

AIO
577



Elaborazione grafica di un busto di Giuseppe Gioachino Belli, dovuto allo scultore Francesco Ferraresi, che lo ha firmato e datato "F. Ferraresi, 1887 Roma", dedicandolo a Giacomo Belli (1856-1910) nipote del Poeta. In collezione privata il busto è esposto a Roma in una nicchia dell'edificio sito in corso Vittorio Emanuele 33, in quel palazzo cioè che ha preso il posto dell'ultima casa abitata da Belli.

BELLI DA ROMA ALL'EUROPA

I SONETTI ROMANESCHI
NELLE TRADUZIONI
DEL TERZO MILLENNIO

a cura di
Franco Onorati

Introduzione di
Antonio Prete

Saggi di
Italo Michele Battafarano
Flavia Cartoni
Laurino Giovanni Nardin
Rossana Platone
Cosma Siani



Copyright © MMX
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133/A-B
00173 Roma
(06) 93781065

isbn 978-88-548-3061-5

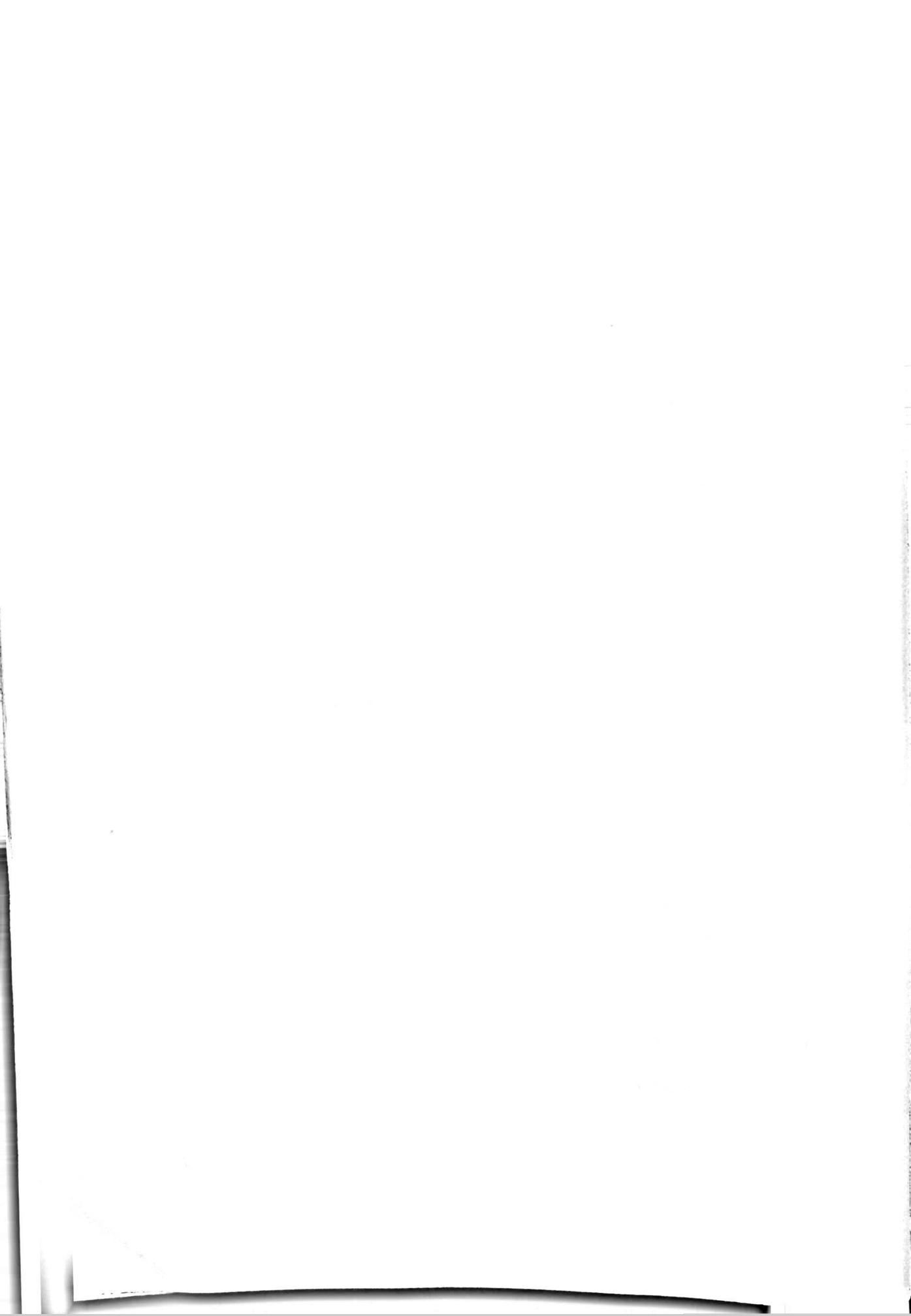
*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: marzo 2010

Indice

- 7 Introduzione: *Belli di lingua in lingua*
Antonio Prete
- 11 AREA FRANCESE
Belli in francese
Laurino Giovanni Nardin
- 59 AREA ANGLOSASSONE
Belli in inglese: traduttori e traduzioni recenti (1984–2009)
Cosma Siani
- 129 AREA TEDESCA
Belli, Pascarella e Carducci nelle traduzioni di Paul Heyse (1889–1905)
Italo Michele Battafarano
- 165 AREA RUSSA
Belli tradotto da Evgenij Solonovič
Rossana Platone
- 187 AREA SPAGNOLA
Giuseppe Gioachino Belli in versione spagnola
Flavia Cartoni
- 223 *Note biografiche*
- 227 *Indice dei nomi*



Introduzione
Belli di lingua in lingua

Antonio Prete

Tradurre Belli in un'altra lingua è un'avventura linguistica estrema, diciamo pure un azzardo. Ma è, allo stesso tempo, per il traduttore, l'occasione forte di un attraversamento della propria lingua in tutta la sua estensione, nel labirinto del suo tesoro, nella ricchezza dei suoi registri e dei suoi toni, nel ventaglio della sua tradizione e dei suoi usi. Perché al romanesco di un poeta come Belli si può rispondere solo interrogando tutte le possibilità e le risorse della propria lingua: si tratta infatti di abituarsi a trascorrere con agilità e umore tra forme di mimata retorica e modi di un parlato che conosce il guizzo burlesco, l'ingorgo triviale, la litania blasfema, la sferzata icastica, la chiusa epigrammatica, l'enumerazione esilarante, il crescendo teatrale, la gradazione narrativa. Si tratta in effetti di cercare nella propria lingua quelle parole e quelle costruzioni, quei toni e quelle espressioni che possano rendere con disinvoltura l'ammiccamento, l'allusione, il doppio senso, il gioco fonetico, il *pastiche*, la deformazione: modi, tutti, che fanno dell'originale belliano un caso di lingua viva, modulatissima, piena del rumore delle strade, delle voci, imprecazioni, lamenti, frizzi che pullulano nella Roma ottocentesca e papalina. Se tutto questo, per un traduttore, è un'altissima sfida, ancora più arduo è per lui dover edificare, a specchio e a riverbero dei sonetti in romanesco, una corrispondenza che sia all'altezza della straordinaria impresa del poeta romano. Impresa che di fatto consiste, come nota Rossana Platone in uno dei saggi qui raccolti, nel "racchiudere nella forma rigida del sonetto una parlata tanto viva e immediata da sembrare priva di ogni artificio". È proprio questo, infatti, per dir così, il *miracolo* della poesia di Belli (certo, miracolo è parola che riferita al poeta romano

si carica di oblique allusioni): tenere nella compostezza della forma-sonetto, nello scoppietto delle sue rime, nel gioco di quartine e terzine e in certi casi nell'elegante strascico del "caudato", tenere l'eccesso, cioè il massimo di irriverenza e di irrisione. Raccogliere nel piacere della forma chiusa il mondo alla rovescia, le manifestazioni tronfie del potere, la schiuma dell'oscenità, i cascami di una lingua liturgica e devozionale, e allo stesso tempo la dura quotidiana esibizione dei potenti che insultano la miseria. È di fatto questa dualità di solennità e abiezione, di ricchezza e povertà, di fasto e di indigenza, di sazietà e di fame che della Roma del suo tempo Belli mette in scena. E tuttavia, proprio dal basso, dall'incessante mormorio che sale dagli angoli delle strade, dalle piazze, dalle botteghe, dai tuguri, dagli orticelli, dai sotterranei prende suono e forma un teatro in cui il popolo, deprivato di tutto, bastonato, affamato, ha nella parola, nel racconto, nello scherzo, nell'ironia la sua dimora, la sua sola esperienza di libertà.

Le traduzioni presentate in questo libro restituiscono bene, per esempi e testimonianze, la raggiera della presenza di Belli presso le diverse culture e tradizioni e lingue: un arco di sopravvivenza poetica certamente sorprendente per il fatto che a compiere questo avventuroso cammino è una lingua legata a una città, a un'epoca, a una particolare popolazione. Questo cammino è seguito nelle sue varie emersioni attraverso la forza ravvivante e rigenerante della traduzione. A partire dalla lingua francese, dove l'esperienza di Jean-Charles Vegliante, traduttore finissimo della *Commedia* dantesca e poeta egli stesso oltre che critico, mostra come il ricorso alle risorse di un parlato popolare, da strada e da bistrot, e il lavoro sul tessuto stesso della lingua, con elisioni, contrazioni, rimodulazioni espressive, movenze di ludica fonesi, ripescaggi nell'argot, possano accogliere con energia lo scoppio linguistico di Belli. E il serrato confronto via via qui condotto da Laurino Giovanni Nardin con le soluzioni proposte da un altro traduttore francese come Darbousset aiuta a seguire l'avventura di una lingua come il romanesco nell'alveo fluviale della lingua francese, delle sue risorse e tradizioni.

La rassegna nell'area anglo-americana, condotta da Cosma Siani, ricostruisce i tanti passaggi — Antony Burgess, anzitutto, e poi Robert Garioch, William Neill, Joseph Tusiani, Hermann W. Haller, Charles Martin, Allen Andrews — ma indica, con ampiezza di argomentazio-

ni, nell'esperienza di Mike Stocks un momento significativo e nelle traduzioni di Michael Sullivan il caso fecondo e ancora attivo di una resa per dir così attualizzante e vivida del romanesco di Belli. I due saggi che seguono, relativi all'area tedesca e a quella russa, interrompono il metodo della rassegna antologica per proporre due casi particolari di traduttori (e nella fattispecie l'eccezionalità dell'impegno e la qualità della resa ben motivano questo scarto dall'ordine descrittivo e antologico): si tratta del tedesco Paul Heyse, scrittore singolare, di vari registri e umori e di grande risonanza, sancita anche dal Nobel nel 1910, e del russo Evgenij Solonovič, anch'egli scrittore e critico che, come Heyse, a lungo ha interrogato e tradotto la poesia italiana — da Dante a Luzi, da Petrarca a Zanzotto — dando d'essa, dopo diverse stazioni, una ricca e riuscita antologia.

Se Italo Michele Battafarano segue con attenzione il lavoro traduttorio di Heyse allargando la ricerca alle traduzioni che Heyse ha condotto da Pascarella e da Carducci, Rossana Platone si concentra sull'esperienza singolare di Solonovič, che dà, per dir così, animazione e mirabile concretezza a quella prima conoscenza di Belli avvenuta in Russia per opera di Gogol. Il quale a Roma aveva frequentato, come il Belli, il salotto della principessa Zinaida Volkonskaia (un sonetto, ci viene qui ricordato, fu composto e letto da Belli proprio in occasione del passaggio in quel salotto del poeta russo Pëtr Vjazemskij, e si tratta di un sonetto nei cui versi trascorre con brio la fonesi irradiata dai cognomi degli ospiti russi, gioco linguistico raccolto pienamente dal traduttore russo). Il caso di Solonovič, in effetti, è esemplare, oltre che per la corrispondenza della sostanza ironica e grottesca e graffiante, per la ricerca di un'equivalenza metrico-ritmica, la quale risponde all'endecasillabo italiano con la pentapodia giambica e con una assidua e strenua cura delle rime, insomma replica al testo originale per quel che quel testo ha di più proprio, cioè la coesistenza di classicità formale ed eccedenza inventiva. L'interrogazione di Solonovič dinanzi alla poesia di Belli è stata in certo senso analoga alla questione — mi sia perdonato questo accenno personale — che ho dovuto affrontare anch'io quando mi sono avventurato nella traduzione delle *Fleurs du mal* di Baudelaire, cioè come rendere nella mia lingua una poesia che è allo stesso tempo formalizzata in un sistema metrico compatto e costruita su un'estesissima variabilità di registri e di timbri e di umori. E analoga è stata la scelta: cercare di riportare nella nuova lingua proprio

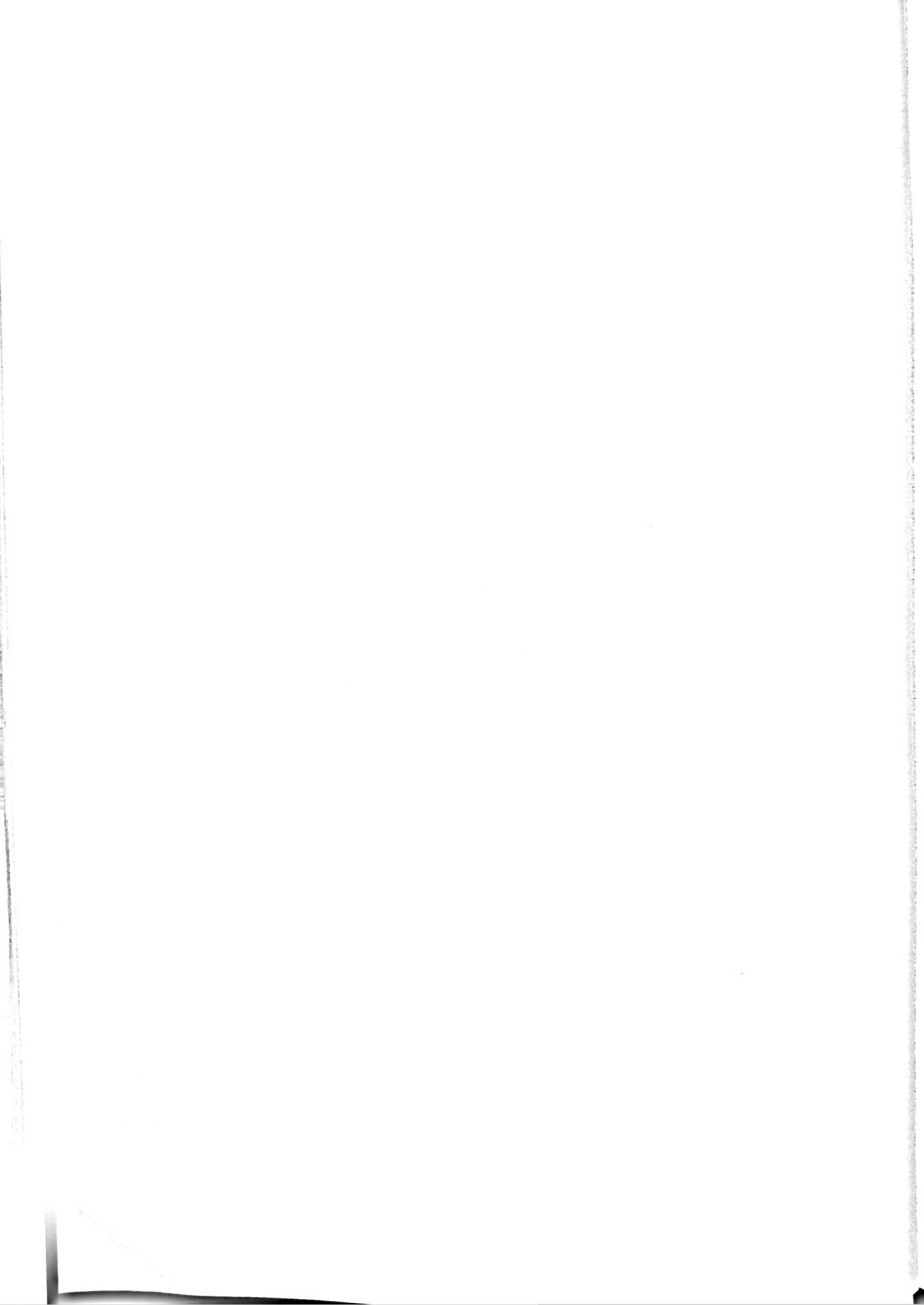
questa sfida, la quale nella compostezza formale dice l'estremo, nella costrizione della rima la libertà del pensiero, nell'energia del ritmo la vitalità dell'invenzione.

A conclusione del volume l'indagine sull'area di lingua castigliana, condotta da Flavia Cartoni, lasciando sullo sfondo il caso dello scrittore peruviano omonimo Carlos Germán Belli (se n'era occupato qualche tempo fa — ottobre 2007 — in un incontro senese sul "tradurre Belli" l'amico ispano-americanista Antonio Melis), mostra due notevoli esempi: le traduzioni di Luigi Giuliani, che trovo anch'esse, come quelle di Solonovič, ben commisurate con eleganza e con una certa luminosità al ritmo e all'impianto metrico, e le traduzioni, metriche anche queste, ma virate per così dire su un'ampia e fresca libertà interpretativa, di Augustín García Calvo.

L'insieme delle indagini raccolte in questo volume credo mostri benissimo al lettore come la pluralità delle lingue sia davvero una ricchezza straordinaria, da difendere ad ogni costo. Attraverso il cammino della poesia di Belli nelle altre lingue si vede da vicino come la traduzione permetta al classico ogni volta una nuova splendida avventura: di vita e di esegesi, di trasmutazione e di presenza.

AREA FRANCESE

a cura di Laurino Giovanni Nardin



Belli in francese

«Belli può raccontarsi, riassumersi, non *tradursi*». Così scriveva nel 1928 Fernand Hayward in *Le dernier siècle de la Rome pontificale*. La perentoria asserzione non ha comunque impedito e non impedisce i tentativi di far conoscere il grande GGB anche fuori dal ristretto ambito dei romaneschi e/o degli italiani che, bene o male, il romanesco lo capiscono. Di farlo conoscere, in particolare, nella lingua che fu un riferimento costante per il poeta in tutta la sua vita, nei suoi studi, nella sua cultura, nella sua produzione scritta (si pensi ai *journaux de voyages* scritti in francese, ai numerosi personaggi francesi cui è fatto riferimento nei sonetti e ai numerosissimi francesismi usati).

Lo stesso Fernand Hayward ha provato a tradurre Belli, pur così cosciente delle difficoltà, rendendo in francese un paio di sonetti. E oltre a lui un'altra decina di traduttori hanno voluto cimentarsi nell'ardua impresa, come apprendiamo da quell'opera fondamentale che è *Belli oltre frontiera* del 1983 (da cui è tratta la citazione d'esordio), imprescindibile per chiunque voglia occuparsi della fortuna europea di Giuseppe Gioachino.

Pietro Gibellini, che curava, da par suo, l'area francese (le altre essendo la tedesca e nordica, la anglosassone e la russa), partiva da Sainte-Beuve e arrivava fino a Francis Darbousset e alla sua pubblicazione dei *Sonnets romains* del 1973.

Allo stesso Darbousset si deve un volume del 2000, *Rome, unique objet...ou les sonnets clandestins* (Les Belles Lettres, Paris), che comprendeva 126 sonetti volti in francese. In appendice, l'autore forniva un resoconto di tutte le traduzioni in francese di sonetti belliani fino ad allora uscite (p. 261).

Ora abbiamo queste ventitré versioni di sonetti belliani a cura di Jean-Charles Vegliante. Si tratta di una scelta antologica, che costituisce appena più dell'uno per cento del corpus completo. Ogni scelta antologica implica tagli dolorosissimi e il curatore sceglie come meglio crede. È facilitato il compito di chi si pone come obiettivo una precisa area tematica da seguire: per esempio la Bibbia del Belli, magistralmente riletta da Pietro Gibellini, oppure le piccole antologie che Marcello Teodonio ha curato qualche anno fa per la Newton (temi: la scuola, le malattie), oppure ancora le celebri *Romanesche* di Roberto Vighi.

Ma chi deve scegliere solo per dare un'idea di tutto il Belli, eh, beh! L'impresa è ardua. Buone antologie ovviamente non mancano: *Er Commedione* di Baldini o l'antologia curata per Rizzoli da Spagnolletti o quelle curate ancora da Gibellini per "I Grandi Libri" della Garzanti e per "I Meridiani" della Mondadori, tutti esempi egregi di come ci si possa fare un'idea di tutto il Belli; ma, ovviamente, solo un'idea.

La scelta di Vegliante esclude i sonetti facenti parte di serie o di miniserie (sul tipo di *Er collera moribbus* o *Le confidenze de le ragazze*) e questa è una scelta senz'altro intelligente, perché, in questi casi, o si traducono tutti o non si traducono proprio. Fa eccezione *Le donne litichine* (*Femmes querelleuses*), che può benissimo stare da solo a tratteggiare il tipo di donna romana violentemente sboccata.

Non ci sono neanche i sonetti costruiti su elenchi di parole (tipo *La madre de le sante*), la cui traduzione risulterebbe assurda: non avrebbe senso magnificare in francese la ricchezza del lessico romanesco riguardo un certo argomento.

Non c'è tema conduttore fra questi ventitré sonetti. Non mancano capolavori (*La creazzione der monno*, *Er giorno der giudizio*, *Li soprani der Monno vecchio*, *Er caffettiere fisolofo*, *Er monno muratore*, *Li du' genner' umani*, *Er passa-mano*, *La morte co la coda*), ma non si può dire che siano stati tradotti tutti quelli comunemente ritenuti i migliori. È comunque una scelta che riesce a dare una visione del poeta Belli e del mondo che egli rappresenta. Se il criterio di scelta è stato semplicemente dettato dalla maggiore o minore traducibilità del sonetto, si può senz'altro ritenere molto saggia tale scelta.

Sulla difficoltà della traduzione da una lingua ad un'altra, specialmente di un testo poetico, sono corsi tanti fiumi di inchiostro che è

inutile soffermarsi. Ovviamente le difficoltà aumentano se la lingua di partenza non è propriamente una lingua, ma una parlata “abbietta e buffona”. Bisogna considerare se, nel sistema linguistico di arrivo, c’è o non c’è una tale parlata e qual è il suo ambito di riferimento. Teoricamente il romanesco belliano andrebbe tradotto in un’ipotetica parlata “bassa” usata a Parigi nella prima metà dell’Ottocento. Ma sappiamo che la situazione sociolinguistica della Francia è molto diversa da quella italiana, sia da un punto di vista sincronico che diacronico, e che una tale lingua a Parigi non esisteva. Neanche il ricorso a quella specie di lingua parallela che è l’*argot* risolve tutti i problemi, perché, storicamente, l’*argot*, ha la funzione principalmente di “escludere” i non iniziati, di criptare la lingua. Funzione estranea ai popolani romaneschi dell’era papalina¹.

C’è nel romanesco di Belli una componente di semplificazione dei nessi più foneticamente complessi che, da sola, fornisce un’idea di tutta la desolata umanità che trascinava la propria vita in quel contesto. Lo straordinario gerundio belliano “sorfeggianno” si potrà rendere, in francese, con *psalmodiant* o *marmonnant*. Ma si perderà comunque la sottile ma fondamentale differenza che c’è fra l’italiano “solfeggiando” e il romanesco “sorfeggianno”. Quella semplificazione fonetica che risponde alla regola del minimo sforzo con il massimo rendimento, al principio del faticare il meno possibile (è più difficile articolare *-ando* che *anno...*) e che dipinge tutta una concezione rinunciataria della vita, andrà comunque perduta.

Un buon traduttore deve, prima di tutto, essere cosciente dei limiti oggettivi del proprio lavoro, sapere che certi ostacoli non si possono superare. Una studiosa particolarmente severa in materia, Rita Mascialino², distingue fra traduttore e rifacitore (stilando, fra l’altro, una serie di sette regole per ognuna delle due figure). Verrebbe naturale chiedersi se Vegliante sia un traduttore o un rifacitore. A mio modesto parere è sia questo che quello. Infatti si mantiene fedelissimo all’origi-

1. Vale la pena di notare che il poeta beat americano Harold Norse (recentemente scomparso), per tradurre i “sonetti romani” del Belli (1960), consultò il sottobosco della malavita della capitale.

2. Cfr. R. MASCIALINO, *Studio sulla traduzione letteraria*, La Nuova Base Editrice, Udine 1996.

nale, non trascurando, quando è possibile, di cercare di rendere anche quel di più che distingue un testo poetico da un testo di prosa.

Nello specifico, queste traduzioni si raccomandano per alcune caratteristiche comuni.

- Frequente e abbondante uso di elisioni, anche quando non sarebbero strettamente necessarie ai fini metrici: *bouff' le Pape* non cambia niente rispetto a *bouffe le Pape*; e così per *madam' Sabine, l'goulot*, ecc. È quindi una scelta espressiva che può essere intesa come un richiamo al carattere popolare, colloquiale, della lingua, ad un suo uso sbrigativo ed essenziale.
- L'elisione a volte passa sopra anche alla grammatica: *chaqu' prélat qu'a une bouche; et qu'a lu...* (*qui* relativo soggetto non si potrebbe elidere).
- Altre "libertà" grammaticali riguardano l'omissione del soggetto (*jeta son tablier; fut fait pape, vont en arrière*, ecc.) o costrutti chiaramente fuori regola (*l'est en prison*).
- Le rime non mancano, anzi spesso sono molto efficaci. Ma non sono ricercate ad ogni costo, magari ricorrendo a forzature che farebbero perdere il senso profondo della poesia.
- Oltre alle rime, ci sono assonanze e consonanze (*chassent / compressent, meurt / amour*) o, comunque, richiami fonetici significativi (*chaise / papesse*).
- Particolare cura viene data alla chiusa dei sonetti, quasi sempre in rima: ciò in armonia con quanto vuole il Belli e anche con l'essenza profonda di questa particolare composizione poetica che conosciamo come sonetto.
- Metrica che tende a usare l'endecasillabo tronco, che ben si addice alla lingua francese; ma anche qui senza forzare eccessivamente.

92. Er ciàncico (1)

A ddà rretta a le sciarle der governo,
 ar Monte nun c'è mmai mezzo bbaiocco.
 Je vienissi (2) accusí, sarvo me tocco, (3)
 un furmine pe ffodera (4) d'inverno!

E accusí Ccristo me mannassi (5) un terno,
 quante ggente sce campeno a lo scrocco:
 cose, Madonna, d'agguantà (6) un batocco
 e dàjje (7) in culo sin ch'inferno è inferno.

Cqua mmaggna er Papa, maggna er Zagratario
 de Stato, e cquer d'abbrevi (8) e 'r Cammerlengo,
 e 'r tesoriere, e 'r Cardinàl Datario.

Cqua 'ggni prelato c'ha la bbocca, maggna:
 cqua... inzomma dar piú mmerda ar majorengo (9)
 strozzeno (1) tutti-quantì a sta Cuccaggna.

27 novembre 1830 – Der medemo

(1) Il ciancico. "Cianciare" significa presso i romani "masticare", e in altro senso "mangiare alle spese d'altri". Questo secondo senso appartiene allo strozzare in significazione neutra. (2) Gli venisse. (3) Salvo dove mi tocco. (4) Per fodera di panni. (5) Mi mandasse. (6) Da afferrare. (7) E dargli. (8) E quello de' Brevi. (9) Dall'infimo al sommo.

La grignote

À écouter les craqu's des gouvernants,
 le Trésor n'a jamais l'ombre d'un rond.
 Puissent — ils recevoir — moi j'me les touche —
 autant d'éclairs du ciel dans leur cal'çon !

Et m'faire avoir, oh Christ ! l'bon numéro,
 à proportion d'combien ils en profitent:
 de quoi, bon dieu, empoigner un gourdin
 et les en fourrager jusqu'au trognon.

Quoi! bouff' le Pape et bouff' le Secrétaire
d'État, et ç'ui des Brèv's et l'Caméringue,
le Trésorier et l'Cardinal Dataire.

Là, chaqu' prélat qu'a une bouche, bouffe là...
en un mot, du plus merde au fortiche,
tutti-quantì dans c'fromage-là s'étouffent.

27 nov. 1830

Ottima resa in francese della violenta requistoria, con immagini forti ed efficaci come quelle adoperate dal Belli. Il ritmo svelto affidato all'endecasillabo tronco rende benissimo il carattere di esasperazione e di denuncia del popolano parlante. L'italianismo (prestito integrale non adattato) *tutti-quantì* aggiunge colore e non stona affatto nel contesto. Particolarmente efficace la rima fra *bouffe* e *étouffent*, che sembra voler alludere a una certa consequenzialità fra le due azioni.

Schema delle rime:

ABCB

DEFB

GHG

ILI

165. La creazione der Monno

L'anno che Ggesucristo impastò er monno,
ché pe impastallo ggìa cc'era la pasta,
verde lo vorze (1) fà, ggrosso e rritonno
all'uso d'un cocommero de tasta.

Fesce un zole, una luna, e un mappamonno,
ma de le stelle poi, di' una catasta:
sù uscelli, bbestie immezzo, e ppepsi in fonno:
piantò le piante, e ddoppo disse: Abbasta.

Me scordavo de dì che ccreò ll'omo,
e ccoll'omo la donna, Adamo e Eva;
e jje proibbì de nun toccajje un pomo.

Ma appena che a mmagnà ll'ebbe viduti,
strillò per Dio con cuanta vosce aveva:
«Ommini da vienì, ssete futtuti».

Terni, 4 ottobre 1831 – Der medemo

(1) Volle.

La création du monde

L'année où Jésus-Christ pétrit le monde,
que pour le pétrir y-avait d'jà d'la pate,
il le voulut bien vert, gros et tout rond,
à la façon d'une pastèqu' qu'on tâte.

Il fit un soleil, un' lune et un globe,
et quant aux étoiles, une vraie fournée;
et plein d'oiseaux, d'bêtes; sous l'eau les poissons.
Il planta les plantes; puis il dit : «Assez».

J'oubliais d'dire aussi qu'il créa l'homme,
et avec l'hom' la femme, Adam et Eve,
et qu'il leur interdit d'toucher un' pomme.

Mais à pein' qui-en mangeaient les eut-il vus,
il hurla, t'dieu, aussi fort qu'il pouvait :
«Hommes qu'allez venir, vous êt's foutus !»

4 octobre 1831

È uno dei capolavori belliani. Molto ben reso il carattere del sonetto, ironico, ma di un'ironia che apre il pensiero a inquietanti interrogativi. Rispetto alla traduzione di Darbousset (p. 29), abbiamo due

coppie di rime in più. La maledizione finale colpisce nel segno, anche nella traduzione, con l'intensità voluta dal poeta. In Darbousset manca la rima nella chiusa, il che la rende piuttosto banale. In ambedue le traduzioni, però, trovo uno scadimento nel verso 11, vero centro logico del sonetto. Verso, sia detto *en passant*, che basta da solo a fare di un poeta un grande poeta. E che dice come meglio non si potrebbe tutta la tragedia della condizione umana.

e jje proibbi de nun toccajje un pomo.

Il parlante è una persona non acculturata, che sa esprimersi solo in dialetto. Per cui a noi riesce facile attribuire certe incongruenze del suo parlare a questa sua scarsissima dimestichezza con i discorsi elevati o anche appena complessi. Quel verso lo possiamo interpretare come il difficile argomentare di un ignorante che incespica sulle parole. Ma noi che leggiamo sappiamo che il poeta che scrive mettendosi nei panni e nella mente del popolano non è affatto ignorante. E allora ci viene subito il sospetto che egli voglia suggerire qualcos'altro, in modo allusivo, ben s'intende, come pertiene alla vera grande poesia. Che cosa? Chiunque abbia studiato anche solo un po' di algebra sa che "meno per meno dà più". Quindi "proibire di non", può equivalere a dire "obbligare a". Non esiste dunque libero arbitrio, l'uomo è condannato al peccato da quel Dio stesso che lo ha creato e che poi lo punisce del suo peccare³.

Questa vertiginosa allusione si perde sia in Darbousset (*et il leur interdit de toucher certain fruit*) sia in Vegliante (*et qu'il leur interdit d'toucher un'pomme*). Si sarebbe forse potuto osare:

et il interdit de pas toucher un' pomme.

Schema delle rime:

ABCB
 DEFE
 GHG
 ILI

3. Vedi B. GARVIN, *La indignità papale nei sonetti del Belli*, in G. Almansi, B. Garvin e B. Merry, *Tre sondaggi sul Belli*, Einaudi, Torino 1978.

276. Er giorno der giudizio

Cuattro angioloni co le tromme in bocca
se metteranno uno pe cantone
a ssonà: poi co ttanto de voscione
cominceranno a ddì: ffora a cchi ttocca.

Allora vierà ssù una filastrocca
de schertri da la terra a ppecorone, (1)
pe rripijjà ffigura de perzone,
come purcini attorno de la bbiocca. (2)

E sta bbiocca sarà ddio bbenedetto,
che ne farà du' parte, bbianca, e nnera:
una pe annà in cantina, una sur tetto.

All'urtimo usscirà 'na sonajjera (3)
d'Angioli, e, ccome si ss'annassi a lletto,
smorzeranno li lumi, e bbona sera.

25 novembre 1831 – Der medemo

(1) Camminando cioè con mani e piedi. (2) Chioccia. (3) Un formicaio, ecc.

Le jour du Jugement

Quatr' gros ang'lots, embouchant leurs trompettes,
chacun dans un coin se mettront à jouer ensemble,
d'un' gross' voix et à tue-tête commenc'ront
à dire : «Oust', faut s'y coller».

Alors se lèv'ront, de terre à la queue
leu-leu les squelett's dressés à quatr' pattes,
pour reprendre form' de personne humaine,
comm' des poussins autour d'leur maman-poule.

Et cette maman-poul' sera l'Bon Dieu,

qu'en fera deux parts, la blanche et la noire,
l'une à mettre à la cave, l'autr' sur le toit.

A la fin sortira un' ribambelle
d'anges et, comm' si... on allait au lit,
ils éteindront tout: et alors, bonn' nuit !

25 novembre 1831

Altro capolavoro belliano e altra egregia resa nella traduzione. Il tono grottesco della descrizione è ben reso tramite le frequenti elisioni e l'uso di termini (*ribambelle*) ed espressioni (*faut s'y coller*) gergali.

Il verso finale (come sempre, in Belli, di fondamentale importanza) ha una cesura fin troppo marcata, ma recupera intensità col *bonn' nuit!*, anche grazie alla rima baciata con il verso 13 (*lit / nuit*). La stessa chiusa (*bonne nuit*) la troviamo nella prima traduzione francese del sonetto, la versione in prosa di Ernest Bovet (1898).

Più scialba sembra la soluzione di Darbousset (p. 47): *et puis bien le bonsoir*. Il quale Darbousset ha, però, due felici scelte lessicali nella seconda terzina: rende *sonajjera* con *tohu-bohu* (Vegliante ha *ribambelle*) e *li lumi* con *les quinquets* (Vegliante si rifugia nel generico *tout*).

Da notare che Belli usa due volte il francesismo *chenchè*, una in romanesco nel sonetto *La padrona bbisbetica* del 19 febbraio 1833 e una in italiano, nella satira giovanile *Che tempi! Ossia il teatro*⁴.

Schema delle rime:

ABCB

DEFG

HIL

MNN

4. Citato in C. MUSCETTA, *Cultura e poesia di G.G. Belli*, Bonacci, Roma 1981, p. 82.

279. La papessa Ggiuvanna

Fu ppropio donna. Bbuttò vvìa 'r zinale
prima de tutto e ss'ingaggiò ssordato;
doppo se fesce prete, poi prelato,
e ppoi vescovo, e arfine Cardinale.

E cquanno er Papa maschio stiede male,
e mmorze, (1a) c'è cchi ddisce, avvelenato,
fu ffatto Papa lei, e straportato
a Ssan Giovanni su in zedia papale.

Ma cquà sse ssciorze er nodo a la Commedia;
ché ssanbruto (1) je preseno le dojje,
e sficò un pupo llí ssopra la ssedia.

D'allora st'antra ssedia (2) sce fu mmessa
pe ttastà ssotto ar zito de le vojje
si er pontescife sii Papa o Ppapessa.

26 novembre 1831 – Der medemo

(1a) Morì. (1) *Ex abrupto*. (2) Sedia stercoratoria.

La papesse Jeanne

Ce fut un' femme. Jeta son tablier
pour commencer et s'engagea soldat;
puis se fit prêtre et ensuite prélat,
et puis évêque, et enfin cardinal.

Et quand monsieur le Pap' se sentit mal,
et mourut, a-t-on dit, empoisonné,
fut fait Pape juste elle, et transporté
jusqu'à Saint-Jean sur sa chaise papale.

Mais c'est alors qu' finit la comédie;

car ç' abrupto lui vinr'nt les contractions,
et ell' posa un poupon sur la chaise.

Depuis c' temps-là fut mise une autre chaise
pour pouvoir tâter à r'endroit d'l'envie
si l'saint Père est un Pape ou une Papesse.

26 novembre 1831

Il ritmo dell'endecasillabo tronco rende efficacemente il tono scanzonato del sonetto. Trovo particolarmente bello il verso 11. Uno dei pochi casi in cui non c'è la rima finale, ma l'abbinamento *chaise / papesse* non è privo di un certo *charme*.

Tradotto efficacemente anche da Darbousset (p. 51).

Schema delle rime:

ABBC
CDDC
EFG
GEH

362. Li soprani der Monno vecchio

C'era una vorta un Re (1) cche ddar palazzo
mannò ffora a li popoli st'editto:
«Io sò io, e vvoi nun zete (2) un cazzo,
sori vassalli bbuggiaroni, e zzitto.

Io fo ddritto lo storto e storto er dritto:
pòzzo vénneve (3) a ttutti a un tant'er mazzo:
Io, si vve fo impiccà nun ve strapazzo,
ché la vita e la robba Io ve l'affitto.

Chi abbita a sto monno senza er titolo
o dde Papa, o dde Re, o dd'Imperatore,
quello nun pò avé mmai vosce in capitolò».

Co st'editto annò er Boja pe ccuriero,
interroganno tutti in zur tenore;
e arisposeno tutti: «È vvero, è vvero».

21 gennaio 1832 – *De Pepp'er tosto*

(1) C'era una volta un Re, c'era una volta una Regina, è il principio generale di ogni favola che dal popolo si racconta. (2) Non siete. (3) Posso vendervi.

Les souv'raîns d'l'ancien monde

Y-avait un' fois un Roi qui, d'son palais,
édicte pour ses peuples cet edit
«Moi, je suis moi; vous n'valez pas un pet,
tristes sir's d'la canaille — et puis suffit.

Je rends droit le tordu, tordu c'qui-est droit;
je peux vous vendre tous, à tant l'paquet;
moi, si je vous fais pendre, je n'vous nuis
pas, car c'est moi qui loue tout, mêm' votre vie.

Qui habite en ce monde, et sans le titre
ou de Pape, ou de Roi, ou d'Empereur,
il n'peut jamais avoir voix au chapitre».

De cet edit, l'bourreau fut le courrier,
pour voir ce qu'on pensait de sa teneur;
et tout l'mond' répondit : «C'est vrai, c'est vrai».

21 janvier 1832

Tono sarcastico, amaro, indignato, che si coglie anche nella traduzione. Contrariamente a Darbousset (p. 77), Vegliante mantiene opportunamente l'ordine di Belli nella conclusione, vale a dire che è il discorso diretto a chiudere il sonetto. Ben reso lo strepitoso verso 3 del Belli, divenuto giustamente proverbiale.

Neanche qui c'è la rima finale, sostituita da un'efficace consonanza.

Schema delle rime:

ABCB

DCEB

FGF

HGI

423. L'Anno-santo

Arfine, grazziaddio, semo arrivati
all'anno-santo! Alegramente, Meo: (1)
er Papa ha spubbricato er giubbileo
pe ttutti li cristiani bbattezzati.

Bbeato in tutto st'anno chi ha ppeccati,
ché a la cuscenza nun je resta un gneo! (2)
bbasta nun èsse ggiacobbino o ebbreo,
o antra razza de cani arinegati.

Se leva ar purgatorio er catenaccio;
e a l'inferno, peccristo, pe cquest'anno
pôî fà, ppôî dí, nun ce se va un cazzaccio.

Tu vvà' a le sette-cchiese (3) sorfeggianno,
méttete in testa un pò' de scenneraccio,
e ttienghi er paradiso ar tu' commanno.

Terni, 7 novembre 1832 – Der medemo

(1) Bartolommeo. (2) Neo. (3) Visita di sette chiese privilegiate, remunerata dai papi con infinite indulgenze.

L'année-sainte

Enfin, dieu merci, nous v'là arrivés
à l'année-sainte ! Réjouis-toi, Bastien:
le Pape a publié le Jubilé
pour tous les baptisés et bon chrétiens.

Bienheureux cette année c'ui qu'a péché,
car il n'a plus un poil sur la conscience!
Suffit qu'il soit pas juif ou jacobin,
ni un chien renégat d'la même engeance.

On enlèv' le verrou au purgatoche;
et en enfer, d'dedieu, pour cette année,
tu peux fair' tu peux dire, on n'y va nib.

Rends-toi aux sept eglis's en marmonnant,
mets-toi sur les cheveux un peu de cendres,
et pour le paradis, c'est dans la poche.

7 novembre 1832

I momenti forti di questo sonetto sono lo strafalcione *spubbricato* del v. 3 e lo strepitoso *sorfeggianno* del 12. Impossibile rendere efficacemente il primo: Vegliante rende con *publié*, Darbousset (p. 91) con *proclamé*. Più accessibile il secondo. Il *marmonnant* di Vegliante ha una nota di sarcasmo in più rispetto al *psalmodiant* di Darbousset.

Vegliante scade parecchio nel verso 13 con quel *un peu de cendres*, che non stigmatizza abbastanza l'ipocrisia del parlante, come l'efficacissimo *scenneraccio* belliano (meglio, forse, *un peu de cendres sales* di Darbousset). Ottima, invece, la resa della chiusa, con quell'inconfondibile tono di lingua parlata. Notevoli i termini "argotiques" *purgatoche* e *nib*, che sottolineano il tono ridanciano del discorso e, nello stesso tempo, indicano che, se di ridere si tratta, sarà un ridere molto amaro.

Schema delle rime:

ABAB

ACDC

EAF

GHE

723. Le curze d'una vorta

Antro che rrobbi-vecchi!, antro c'aéo! (1)
 Don Diego c'ha studiato l'animali
 der Muratore, (2) e ha lletto co l'occhiali
 cuanti libbri stracciati (3) abbi ar museo,

disce ch'er Ghetto adesso dà li palj (4)
 pe vvìa c'anticamente era l'ebbreo
 er barbero de cuelli carnovali
 a Testaccio (5) e ar piazzon der culiseo. (6)

Pe ffalli curre, er popolo romano
 je sporverava (7) intanto er giustacore
 tutti co un nerbo o una bbattecca (8) in mano.

E sta curza, abbellita da sto pisto,
 l'inventò un Papa in memoria e in onore
 della fraggellazzion de Ggesucristo.

Roma, 10 gennaio 1833

(1) *Robbi-vecchi* (colla o stretta) ed *aéo* (vedi...) sono le voci con le quali gridano per le vie di Roma gli ebrei ricattieri di straccherie. (2) *Gli Annali del Muratori*. (3) *Libri vecchi*, e più accreditati presso il volgo illuminato. (4) Il popolo crede, anzi quasi tutti i romani sono di questo persuasi, che tutti gli otto palj, ai quali si corre dai cavalli in carnevale, siano tributati dagli ebrei, per riscatto stipulato anticamente col magistrato civico di Roma dal correre essi stessi a trastullo dei romani. Ecco la vera provenienza della prestazione dei palj. (5) Di Testaccio vedi la nota... del Sonetto... (6) Colosseo: Anfiteatro Flavio. (7) *Gli spolverava*: spolverava loro: batteva. (8) *Bacchetta*.

Les courses d'autrefois

Tu parles, d'un' brocante, tu parl's *d'aio*
 Don Diego, qu'a étudié les banales
 de Muratore, et qu'a lu de ses yeux
 au musée les bouquins des plus vieill's salles,

dit que si le Ghetto offre les prix
 c'est parce qu'au vieux temps c'était le juif
 qui faisait l'barbe pour les mardi-gras
 des places et des rues, dans ces manif's.

Pour les fair' cavalier, les bons Romains
 leur secouaient la poussière, du justaucorps,
 avec un nerf ou un' baguette en main.

Et cette course, agrémentée d'baston,
 un Pape l'inventa, à la mémoire
 de Jesus-Christ, en sa flagellation.

10 janvier 1833

Il momento forte è la chiusa, con il paradosso di una corsa inventata in memoria della flagellazione di Cristo, per infliggere la medesima pena ad altri poveri cristi. Chiusa che è efficace anche nella traduzione: infatti tutto ci si aspetterebbe, nel corso del sonetto, meno quella conclusione così icastica. Il verso 2 pone dei problemi: nell'originale belliano si parla di *animali*. Niente a che vedere con *banales* della traduzione. In realtà quell'*animali* è la storpiatura degli *Annali* (del Muratori). Intelligente, dunque, lo scostamento del traduttore.

Don Diego legge un po' banalmente *de ses yeux* e non *co l'occhiali*. In compenso, però, *la course agrementée d'baston* è felicissima riuscita.

Schema delle rime:

ABCD
 EFGF
 HIH
 LML

815. Er caffettiere fisolofo (1)

L'ommini de sto Monno sò ll'istesso
che vvaghi (2) de caffè nner maschinino:
c'uno prima, uno doppio, e un antro (3) appresso,
tutti cuanti però vvanno a un distino.

Spesso muteno sito, e ccaccia spesso
er vago grosso er vago piccinino,
e ss'incarzeno (4) tutti in zu l'ingresso
der ferro che li sfraggne in porverino. (5)

E ll'ommini accusí vviveno (6) ar Monno
misticati (7) pe mmano de la sorte
che sse li ggira tutti in tonno in tonno;

e mmovennose (8) oggnuno, o ppiano, o fforte,
senza capillo (9) mai caleno a ffonno
pe ccascà nne la gola de la Morte.

Roma, 22 gennaio 1833

(1) Filosofo. (2) Vaga. (3) Altro. (4) S'incalzano. (5) Polvere. (6) Vivono. (7) Mescolati. (8) Movendosi. (9) Capirlo.

Le cafetier phisolophe

Les hommes en ce mond' sont tout pareils
à des grain's de café dans le moulin;
car l'un d'abord, puis l'autre, et l'autre après,
ils vont pour finir vers le mêm' destin.

Ils changent souvent d'place et souvent chasse
la graine gross' la graine plus petite,
et tous au-d'sus d'l'entrée ils se compressent
vers le fer broyeur qui en fait d'la poudre.

Et c'est ainsi qu' les homm's vivent au monde,
mélangés par les mains d'la destinée
qui s'les remue et retourne à la ronde;

et chacun se mouvant, tout doux ou fort,
sans s' rendre compte ils ne font que descendre
jusqu'au plongeon dans la gorg' de la mort.

22 janvier 1833

La terzina finale di questo capolavoro è stata tradotta in prosa da Ernest Bovet (1898, vedi *Belli oltre frontiera*, p. 52).

Darbousset (p. 149) la volge in versi, ma senza grande attenzione per la metrica e con due sole coppie di rime (*moulin / destin* e *rond / fond*). Inoltre introduce una variante nel titolo che diventa *Le cabaretier phisolophe*.

Decisamente meglio Vegliante che ha la stessa coppia (*moulin / destin*) nella prima quartina e due coppie nelle terzine (*monde / ronde* e *fort / mort*). Ne risulta una chiusa particolarmente efficace, anche con l'attenuazione in *gorge* della (quasi) parolaccia *gueule* che usano tanto Bovet che Darbousset. Parolaccia che fino a qualche decennio fa, nei testi più seri, veniva scritta "g....".

Da notare che la fonte del sonetto è stata individuata in un passo della *Délfine* di Madame de Staël, che parla di *vagues engloutissant des vagues*. Da cui i *vvaghi* romaneschi, tradotti poi con *grain's*.

Schema delle rime:

ABCB
DEFG
HCH
ILI

840. Er lavore (1)

Nun vojjo lavorà: ccosa ve dole? (2)
Pe sta vita io nun me sce sento nato.

Nun vojjo lavorà: mme sò spiegato,
o bbisogna spregacce (3) antre (4) parole?

A ddigiuno sò ffiacco de stajole; (5)
e ddoppo c'ho bbevuto e cc'ho mmagnato,
tutto er mi' gusto è dde stà llí sdrajato
su cquer murello che cce bbatte er Zole.

Cuanno che ffussi dorce la fatica,
la voriano (6) pe ssé ttanti pretoni
che jje puncica (7) peggio de l'ortica.

Va' (8) in paradiso si cce sò (9) mminchioni!
Le sante sce se (10) gratteno la fica,
e li santi l'uscello e li cojjoni.

Roma, 30 gennaio 1833

(1) Il lavoro. (2) Cosa volete? (3) Spregarci. (4) Altre. (5) Gambe. (6) Vorrebbero. (7) Punge. (8) Guarda. (9) Se ci sono. (10) Ci si.

Le travail

Je n'veux pas travailler : qu'est-c' ca vous fait ?
Pour cett' vie-là je n'me sens pas créé.
Je n'veux pas travailler: est-c' que c'est clair,
ou faut-il gaspiller d'autres paroles ?

A jeun, je me sens faible des guibolles;
et après avoir bu et bien mangé,
tout mon plaisir est de rester couché
sur ce muret où tape un chouett' rayon.

Quand bien mêm'le boulot s'rait dev'nu doux,
tous ces cur'tons voudraient pour eux le prendre,
alors qu' ça les pique plus que d'l'ortie.

Va voir, au paradis, s'ils sont si fous !
 Les saintes se paluchent le tendron,
 et les saints se regrattent les parties.

30 janvier 1833

Più che sulle rime (quasi assenti nelle quartine) e la metrica, la resa della traduzione è affidata allo scoppiettante lessico, davvero degno del Belli. *Guibolles* e *cur'tons* possono ben reggere il confronto con i belliani *stajole* e *pretoni*.

Inoltre il *chouett'rayon* introduce un apprezzamento in più rispetto al *dolce far niente*.

Strepitoso il verbo *palucher* derivato dall'“argotique” *paluches* (“mani”): talmente vivo che i termini che indicano gli attributi femminili e maschili possono permettersi di essere allusivi, ma non eccessivamente volgari.

Notevole anche il *regrattent* che vuole indicare una iterazione (infinita?) del gesto.

Schema delle rime:

ABCD

EFFG

HIL

HML

887. Er canto provìbbito (1)

Sta in priggione, ggnorzí, (2) ppovero storto!
 Io da l'abbíle (3) sce faría (4) la bbava.
 Sta in priggione: e pperché? pperché ccantava
 jer notte: Maramào, perché ssei morto. (5)

Ebbè? ssi (6) è mmorto er Papa? e cche cc'entrava
 de dì cche ccojjonassi (7) er zu' straporto? (8)
 E cché! ttieneva l'inzalata all'orto
 er Zanto-Padre? e cché! fforze (9) maggnavava?

Teste senza merollo: (10) idee brislacche. (11)
 Duncue puro a ccantà cce vò er conzenzo
 de sti ssciabbolonacci a ttricchettracche!

Io me sce sento crèpa (12) da la rabbia.
 «Ma», ddisce, «è bben trattato»: eh, bber compenzo
 d'avé la canipuccia e dde stà in gabbia.

Roma, 11 febbraio 1833

(1) Proibito. (2) Gnorsì: signor sì. (3) Bile. (4) Ci farei. (5) Antica canzone volgare:
 Maramao, perché sei morto? / Pane e vin non ti mancava: / L'insalata avevi all'orto:
 / Maramao, perché sei morto? (6) Se. (7) Schernisce. (8) Trasporto. (9) Forse. (10)
 Midollo. (11) Stravaganti. (12) Modo d'ingiuria, invece di dire «io mi sento crepare».

L 'chant défendu

L'est en prison, oui m'sieur, pauvre estropié !
 Moi, vert de bile, j'en aurais la bave.
 L'est en prison : pourquoi ? parc' qu'il chantait
 hier au soir : «*Maramau*, pourquoi t'es mort».

Ben quoi ? le Pape est mort ? ça a à faire
 avec l'idée d'couillonner son transport ?
 Allons donc ! est-c' qu'il avait, lui, l'saint Père,
 des *salad'au jardin* ? est-c' qu'il *bouffait* ?

Têtes sans cervelet, idées foutraives.
 C'est que même à chanter, faudrait l'accord
 de ces traîneurs de sabre en gros sabots !

Moi je sens que j'vais en crever de rage.
 «Mais», qu'on dit, «bien traité»: tiens ! quel cadeau
 d'avoir d'la graine, et de rester en cage.

11 février 1833

Il sonetto è tutto giocato sulla falsariga della famosa canzoncina popolare, *Maramao, perché sei morto*. La traduzione riesce a far passare il senso di finta difesa (una difesa che in realtà accusa), anche prescindendo dalla conoscenza o meno della canzone, i cui riferimenti sono mantenuti, attraverso l'artificio del corsivo.

L'intraducibile verso 11 *de sti ssciabbolonacci a ttricchettracche* non poteva essere reso meglio: *de ces traîneurs de sabre en gros sabots*, che fa indubbiamente pensare a soldati capaci solo di far confusione.

Notevole, per inventiva lessicale, il *foutrave* del v. 9. Efficacissima la coppia di rime della chiusa (*rage / cage*).

Schema delle rime:

ABCD

EDFC

GDH

ILI

906. Er Monno muratore

«Pe vvède (1) cosa sc'è ssopr'a le stelle
che sse pò ffà?» disceveno le ggente.
Fesce uno: «E cche cce vò? nnun ce vò ggnente:
fabbricamo la torre de Bbabbelle.

Sú, ppuzzolana, carcia, mattonelle...
io capo-mastro: tu soprintennente...
lavoramo, fijjoli, alegramente!...».
E Ddio 'ntanto rideva a ccrepa-pelle.

Già ssò ar par de la crosce de San Pietro,
cuanno, ch'edè?! jje s'imbrojja er filello, (2)
e invesce d'annà avanti vanno addietro.

Gnisuno ppiú ccapiva l'itajjano;
e mmentr'uno disceva: «Cqua er crivello»
l'antro je dava un zecchio d'acqua in mano.

Roma, 17 febbraio 1833

(1) Per vedere. (2) Scilinguagnolo.

Le monde macon

«Pour voir c'qu'il y-a là-haut dans les étoiles,
qu'est-c' qu'on peut faire ?» disaient les braves gens.
Et l'un a fait: "Ce n'est que ça? — du flan:
fabriquons simplement la tour d'Babelle.

Oust' : pouzzolane, et ciment, et moellons...
Je serai chef-maçon, toi conducteur...
Travaillons, les enfants, et de bon coeur !»
Et c'est Dieu qui s'marrait, pendant ce temps.

Ils sont d'jà aussi haut qu'la croix d'Saint-Pierre,
quand, qu'est-c' que c'est ?! leur filet qui s'embrouille,
et au lieu d'avancer, vont en arrière.

Plus personn' ne comprenait l'italien;
et alors qu' l'un disait : «Pass' moi le crible»,
l'autr' lui flanquait un seau d'eau dans les mains.

17 février 1833

Il centro del sonetto è il verso 8: quel Dio che ride a crepappelle allo spettacolo della follia della sua creatura. Per mantenere l'immagine, la traduzione avrebbe dovuto far ricorso a parafrasi (*riait comme un bossu o comme une baleine*). Cosa che il traduttore opportunamente evita, ricorrendo al non banale *se marrait*.

Notevole il v. 12, dove ci si sarebbe potuti aspettare *plus personn' ne comprenait le français*. Ma sarebbe stato un cedimento, non avrebbe reso la contrapposizione che Belli (anzi: il parlante del sonetto) intende istituire fra "italiano", lingua vera, e parlata abietta del popolo.

Molto efficace anche la chiusa.

Schema delle rime:

ABBC

DEEB

FGF

HIH

990. Lo scortico (1)

Dichi (2) quer che jje (3) pare chi ggoverna,
 a mmé mme piasce de fregà, ccompare;
 e le puttane me sò ttante (4) care,
 che le vado a scavà cco la lanterna. (5)

Nun freggheno l'uscelli all'ari'esterna?
 nun freggheno li pessi in fonn'ar mare?
 dunque io vojjo fregà cquanto me pare,
 e ffegamme (6) si mmai (7) la vit'eterna.

Mentre ch'Iddio m'ha ddato sto negozio,
 è sseggho che jj'aggarba in concrusione
 ch'io lo maneggi e nnun lo tienghi in ozzio.

Ma ssii (8) peccato: ebbè? ssò (9) ssempre leste
 'na bbona confessione e ccummuggnone (10)
 pe ffà ppasce co Ddio tutte le feste.

Terni, 20 ottobre 1833

(1) «L'atto carnale», vocabolo la cui etimologia deve forse cercarsi in *scortum*. (2) Dica. (3) Gli. (4) Mi son tanto. I Romaneschi accordano la preposizione col genere e col numero del nome. (5) Lanterna. Il nostro romanesco non durerà la fatica di Diogene. (6) Fregarmi. (7) Se mai: quand'anche si voglia. (8) Sia. (9) Sono. (10) Comunione.

Le vide-noix

Ils peuv'nt dir' ce qu'ils veulent, ceux qui gouvernent,
 à moi ça m'plaît de baiser, mon compère;
 et les putains me sont tellement chères
 que j'vais les dénicher à la lanterne.

Est-c' qu'on voit pas dehors l'oiseau baiser ?
 Est-c' que les poissons bais'nt pas dans la mer ?

Et donc moi j'veux baiser tant qu'il me plaît,
mêm' si ça doit m'baiser l'éternité.

Pendant qu' Dieu m'a fourni de cet engin,
c'est bien signe qu'au fond il est d'accord
pour que j'm'en serve et le tienne en action.

Soit, c'est un péché : mais toujours sont prêtes
de bonnes confession et communion pour êtr'
bien avec Dieu les jours de fête.

20 octobre 1833

Darbousset traduce il titolo con *foutre*, formalmente ineccepibile, ma piuttosto banale. Molto più acuto Vegliante che fa anche un'operazione filologica, memore della nota belliana al titolo: «“L'atto carnale”, vocabolo la cui etimologia deve forse cercarsi in *scortum*». Termine latino che vale “sgualdrina”.

Vide-noix vorrebbe dire, letteralmente “vuota-noci”. Mi sembra evidente l'allusione ai testicoli e alla loro funzione.

Del resto tutto il sonetto rende benissimo questa furia erotica del protagonista, nonché lo *scanzetto de cusscenza* che gli consente di continuare il suo peccato in pace con Dio.

Schema delle rime:

ABBA
CDEC
FGH
IHI

1020. La vita der Papa

Io Papa?! Papa io?! fussi cojjone! (1)
Sai quant'è mmejjo a ffà lo scarpinello?
Io vojjo vive (2) a mmodo mio, fratello,
e nnò a mmodo de tutte le nazzione.

Lèveje (3) a un Omo er gusto de l'uscello,
 inchiodeje (4) le chiappe s'un zedione,
 mànnelo (5) a spasso sempre in priscissione
 e cco le guardie a vvista a lo sportello:

chiudeje (6) l'osteria, nègheje (7) er gioco,
 fàllo sempre campà cco la pavura
 der barbiere, der medico e dder coco:

è vvita da fà ggola e llusingatte? (8)
 Pe mmé, inzin che nun vado in zepportura,
 magno un tozzo e arittoppo le sciavatte. (9)

16 novembre 1833

(1) Fossi stolto. (2) Voglio vivere. (3) Levagli. (4) Inchiodagli. (5) Mandalo. (6) Chiu-
 digli. (7) Niegagli. (8) Lusingarti. (9) Rattoppo le ciabatte.

La vie de pape

Moi, Pape ? Pape moi ?! je s'rais couillon !
 Tu sais qu'il vaut bien mieux êtr' cordonnier ?
 Moi je veux vivre, frère, à ma façon,
 et non comm' le préfèrent les cités.

Enlève à un bonhomm' le goût d'la baise,
 cloue-lui les fesses dans une gross' chaise,
 fais-le prom'ner chaqu' jour en procession,
 surveillé par des gard's à sa portière;

ferme-lui l'auberge, interdis le jeu,
 fais-le vivre toujours plus soupçonueux
 du barbier, du docteur et du cuistot

t'as vraiment envie d'être à un' tell' place ?
 Pour moi, jusqu'à c' qu'on me porte au tombeau,
 j'mange un quignon, et j'répar' les godasses.

16 novembre 1833

La traduzione mantiene felicemente la serie degli imperativi–narrativi sui quali Belli costruisce la dinamica popolaesca del sonetto.

Il tono popolaesco è accentuato da indovinati termini “argotiques”: *cunistot, quignon, godasses*.

Schema delle rime:

ABAB
CCAD
EEF
GHG

1030. A Padron Marcello

Chi ha ffrabbicato (1) Roma, er Vaticano,
er Campidojjo, er Popolo, (2) er Castello?
Furno Romolo e Rmemolo, Marcello,
che ggnisun de li dua era romano.

Ma un e ll'antro (3) volenno esse (4) soprano (5)
de sto paese novo accusí bbello,
er fratello nimmico der fratello
vennero a ppatti cor cortello in mano.

Le cortellate aggnédero (6) a le stelle;
e Rroma addiventò ddar primo ggiorno
com'è oggi, una Torre–de–Bbabbelle.

De li sfrizzoli (7) oggnuno ebbe li sui:
e Rroma, quelli dua la liticorno, (8)
ma vvenne er Papa e sse la prese lui.

27 novembre 1833

(1) Fabbricato. (2) La piazza e il rione del Popolo. (3) Uno e l'altro. (4) Volendo essere. (5) Sovrano. (6) Andarono. (7) Dei colpi. (8) Litigarono.

Au patron Marcello

Qui donc a bâti Rome et l' Vatican,
 le Capitole, et Peuple, et le Chateau ?
 C'est Romulus et Rémus, Marcello,
 alors qu'aucun des deux n'était romain.

Mais l'un et l'autr' voulant être souv'rain
 de ce nouveau pays qu'était si beau,
 chacun frère ennemi de son frérot
 se mir'nt d'accord le couteau à la main.

Les coups d'couteau volèrent jusqu'au ciel,
 et Rome devint, dès le premier jour,
 comme aujourd'hui, une Tour-de-Babelle.

Tout le monde eut sa dose de rillons;
 et Rome, ces deux là s'la disputèrent,
 mais vint le Pape, retirer les marrons.

27 novembre 1833

La traduzione ha un'andatura popolarasca resa con un uso disinvolto della grammatica (*qui* pronome relativo soggetto sottoposto a elisione e *chacun*, pronome indefinito usato come aggettivo), con i termini "argotiques" *frérot*, *rillons*, *marrons*, oltre che con le frequenti elisioni.

Vegliante è, già nel titolo, più fedele al testo belliano, rispetto a Darbousset (che traduce *Au père Marcel*, p. 187): mantiene infatti sia l'appellativo *patron* sia il nome proprio nella forma italiana, cosa che gli consente una rima con *frerot*.

La chiusa pone grossi problemi di traduzione, in quanto la costruzione con il soggetto a destra non è possibile in francese. Darbousset se la cava con uno scialbo, ancorché corretto *mais le Pape est venu et c'est lui qui l'a prise*. Vegliante fa rimare i versi 12 e 14 grazie all'efficace e lessicalmente ineccepibile *rillons* (il cui significato, "ciccioli", rende il belliano "sfrizzoli", usato ovviamente in senso traslato) del v. 12. La chiusa *retirer les marrons* pare un po' libera ma abbastanza efficace.

Schema delle rime:

ABCD

DBCD

EFE

GHG

III5. Li beccamorti

E cc'affari vòì fà? ggnisuno more:
sto po' d'aria cattiva è ggià ffinita:
tutti attaccati a sta mazzata vita...
Oh vva' a ffà er beccamorto con amore!

Povera cortra (1) mia! sta llí ammuffita.
E ssi (2) vva de sto passo, e cqua er Zignore
nun allúmina un po' cquarce ddottore,
la profession der beccamorto è ita.

L'annata bbona fu in ner disciassette. (3)
Allora sí, in sta piazza, era un ber vive, (4)
ché li morti fiocaveno a ccarrette.

Bbasta...; chi ssa! Mmatteo disse jjerzera
c'un beccamorto amico suo je (5) scrive
che cc'è cquarce speranza in sto Collèra.

18 marzo 1834

(1) Coltre. (2) E se. (3) Nel 1817, anno del tifo petecchiale. (4) Era un bel vivere. (5) Gli.

Les croqu'morts

Quell's affair's veu--tu faire ? personn' ne meurt
ce peu d'air mauvais, c'est déjà fini
Ils sont tous accroché--à c'te fichue vie...
Va donc être croqu'mort avec amour !

Mon malheureux poële ! il est là, moisi...
 Et si ça continue, et qu' le Seigneur
 n'illumin' pas un brin quelque docteur,
 la profession d'croqu'mort est enterrée.

La dernièr' bonne année r'monte à dix-sept
 alors, oui, sur la place, c'était peinard,
 quand les morts arrivaient à plein's charrettes.

Baste... qui sait ! Mathieu disait, l'autr' soir,
 qu'un croqu'mort d'ses amis lui fait transmettre
 qu'à caus' du choléra y-a quelqu'espoir.

18 mars 1834

Straordinario capolavoro comico, tipico dell'universo belliano e del suo mondo alla rovescia.

La traduzione rende perfettamente lo spirito del sonetto: sembra quasi di vedere questo disilluso lavoratore esternare la sua filippica.

Il verso 8 va perfino oltre il dettato belliano, in quanto introduce l'idea della... sepoltura della professione del... seppellitore.

La chiusa spostata in finale di verso il termine *espoir* per esigenze di rima, ma risulta ugualmente molto efficace.

Schema delle rime:

ABBC (in consonanza con A)

BAAD

EFG(in assonanza con E)

HIH

III8. Er matarazzaro

Ciamancàvio (1) mó vvoi, sori cazzacci,
 co sti vostri segreti e cciafrujjetti (2)
 pe distrugge (3) le scímisce (4) e ll'inzetti
 drent'a li matarazzi e a li pajjacci. (5)

Pe vvoantri (6) saranno animalacci,
 ma ppe cchi ccampa cor rifà li letti
 le scimisce pe llui sò animaletti
 che Ddio l'accreschi e cche bbon pro jje facci.

Nun è nné er primo caso né er ziconno,
 che un letto pe ddu' vorte in un'annata
 s'è avuto d'arifà (7) dda cap'a ffonno.

Pe cquesto la bbon'anima de Tata (8)
 rifascenno (9) li letti co mmi' Nonno,
 sce lassava (10) una scímiscia agguattata. (11)

19 marzo 1834

- (1) Ci mancavate. (2) Ciafruglietti: imbroglietti, cianciafruscole. (3) Per distruggere. (4) Cimici. (5) Pagliericci, sacconi. (6) Voi altri. (7) Si è avuto a rifare. (8) Mio padre. (9) Rifacendo. (10) Ci lasciava. (11) Nascosta.

Le mat'lassier

Il ne manquait plus qu' vous, Messieurs d'mes deux,
 avec vos trucs secrets et vos embrouilles
 pour détruire les punais' ou autr's insectes
 à l'intérieur des mat'las et paillasses.

Pour vous, ce sont peut-être des sal's bêtes,
 mais pour qui gagn' sa croûte à r'faire les lits,
 les punaises sont des petit's bestioles
 dignes de prospérer, qu'il plaise à Dieu.

Ça n's'rait pas la seul' fois, ni la deuxième,
 qu'un lit, à deux reprises, dans l'année,
 a dû être refait de fond en comble.

C'est pour ça que mon Vieux, paix à son âme,
 en refaisant les lits, avec l'grand-père, laissait
 dedans un' punais' bien planquée.

19 mars 1834

Il tono della traduzione è piuttosto prosastico, aspetto accentuato anche dalla mancanza di vere rime.

Se poi davvero nella *scimiscia agguattata* si cela il Belli con la sua operazione dialettale nel *matarazzo* della lingua⁵, questo aspetto è ben difficile da far emergere in qualsiasi traduzione.

Interessante la resa di *sori cazzacci* con *Messieurs d'mes deux*. Darbousset (p. 197) usa *jean-foutres*, vale a dire la parola d'origine di un francesismo usato dal Belli due volte (*L'uffiziale francese* e *Er guarda-portone*).

1170. Li du' ggener'umani

Noi, se sa, (1) ar Monno (2) semo ussciti fori
impastati de mmerda e dde monnezza. (3)
Er merito, er decoro e la grannezza
sò ttutta marcanzia (4) de li Siggnori.

A su' Eccellenza, a ssu' Maestà, a ssu' Artezza
fumi, patacche, titoli e sprennori;
e a nnoantri (5) artigiani e sservitori
er bastone, l'imbasto e la capezza.

Cristo creò le case e li palazzi
p'er prencipe, er marchese e 'r cavajjere,
e la terra pe nnoi facce de cazzi.

E cquanno morze (6) in crosce, ebbe er penziere
de sparge, (7) bbontà ssua, fra ttanti strazzi, (8)
pe cquelli er zangue e ppe nnoantri (5) er ziere. (9)

7 aprile 1834

(1) Si sa. (2) Mondo. (3) Immondezza. (4) Mercanzia. (5) Noi altri. (6) Morì. (7) Spargere. (8) Strazi. (9) Siero.

5. Cfr. G.G. BELLÌ, *Tutti i sonetti romaneschi*, a cura di M. Teodonio, Newton, Roma 1998, p. 1151.

Les deux gent's humains

Nous, on sait bien qu'on nous a mis au monde
 modelés dans la merde et l'immondice.
 La classe, la grandeur et le mérite
 sont toutes des denrées pour nos patrons.

A leurs Majesté, Excellence, Altesse,
 encens, médailles, titres et splendeurs;
 à nous autr's artisans et serviteurs
 le bâton, le harnais et le chevêtre.

Le Christ créa palais et bell's maison
 pour les princes, marquis et chevaliers,
 et la terre pour nous, têtes de noeuds.

Quand il mourut sur la croix il crut bon
 de verser, grand merci, dans ses souffrances,
 pour eux son sang, pour nous l'reste séreux.

7 avril 1834

Per una volta trovo più efficace Darbousset (p. 202), per *faces de con* del v. II, ben più forte del *têtes de noeuds* di Vegliante, e per tutta la seconda terzina, più fedele all'originale in tre momenti: *il eut cette pensée* (Vegliante: *il crut bon*), *dans sa bonté* (Vegliante: *gran merci*) e infine in *sérum*. Vegliante ha *l'reste séreux*, per via della rima con *noeuds* del v. II, che però è un po' troppo lontana. Nessuno dei due può rendere l'inarrivabile *noantri*: anche *nous autres* suonerebbe banale.

Sono comunque buone traduzioni, ma il senso di sconfinata disperazione del parlante fa un tutt'uno con il mezzo linguistico di cui si serve: *signifiant* e *signifié* vengono a coincidere.

Schema delle rime:

ABCD

EFFG

DHI

DLI

1436. Una smilordaria (1) incitosa

Si (2) una vorta l'Ebbrei for de li Ghetti
portaveno ar cappello lo ssciammano, (3)
nun era gusto lòro, poveretti:
era pe fforza der vigor d'un banno. (4)

Ma cchi ll'obbriga mó sti pasticcetti (5)
de cristiani d'annà ccome che vvanno
co ste ssciamannerié de fazzoletti
fora de le saccocce spennolanno? (6)

Se n'incontra de tutti li colori:
bbianchi, turchini, verdi, rossi, ggialli:
a cceróti, (7) a ppupazzi, a rrighe, a fffiori...

Ar vedesseli (8) avanti calli calli, (9)
ar trovasse (10) quer commido llí ffori,
ce vò una gran vertú ppe nnun rubballi.

17 gennaio 1835

(1) Zerbineria. (2) Se. (3) Lo sciamanno era un cenciolino che dovevano gli ebrei portare sul cappello. Ne sono stati affrancati. (4) Bando. (5) Zerbini. (6) Ciondolando. (7) Cioè: "taccati". (8) Al vederseli. (9) Belli e pronti. (10) Al trovarsi.

Une gandinerie inciteuse

Si autrefois les Juifs hors des Ghettos
portaient tous le *shimàn* à leur chapeau,
ce n'était pas pour leur plaisir, les pauvres,
mais par la forc' d'un édit en vigueur.

Aujourd'hui, qui oblige ces mignons
de chrétiens à aller, comme ils y vont,
avec ces *chiffmann'ries* de pt'its mouchoirs
qui pendouill'nt de leurs poch's en étendards ?

On en croise de toutes les couleurs
des blancs, des bleus, des verts, des roug's des jaunes;
pied-de-poule, imprimés, rayés, à fleurs...

A les voir sous son nez tout chauds, tout prêts,
à s'trouver dans cett' offre qui vous frôle
faut être un saint pour pas les chouraver.

17 janvier 1835

Traduzione caratterizzata da inventiva lessicale. La *gandinerie* del titolo non è parola che si trovi sui dizionari: è un derivato da *gandin*, "zerbinotto", "ganimede".

I due termini belliani *ssciamanno* e *ssciamannerie* sono resi, molto opportunamente, il primo con un prestito integrale non adattato, *shiman* (scritto in corsivo), e il secondo con il derivato *chifmann'ries*, dove si coglie un'allusione a *chiffon* "straccio", perfettamente coerente con l'originale.

Notevole anche il verbo finale: *chouraver*, denominale da *chou-rave* ("cavolo-rapa") con il senso di "rubare".

Schema delle rime:

ABCD

EEFG

HIH

LML

1698. Er passa-mano

Er Papa, er Visceddio, Nostro Siggno,
è un Padre eterno com'er Padr'Eterno.
Ciovè (i) nun more, o, ppe ddí mmejjo, more,
ma mmore solamente in ne l'isterno.

Ché cquanno er corpo suo lassa er governo,
l'anima, ferma in ne l'antico onore,

nun va nné in paradiso né a l'inferno,
passa subito in corpo ar zuccessore.

Accusí ppò vvariasse (2) un po' er cervello,
lo stòmmico, l'orecchie, er naso, er pelo;
ma er Papa, in quant'a Ppapa, è ssempre quello.

E ppe cquesto oggni corpo destinato
a cquella indignità, (3) ccasca dar celo
senz'anima, e nun porta antro (4) ch'er fiato.

4 ottobre 1835

(1) Cioè. (2) Così può variarsi. (3) Dignità. (4) Altro.

La r'passe

Le Pape, ce Sous-Dieu, notre Seigneur,
est un Père eterne, comm' le Père-Eterne.
Donc il meurt pas, ou pour mieux dire:
il meurt, mais meurt seul'ment dans sa partie externe.

Car lorsque son corps cess' de gouverner,
l'âm', restant ferme en son ancien honneur,
n'va ni au paradis, ni en enfer,
mais passe aussitôt d'dans son successeur.

Si bien qu'ont beau changer un peu: cervelle,
estomac et oreilles, et poils, et nez,
le Pape est toujours l'même en tant que tel.

Pour cett' raison, chaque corps destiné
à une telle charge, tombe du ciel
sans âme, par son seul souffle animé.

4 octobre 1835

Capolavoro belliano, cui, sia detto *en passant*, dedica un saggio scritto, come dice Gibellini, «col bisturi tagliente della semiotica», il «Seminario italiano di Friburgo diretto da Giovanni Pozzi», nel 1975, riportato nel già citato *Belli oltre frontiera* (pp. 93-97).

La traduzione si avvicina moltissimo al senso dell'originale, non solo per il rispetto del lessico e delle espressioni gergali, ma anche perché riesce a trasmettere l'ambiguità del dettato, in bilico fra rigore teologico (si veda il citato saggio friburghese) e sberleffo.

Naturalmente si perde (ma è inevitabile) la vertiginosa allusione del termine *indignità*.

Lo schema delle rime è notevolissimo:

ABAB
CDED
FGF
HFH

1825. Le donne litichine (1)

Indov'èlla, indov'èlla (2) sta caroggna
c'ha la ruganza (3) de menà a mmi' fijja?
Essece (4) fora, animaccia de cunijja (5)
e vvederai si ciò (6) arrotate l'oggna. (7)

Nò, llassateme stà, ssora Sciscijja: (8)
nun me tené, Mmaria, c'oggi bbisoggna
c'a cquella bbrutta sfrízzola d'assoggna (9)
me je dii du' rinnacci a la mantijja.

Va', vva', ppuzzona (10) da quattro bbajocchi:
bbrava, serrete drento, mmonnezzara (11)
de scimisce, de piattole e ppidocchi.

Ma aritórnesce, (12) sai, facciaccia amara?
Ché cquant'è vver'Iddio te caccio l'occhi
e li fo ruzzolà (13) ppe la Longara. (14)

27 marzo 1836

(1) Litigiose. (2) Dov'è dov'è? Quasi dove è ella, dov'è ella? (3) L'arroganza. (4) Esci. (5) Di coniglio, ed essendo femmina le dice coniglia. (6) Se ci ho: se ho. (7) Le unghie. (8) Signora Cecilia. (9) Gli sfrizzoli sono quelle pellicole mezzo asciutte che rimangono della sugna colatone il grasso strutto. (10) Bagascia. (11) Sozzona. (12) Ritornaci. (13) Rotolare. (14) La Lungara, contrada in Trastevere.

Femmes querelleuses

Elle est où, elle est où, cette charogne
qu'a la rogance de taper ma fille ?
Viens dehors, âme damnée de lapine
et tu f'ras connaissance avec mes pognes.

Non, laissez-moi y-aller, dame Cécile
ne m'retiens pas, Marie, faut qu'une bonn' fois
à cette moch'té d'croût' de pâté d'foie
j'lui fasse deux repris's à sa mantille.

Va, va, espéc' de morue à quatr' sous
bravo, enferme-toi bien, chiffonnière
de sal's punais's, de morpions et de poux.

Mais reviens-y, tu sais, gueul' de mégère
aussi vrai qu' Dieu existe, j't'arrache les yeux
et j'les fais rouler dans tout Trastévère.

27 mars 1836

Ottima resa della furia sproloquante di questa donna inviperita perché hanno osato toccarle la figlia. Il solito ampio uso di elisioni evidenzia il tono popolaresco delle invettive. Notevole anche il lessico usato.

La chiusa si prende qualche libertà: rende con *Trastévère* la *Longara* di Belli. Scelta felice, sia perché consente la rima con *mégère*, sia perché *Longara* sarebbe parso poco comprensibile ai non romani (e figurarsi ai peggio che buzzurri francesi...), mentre *Trastévère* tutti sanno dov'è.

Schema delle rime:

ABCA

DEEF

GHG

HIH

1982. Li rivortósi

Chiameli allibberàli o fframmasoni,
o ccarbonari, è ssempre una pappina: (1)
è ssempre canajjaccia ggiacubbina
da levàssela (2) for de li cojjoni.

E ppe Ppapi io voría (3) tanti Neroni
che la mannàra de la quajjottina (4)
fascéssino (5) arrotalla ogni matina
acciò er zangue curressi (6) a ffuntanoni.

Tu accèttua noantri (7) in camisciola
e li preti e li frati, er rimanente
vacce a la sceca (8) e sségheje la gola.

Perché è mmejjo a scannà cquarch'innoscente,
de quer che ssia c'una caroggna sola
resti in ner monno a impuzzolí la ggente.

2 settembre 1838

(1) È sempre la stessa cosa. (2) Da levarselà. (3) Io vorrei. (4) La mannaia della ghi-
gliottina. (5) Facessero. (6) Corresse. (7) Eccettua noi altri. (8) Vacci alla cieca.

Les factieux

Appell'—les libéros ou franc—maçons,
carbonari ou autr', c'est mêm' salade
c'est toujours d'la canaill' de jacobins
qu'on aim'rait mieux savoir en marinade.

Et comm' Pap's je voudrais autant d'Nérons
 qui le tranchant d'la hache à Guillotin
 feraient bien aiguïser tous les matins,
 pour qu' le sang coule à flots dans l'caniveau.

Tu vois, si on enlèv' nous, en chemise,
 et les prétr's et les moines, à tout l'restant
 tu peux à l'aveuglett' trancher l'goulot.

Parc' qu'il vaut mieux saigner quelqu's innocents,
 plutôt que de laisser faire à sa guise
 un seul de ces empoisonneurs d'cerveaux.

2 septembre 1838

La violenta tirata anti-liberale si coglie bene nella traduzione che opportunamente mantiene l'italiano "carbonari", segnalandolo con il corsivo. La costruzione belliana del penultimo verso, di chiaro e intraducibile stampo dialettale, risulta indebolita, così come si perde la plasticità del verbo *impuzzolì* reso con *laisser faire à sa guise*.

Schema delle rime:

ABCB

ACCD

EFG

FED

2010. Li fijji a pposticcio

- E ffarai bbene: l'accattà, ssorella,
 è er piú mmejjo mistiere che sse dii –.
- Nun ciò fijji però, ssora Sabbella –.
- Bbe', tte n'affitto un paro de li mii! –.

- E ccosa protennete che vve dii? –
- Un gross'a ttest'er giorno –. – Cacarella!

Me pare de trattà cco li ggiudii!–
 – Maa, cco cquelli nun zeì piú ppoverella!

C'è er maschio poi che ttanto curre e incoccia,
 e ppiaggne, e ffiotta, e ppivola cor naso,
 che jje li strappa for de la saccoccia –.

– E a cche ora li lasso? – – A un'or' de notte –.
 – E ssi ppoi nun lavoreno? – – In sto caso
 te l'imbriaco tutt'e ddua de bbòtte –.

14 maggio 1843

Les enfants postiches

Et tu feras l'bon choix : mendier, frangine,
 c'est le plus' mieux métier qu'on puisse avoir.
 Mais moi j'n'ai pas d'enfants, madam' Sabine.
 J'peux t'en sortir un' pair' de mes tiroirs ! –

Et combien vous d'mandez, question tarif ? –
 Dix sous chacun par jour. – Et pis mes fesses !
 j'ai l'impression d'traiter avec les juifs !
 – Mais... tu sais qu'avec ca, t'es plus pauvre !

Y–a le garçon qui tant court et insiste,
 et pleure et chigne et piaille avec le nez,
 qu'il les arrache aux poches les plus chiches. –

A quelle heure je les laisse ? – Une heur' le soir.
 – Et s'ils ne travaill'nt pas ? – ça se trouv'rait,
 j'te leur en donnerais jusqu'à plus voir !

14 mai 1843

Quartine impeccabili dal punto di vista delle rime. Uso sapiente di termini "argotiques": *frangine, chiches, chigner*.

Strepitosa l'espressione del v. 4: *j'peux t'en sortir un'pair' de mes tiroirs* e notevole per efficacia anche l'uso generoso di pronomi della chiusa: *j'te leur en donnerais...*

Ne risulta una resa fedele del vivacissimo (nonché abbietto) scambio di battute di tipo teatrale fra le due protagoniste.

Schema delle rime:

ABAB

CDCD

EFG

HIH

2170. La morte co la coda

Cqua nun ze n'essce: (1) o ssemo ggiacubbini,
o ccredemo a la lègge der Zignore.

Si (2) cce credemo, o mminenti (3) o ppaini,
la morte è un passo cche vve ggela er core.

Se curre a le commedie, a li festini,
se va ppe l'ostarie, se fa l'amore,
se trafica, s'impozzeno quadrini,
se fa dd'oggn'erba un fasscio... eppoi se more!

E ddoppo? doppo viengheno li guai.
Doppo sc'è ll'antra vita, un antro monno, (4)
che ddura sempre e nnun finisce mai!

È un penziere quer mai, che tte squinterna! (5)
Eppuro, o bbene o mmale, o a ggalla o a ffonno,
sta cana (6) eternità ddev'esse eterna!

29 aprile 1846

(1) Non si può uscire da questa alternativa. (2) Se. (3) Minenti, gente del popolo, e in particolar modo de' rioni di Trastevere, Monti e simili. (4) Un altro mondo. (5) Ti scuote, sgomenta, schianta. (6) Cagna, nel solo senso però di "crudele, nemica, barbara"; ed è sempre usata come aggettivo unito a un nome. Nella assoluta significazione di femmina del cane, dicesi costantemente cagna.

La mort avec sa queue

On ne sort pas d'là : ou t'es jacobin,
ou tu crois à la loi d'Notre Seigneur.
Et si-on y croit, ou gueux ou gens de bien,
la mort est un pas qui vous gèl' le coeur.

On court voir des spectacles, ou-à des festins,
on fréquent' les auberges, on fait l'amour,
on trafique, on empoche un tas d'artiche,
on met tout dans l'mêm' sac... et puis on meurt !

Après? après commencent les ennuis.
Après, y-a l'autre vie, un autre monde,
qui dur' toujours, et jamais ne finit !

C' est une idée, c' *jamais*, qui te fracasse !
Et pourtant bien ou mal, dessus ou-au fond,
c'te chienne éternité est bien en place.

29 avril 1846

La prima traduzione, in prosa, del sonetto la si deve a Ernest Bovet (1898). Darbousset lo traduce nel 1973 (vedi *Belli oltre frontiera*, pp. 92-93) e lo riprende nel 2000, con alcune varianti non di poco conto, ma mantenendo lo stesso titolo: *La mort et la suite*.

Vegliante è più fedele all'originale nel titolo. Attenua un po' la violenza di certi termini di Darbousset, *peigne-cul*, *fric*, *on crève*, sostituendoli con *gueux* (*minenti*), *artiche* (*quadrini*) e *on meurt* (*se more*), ma ha uno splendido verso 4 (*gèl'* più inquietante di *glace*).

Il senso di smarrimento, di angoscia del parlante è comunque reso efficacemente.

Schema delle rime:

ABAB

ACDB

EFE

GHG



AREA ANGLOSASSONE

a cura di Cosma Siani



Belli in inglese: traduttori e traduzioni recenti (1984–2009)

1. È sorprendente che l'interesse per la poesia del Belli si manifesti quasi subito nel mondo anglosassone, se si tien conto che si tratta di scrittura in dialetto e non nella lingua italiana nota e studiata all'estero, e che l'opera dialettale fu pubblicata postuma, e perciò in vita dell'autore nota solo a una ristretta cerchia di amici e conoscenti. Ed è un interesse oggi per niente affatto spento, e anzi con forti segni di vitalità.

Degli sviluppi di tale fortuna belliana nel mondo anglofono possiamo seguire il profilarsi grazie all'indagine condotta da Damiano Abeni nel volume collettaneo *Belli oltre frontiera*. Abeni svolge un eccellente lavoro di ricerca, discussione e selezione sia dei sonetti romaneschi in traduzione, sia degli scritti critici sul Belli, dalla seconda metà dell'Ottocento fino ai primi anni Ottanta del Novecento (Abeni 1983). In questa sede intendiamo proseguire e aggiornare l'indagine,

1. Le indicazioni autore–data fra parentesi rimandano ai riferimenti bibliografici in fondo al saggio. L'indicazione fra parentesi "Vigolo" più un numero si riferisce alla numerazione dei sonetti nell'edizione del Vigolo. Quest'ultima in bibliografia figura sotto l'esponente "Belli 1952". Da questa sono presi i testi in romanesco, anche quando i traduttori abbiano usato edizioni differenti.

Desidero qui ringraziare Franco Onorati del "Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli" di Roma per il molto materiale fornitomi. Michael Sullivan per la sua generosità nel segnalarmi scritti vari attinenti al Belli, e per i suoi suggerimenti di nativo della lingua inglese e traduttore belliano. Andrea Fabbri, di Faenza, traduttore italiano di William Neill, per avermene fornito alcuni testi. Laura Biancini, responsabile della Sala romana delle Collezioni speciali alla Biblioteca nazionale centrale di Roma, per avermi aiutato nella ricerca

con occhio particolare alle traduzioni. Ma prima occorre dare uno sguardo panoramico alla fortuna del Belli in ambito inglese.

Appena quattro anni dopo l'edizione dei *Duecento sonetti* dialettali curata da Luigi Morandi (1870), si parla di questo volume sulla *Fortnightly Review* di Londra per mano di Hans Sotheby, che in un saggio-recensione offre considerazioni appropriate sulla letteratura italiana, anche di espressione romanesca, e rinvii comparatistici alla letteratura inglese (per le indicazioni bibliografiche riguardanti questo contributo e i seguenti rimandiamo al saggio di Abeni 1983).

Frances Eleanor Trollope, nata Ternan, sposa in seconde nozze di Thomas Adolphus, fratello dello scrittore Anthony Trollope, aveva viaggiato in Italia e ne aveva scritto, quando pubblicò col marito una raccolta di tredici medaglioni di grandi autori italiani da Dante a Belli, *The Homes and Haunts of the Italian Poets* (1881). Certamente il soggiorno italiano le giovò nell'apprezzamento della poesia romanesca di Belli, e nella formulazione dei giudizi che ne dà.

Dopo questi inizi, Abeni vede «un lungo periodo di silenzio» fino ai primi anni Cinquanta. Si registrano contributi minori, e si parla (ma più riecheggiando che documentando) di un interesse per Belli da parte di Gogol, Sainte-Beuve, Edmund Wilson, D.H. Lawrence, Joyce. La ripresa di interesse e di studi non più interrotti è segnata da un saggio su Belli del 1952 dovuto all'americana Eleanor Clark, che studiò in Italia e in Francia e divenne moglie dello scrittore e poeta Robert Penn Warren. Nella stessa decade abbiamo un primo sostanzioso nucleo di sonetti tradotti in America dal poeta beat e amico di poeti beat Harold Norse, pubblicati in volume nel 1960 con il titolo *The Roman Sonnets of Giuseppe Gioachino Belli*, introdotti da una prefazione di William Carlos Williams e da un saggio belliano di Moravia in versione inglese.

L'interesse per il Belli ritorna in area britannica negli anni Settanta con un contributo notevole di Anthony Burgess, che nel romanzo *ABBA ABBA* (1977) — una estrosa vicenda romana imperniata sull'improbabile incontro fra Keats e Belli — attribuisce al personaggio Guglielmi la propria versione inglese di una settantina di sonetti. Gli studi belliani in area britannica passano ancora per due impegnati saggi di Barbara Garvin e Bruce Merry, usciti in un volume di Einaudi, *Tre sondaggi sul Belli*, a cura di Guido Almansi (1978), frutto di seminari da lui tenuti in università britanniche. I due studi riguardano

rispettivamente i sonetti che affrontano il tema del potere temporale e spirituale del papa, e il valore semantico delle deformazioni linguistiche popolaristiche nel vernacolo di Belli.

La panoramica di Abeni abbraccia la versione di cinque sonetti belliani sulla rivista del New South Wales «Quadrant», nel 1977–78, ad opera dell'australiano vissuto a Roma Desmond O'Grady, che apre in tal modo uno spiraglio alla fortuna del Belli in Australia. Tratta inoltre di un grosso studio americano sulle fonti dei sonetti dialettali belliani, che è la tesi di PhD del rumeno americanizzato Nicholas Timiras, discussa nel 1978 all'Università californiana di Berkeley. E infine una corposa raccolta di settantacinque sonetti in traduzione dovuta all'americano, anch'egli vissuto a Roma, Miller Williams, uscita negli Stati Uniti nel 1981. L'indagine di Abeni si ferma qui, ma lo studioso aggiunge in seguito un'appendice su un traduttore scozzese, Robert Garioch, le cui traduzioni belliane, per quanto risalenti forse a decenni addietro, hanno riscosso attenzione negli anni Ottanta, in coincidenza con la pubblicazione postuma della sua *opera omnia* poetica (Abeni 1985).

A questo autore e ai primi anni Ottanta qui ci riallaceremo per proseguire la ricerca. Ma prima facciamoci rapidamente un'idea delle traduzioni belliane portate alla nostra attenzione dalla panoramica appena presentata.

2. Sotheby — allo stato attuale delle conoscenze, colui che introduce il poeta Belli nel mondo anglosassone — presenta delle mere versioni in prosa dei tredici sonetti con cui illustra la sua trattazione. Poco dopo, già Frances Eleanor Trollope si cimenta in una traduzione poetica delle nove poesie che inserisce nel suo medaglione sul Belli, e come gli altri che tradurranno in versi dopo di lei, rifà i sonetti usando il pentametro a base giambica, che è l'equivalente anglosassone dell'endecasillabo italiano. Traduce correttamente, in un inglese standard, rendendo rime, ritmo e senso globale, con i prevedibili scarti dall'originale provocati dai vincoli della metrica.

Nel suo acuto saggio su Belli, Eleanor Clark riporta una serie di sonetti resi letteralmente verso per verso, e perciò traduzioni in prosa, volte allo scopo di veicolare il contenuto della composizione più che di rendere la qualità e i mezzi artistici messi in atto.

I quarantasei sonetti tradotti da Harold Norse si dimostrano non all'altezza né dell'enfatica prefazione di William Carlos Williams (piuttosto spropositata, a dire il vero, nonostante l'autorevolezza del nome, e quasi inconsapevole quando paragona l'americano dalle forti inflessioni colloquiali del traduttore allo «schietto romanesco»), né delle intenzioni del traduttore: «rendere queste traduzioni poesie inglesi autonome». Vengono colti ed espressi gli argomenti, non certo la maestria metrica e poetica del Belli, i valori stilistici che contribuiscono a riscattarne i toni grevi. Notiamo di passaggio che nel *Caffettiere filosofo* è difficile immaginare il “macinino” come “the espresso machine” piuttosto che il normale *coffee grinder* azionato a mano; lo stesso titolo inglese *The coffeehouse philosopher* è fuorviante perché, a causa del polivalente uso aggettivale che in inglese possono avere i sostantivi — in questo caso, *coffeehouse* usato come modificatore di *philosopher* —, di primo acchito potrebbe far pensare a un filosofo che passa il tempo nella bottega del caffè, un “filosofo da bottega del caffè”, piuttosto che al caffettiere che filosofeggia, come bene suggeriscono invece i titoli di altri traduttori: *The coffee-house keeper turned philosopher*, Tusiani; *The Philosophic Café Proprietor*, Stocks; *The philosophical caffey-owner*, Sullivan. Va riconosciuta a Norse l'assenza di pregiudizio rispetto ai sonetti di contenuto sessuale, dei quali traduce con vivezza i due dedicati a *Santaccia de Piazza Montanara*, *Saint Strumpet*, “Santa Prostituta”, come intitola felicemente, in qualche modo rendendo quel tanto di sensibilità umana echeggiante nel peggiorativo italiano.

Delle settantadue versioni belliane di Anthony Burgess, Mario Praz ebbe a dire che sono svolte «con notevole bravura e azzeccate risorse gergali inglesi» (Praz 1983: 200). La bravura è più nell'estro e nell'arbitrio. Burgess oscilla continuamente fra traduzione e imitazione, adattamento e rifacimento del testo belliano. Del resto, la stessa cornice di finzione narrativa in cui inserisce le sue versioni sembra assecondare il suo uso personale degli originali. Rifà la metrica del sonetto con perizia, rispettando il ritmo del pentametro e lo schema delle rime; questo vincolo (ma anche la sua buona dose di eccentricità) lo portano ad alterare continuamente i dettagli, inserire particolari inesistenti nell'originale, non sempre come riempitivi metrici o per necessità di ritmo e rima, ma spesso per la sbrigliata fantasia che si appropria del testo originale e se lo gioca in proprio. L'esito può essere anche brillante, e spesso rende la qualità ironica, densa, aggressiva, del Belli.

Ma numerose sono anche le forzature nella ricerca di funambolismi; esempio, l'ultima terzina del *Giorno der giudizzio/The Last Judgement* (Vigolo 273), dove un articolo indeterminativo in fine del v. 11 (*will chime and blare a /*) rima con un'espressione italiana che chiude l'ultimo verso, graficamente disposto a scala (*Er-phwhooo./And so to bed./Owwwwww./Bona sera*). Esempi di ottima resa sono *Er zignore e Caino, Caino, Er vino novo*, in inglese reintitolati rispettivamente *Cain 1, Cain 2, Noah on Land*.

Le versioni di Desmond O'Grady sono trasposizioni interlineari come quelle di Eleanor Clark, rendendo la lettera del testo verso per verso, con buona scelta di espressioni colloquiali e idiomatiche da un inglese medio. Infine, le versioni di Miller Williams rifiutano soluzioni gergali, come il traduttore stesso dichiara, e si affidano a una lingua mediana accessibile, ma con risultati non particolarmente brillanti, neppure nel ritmo, che egli dice di voler rendere con soluzioni di compromesso, usando «cinque accenti forti per ogni verso».

3. Prima ancora che Eleanor Clark pubblicasse il suo saggio belliano contenente la traduzione di alcuni sonetti (1952), segnando così la ripresa d'interesse di studiosi e traduttori anglosassoni per il nostro autore, probabilmente già lo scozzese Robert Garioch (1909–1981) nella seconda metà degli anni Quaranta si dedicava a tradurre Belli, non in inglese ma nello scozzese, o *Scots*. Questo non va confuso con la lingua celtica, lo scozzese gaelico parlato più a nord, nelle Highlands e nelle Ebridi. *Scots* e inglese sono lingue distinte e allo stesso tempo correlate per genealogia linguistica e per l'espansione dell'inglese d'Inghilterra all'area meridionale della Scozia, le Lowlands. Lo *Scots*, talora indicato come *Lallans* (appunto da Lowlands) appartiene infatti al ceppo germanico, era l'effettiva lingua usata nel tardo Medioevo, quando la Scozia era una nazione indipendente, e ha una sua storia, con varietà dialettali al proprio interno, con una forte tradizione letteraria che ha visto un'età aurea (il poeta settecentesco Robert Burns è la stella di prima grandezza), un periodo di declino e una ripresa in tempi moderni.

Si può assumere perciò un primato di Garioch nella ripresa d'interesse verso il Belli nel mondo anglosassone del secolo xx (e così fa giustamente Abeni, 1985: 224, correggendo la propria precedente

prospettiva), ma esso non è venuto pienamente alla luce fino alla pubblicazione della sua *opera omnia*, *Complete Poetical Works*, 1983, includente centoventi sonetti del Belli, a tutt'oggi la maggiore collezione edita in ambito anglosassone. Prominente poeta scozzese di Edimburgo, per molti anni insegnante di scuola, Garioch scrisse poesie in inglese, in gaelico e appunto nello scozzese delle Lowlands. Durante la guerra passò quattro anni di prigionia in Italia e in Germania, tra il 1942 e il 1945. Come riportato nel necrologio apparso sul "Times" del 2 maggio 1981, nel primo dopoguerra soggiornò a Londra, dove fece l'insegnante e cominciò a tradurre i sonetti del Belli.

In area britannica Garioch ha una reputazione di traduttore, e traduttore del Belli in particolare, pari a quella che ha come autore e poeta in proprio. Trattando di lui, repertori inglesi anche di natura molto generale, come i *Companions* letterari, menzionano le sue versioni del Belli in scozzese, accanto a quelle di Pindaro, Apollinaire, e altri; e questo va preso come segnale di quanto tali traduzioni abbiano peso nella sua opera complessiva (si vedano a mo' d'esempio Oxford 1985, Cambridge 1988). Cosa del resto confermata in un volume come *European Poetry in Scotland: An Anthology of Translations*, della Edinburgh University Press, che nella sezione dedicata a Garioch include ben tredici sonetti del Belli, oltre a un brano da Esiodo, uno da Apollinaire e uno da Michaux (France-Glen 1989: 26-36).

Di Garioch sono stati messi in rilievo dati di carattere che è sembrato lo accomunassero al Belli. Un recensore delle sue *Complete Poetical Works*, Norman McCaig (citato in traduzione italiana da Abeni 1985), metteva in rilievo l'odio di Garioch «per i poteri della Chiesa, del Parlamento, dell'amministrazione comunale, della scuola» e il suo sicuro schierarsi «dalla parte di coloro che orribilmente definiamo "underprivileged"»; il che può spiegare la passione del poeta scozzese verso quello romano: «Garioch era molto simile al Belli per temperamento e nell'atteggiamento verso la società del proprio tempo», afferma McCaig, che evidentemente si è fatto del poeta romano l'idea di un contestatore manifesto del proprio ambiente sociale. Della dizione poetica il recensore dice: «Garioch scriveva in un dialetto scozzese solidamente, ma non esclusivamente, basato sulla parlata di Edimburgo»; e dello stile: «aveva un orecchio sottile, esatto per lo *Scots* edimburghese — non solo per il lessico, ma per i ritmi, le frasi idiomatiche, la sintassi e l'intonazione che dava alle sue poesie la loro

caparbia e naturale realtà»; e questo sì, combacia esattamente con la sensibilità linguistica e stilistica del poeta romanesco da lui tradotto. Garioch procede spesso ricontestualizzando le poesie, mutando i nomi di persona in nomi scozzesi e i toponimi romani in luoghi della Scozia (in questo anticipa un traduttore presentato oltre, Sullivan, che farà un'operazione simile in modo più radicale). C'è chi vede in questa operazione gli esiti più felici: «I risultati migliori Garioch li ottiene quando riesce a trasportare di peso, col minimo intervento e la massima naturalezza, le situazioni romane di centocinquant'anni fa nella Edimburgo contemporanea» (Duranti 2004: 337, in un saggio dedicato a Burgess e Garioch traduttori del Belli).

Un altro belliano d'area britannica, Mike Stocks, trattato oltre, include una selezione di dodici sonetti tradotti dal Garioch in appendice al proprio volume di versioni dal Belli. Nel commentare tali versioni, Stocks stabilisce un parallelo fra lo scozzese e il romanesco, ritenendoli «di particolare sapore locale [*vernacular*] e vivacità nel loro generale carattere, rispetto ai parlanti dell'italiano standard e dell'inglese standard» (Stocks 2007: 159). Ancora, dice che Garioch aveva tre vantaggi rispetto agli altri traduttori inglesi del Belli: la sua maestria nel comporre propri sonetti prima ancora di affrontare quelli romaneschi, la sintonia col Belli nell'interesse verso la gente comune, l'uso stesso della lingua scozzese, che Stocks vede come un vantaggio evidentemente per la ragione suddetta.

Entrando nel merito, Stocks si sofferma sui valori stilistici di Garioch, e li ribadisce: «manipola metro e rima con tale destrezza da creare una lingua poetica incisiva senza compromettere la naturalezza dell'espressione»; e opportunamente ricorda che tale ambizione formale («anzi, ossessione», aggiunge) era anche del Belli, di cui parafrasa così il famoso passo dall'«Introduzione» ai propri sonetti concepita nel 1831: «metre and rhyme must be produced as if by accident, and current words never corrected or manipulated in a way different to what the evidence of the ear suggests» (Stocks 2007: 160, corrispondente al brano: «Il numero poetico e la rima debbono uscire come per accidente dall'accozzamento, in apparenza casuale, di libere frasi e correnti parole non scomposte giammai, non corrette, né modellate, né acconciate con modo differente da quello che ci manda il testimonio delle orecchie»; Belli 1952: CLXXXII). Garioch riesce in questo intento, pur conservando il regolare schema a due rime nelle quartine

e due nelle terzine; «cosa che a Burgess il più delle volte non riesce», tiene a precisare Stocks; e aggiunge considerazioni che conviene leggere integralmente:

Garioch's vernacular but accessible Scots irresistibly captures the street-based Romanesco language of the originals. His artistic objective is often to transform the sonnets into wholly Scottish versions not just in language but in place and context too, so in that respect his poems are sometimes closer to versions than translations. But the most important aspect of his work is that here are translations whose high formal skill in metre and rhyme makes them authentic sonnets, while his mastery of vernacular expression renders Belli's tone faithfully while (usually) remaining reasonably close to the originals in content. It represents a high achievement in the uncompromising translation of formal verse (Stocks 2007: 160)

[Garioch, col suo scozzese dialettale ma accessibile, coglie in maniera avvincente il romanesco di strada degli originali. Il suo intento artistico è spesso quello di trasformare i sonetti in vere e proprie trasposizioni scozzesi, non solo per la lingua ma anche per quanto riguarda il luogo e il contesto; da questo punto di vista le sue poesie sono talora più trasposizioni che traduzioni. Ma l'aspetto più importante della sua opera sta nel fatto che l'alta qualità formale delle sue traduzioni, per ciò che riguarda il metro e la rima, ne fa sonetti autentici, mentre la sua maestria nell'espressione dialettale gli permette di rendere fedelmente il tono belliano e per lo più di conservare una ragionevole aderenza al contenuto degli originali. Tutto ciò costituisce un grande risultato per chi crede nell'arte della traduzione in versi].

Per inciso, Stocks distingue i termini *version* e *translation*. La distinzione è in parte chiarita dal contesto, ed è stata qui resa con *trasposizione/traduzione*. Né in italiano né in inglese la distinzione è corrente e codificata. Un termine vicino al senso di *version* qui sembrerebbe essere l'ostico *tradaptation*. A chiarimento, val bene considerare le voci "Adaptation" e "Free translation" in Baker (1998), e "Adaptation", "Imitation" e le varie voci sotto "Translation" in Classe (2000).

È inevitabile una considerazione. Abbiamo visto che delle traduzioni scozzesi di Garioch, Stocks dice «dialettali ma accessibili», *vernacular but accessible*, ed evidentemente si riferisce agli anglofoni britannici. Lo stesso *Oxford Book of Verse in English Translation* include tre versioni di Garioch dal Belli, presentandole appunto sotto un titolo che promette delle "English translations". Non è così per chi legge

queste versioni dall'estero, sia come straniero alla lingua inglese, sia come anglofono ma estraneo all'area britannica e quindi alla varietà scozzese. Questo naturalmente nulla toglie alla qualità delle traduzioni, né all'abilità e all'importanza di chi le ha realizzate, ma è inevitabile che ne limiti la fruizione nel vasto mondo degli utenti dell'inglese, il cui numero di non-nativi oggi supera — sembra assodato — quello degli anglofoni di nascita («si corre il rischio di restringere troppo lo spettro di fruizione delle versioni» dice anche Duranti 2004: 339, in merito a una scelta vernacolare nella resa dei sonetti belliani). Unicamente per tale motivo qui limitiamo a un saggio solo la presentazione di questo traduttore, del resto notevole nel quadro dei belliani all'estero.

Per aver tabulato le singole versioni di tutti i traduttori fino a Garioch, Abeni può dirci che dei centoventi sonetti belliani di Garioch, novanta non erano mai apparsi in paesi di lingua inglese (1985: 227). Non così questo che segue, *Er giorno der giudizzio* (Vigolo 273), composizione a quanto pare privilegiata dai traduttori del Belli:

Er giorno der giudizzio

Quattro angioloni co le tromme in bocca
Se metteranno uno pe ccantone
A ssonà: poi co ttanto de voscione
Cominceranno a ddì: «Ffora a cchi ttocca».

Allora vierà ssù una filastrocca
De schertri da la terra a ppecorone,
Pe rripijà ffigura de perzone,
Come purcini attorno de la bbiocca.

E sta biocca sarà Ddio Bbenedetto,
Che ne farà du' parte, bianca, e nnera:
Una pe annà in cantina, una sur tetto.

All'urtimo usscirà 'na sonajjera
D'angioli, e, ccome si ss'annassi a lletto,
Smorzeranno li lumi, e bbona sera.

Judgement Day

Fowre muckle angels wi their trumpets, stalkin
 til the fowre airts, sall aipen the inspection;
 they'll gie a blaw, and bawl, ilk to his section,
 in their huge voices: «Come, aa yese, be wauken».

Syne sall crawl furth a ragment, a haill cleckin
 of skeletons yerkt out fir resurrection
 to tak again their ain human complexion,
 like choukies gaitheran roun a hen that's clockan.

And thon hen sall be Gode the blissit Faither;
 he'll pairt the indwellars of mirk and licht,
 tane doun the cellar, to the ruiff the tither.

Last sall come angels, swarms of them, in flicht,
 and, like us gaeon to bed without a swither,
 they will blaw out the caunnles, and guid-nicht.

Alcune parole hanno varianti grafiche nello *Scots* rispetto all'uso di Garioch; per esempio, *aipen*, *open*, "aprire", è anche *appen*; *ruiff*, *roof*, "tetto", *ruif*; *caunnles*, *candles*, "candele", *caunles*. In molti casi lo scozzese differisce dall'inglese per il solo suono vocalico: *blaw*, *blow*, "soffio, squillo". O per la sola mancanza di una consonante: *roun*, *round*, "tondo, intorno". Le forme del gerundio e del participio presente rimangono separate, con desinenze *-in(g)* e *-an(d)* rispettivamente: *stalkin*, *stalking*, "incedendo", *clockan*, *clucking*, "chioccian-te"; il participio passato termina in *-it* o *-t*: *blissit*, *blessed*, "beato, santo" (cfr. Sassi 1995: 193-210).

Qui di seguito diamo gli altri lemmi del testo lontani dallo standard inglese o specifici dello *Scots*: *fowre*, *four*, "quattro"; *muckle*, *large*, *big*, "grossi"; *wi*, *with*; *til*, *to*, "ai"; *airts*, "punti cardinali"; *sall*, *shall*; *gie a blaw*, *give a blow*, "mandare uno squillo (di tromba)"; *ilk*, *each*, "ciascuno"; *aa yese*, *hey you*; *be wauken*, *woken*, "svegliatevi!"; *syne*, *then*, "poi"; *furth*, *forth*, "fuori, su"; *ragment*, "trafila"; *haill whole*, "tutta una turba"; *clekin*, *rattling*, "sonante"; *yerkt*, "accalcati"; *fir*,

for, “per”; *tak, take*, “prendere”; *ain, own*, “la loro”; *choukies, chicks*, “pulcini”; *gaitheran, gathering*, “raccolti”; *thon, that*, “quella”; *Gode, God*; *blissit Faither, blessed Father*, “il Padreterno”; *pairt, part*, “separare”; *indwellars, indwellers*, “coloro che dimoreranno”; *mirk, darkness*, “tenebre”; *licht, light*, “luce”; *tane, those ones*, “quelli”; *doun, down*, “giù”; *thither, the others*, “gli altri”; *flicht, flight*, “volo”; *gaean, going*, “andando”; *swither*, “esitazione”; *guid–nicht, good night*, “buonanotte”.

4. L'interesse di Garioch per il Belli ha un continuatore in William Neill (n. 1922), poeta in proprio nelle lingue scozzese, inglese e gaelica, eminente fra i contemporanei, vincitore fra l'altro dello Scottish Arts Council Book Award nel 1985. Una sua silloge è stata tradotta in italiano grazie ai due giovani studiosi Andrea Fabbri ed Emanuela Zocca (*Stagioni, Mobydick, Faenza–Ravenna 1999*). Sonettista dotato di notevole abilità metrica (come tale è incluso nella citata *European Poetry in Scotland*, con due sonetti di Guido Cavalcanti; France–Glen 1989: 117), negli anni Novanta diede alle stampe ben tre sillogi di versioni belliane, per complessivi quarantuno sonetti resi in scozzese. In una delle raccolte dichiara apertamente che è stato l'esempio di Garioch a spingerlo a tentare l'impresa del Belli. Stocks (2007: 161) non esita a dire che le versioni di Neill gareggiano con quelle di Garioch, e che «se sono state meno apprezzate, ciò si deve principalmente al fatto che Garioch è venuto prima».

Per rifare lo schema metrico, mantenuto con perizia, Neill si prende qualche libertà rispetto all'originale, senza giungere all'arbitrio. Nell'esempio seguente, i gatti che sono “accanto” al narratore vengono posti “sul tetto della casetta laggiù”; il ragazzaccio che esce dal caffè accanto alla chiesa per scacciarli diviene un rozzo individuo che scende barcollando ubriaco le scalette della taverna di fronte alla chiesa, e il *nonzocché* scagliato si precisa in *siccar stane*, una “pietra lanciata con precisione”; il v. 11, “e così il dolce gioco amoroso è finito in spavento”, è considerazione aggiunta dal traduttore e solo indirettamente denotata in altre parole del sonetto; l'inserzione “pancia a terra” nel descrivere il gatto che scappa aggiunge evidenza e fa del v. 12 una ipotiposi; l'ultimo verso dell'originale si espande in due versi, e con quell'inizio “Pensate all'altro”, che suona come appello patetico

al lettore, è l'addizione più aliena e lontana dall'originale. Per il resto, tutte le innovazioni immesse dal traduttore si possono dire non estranee al gioco intertestuale fra la versione e il suo originale:

Morte scerta, ora incerta (Vigolo 256)

Staveno un par de gatti a ggnavolà
 In pizzo ar tettarello accant'a mmé,
 Ggiucanno in zanta pace e ccarità
 A cquer giuchetto che de dua fa ttre:

Quanto quer regazzaccio der caffè
 Accosto a la Madon de la Pietà
 J'ha ttirato de posta un nonzocché
 Che l'ha ffatti un e ll'antro spirità.

Povere bbestie, j'è arimasta cqui!
 Ma cquer ch'è ppeggio scento vorte e ppiù,
 Sò rrotolati tutt'e ddua de llì.

Doppo lo schioppo c'hanno dato ggiù,
 Uno s'è messo subito a ffuggì,
 E ll'antro è morto senza dì Ggesù.

Daith is Siccar But No the Time

Abune the rones o yon wee hoose ower thare
 twa cheeties sang in luvin harmonie
 et yon wee gemm that's aften played by twae
 but feinishes wi makkin thrie or mair –

Whan a coorse keelie cam stauchrin doun the stair
 o the howff forenenst the kirk an syne lat gae
 a siccar stane that fairlie stellt thair play,
 duntin the tapmaist baudrons fair an square.

Puir beists, seen aff afore thair troke wes duin,
 heels–ower–goudie til the causey croun –
 sae luve’s sweet singin endit in a fley.

Yin o thaim ran awa, wame ti the grunn.
 Think on the tither, ti fell daith caa’t doun
 athoot a prayer ti aise him on his wey.

(Neill 1998: 10)

In calce a ogni poesia del suo opuscolo, Neill aggiunge una scelta minima di termini scozzesi chiariti dall’equivalente inglese. Incorporiamo il glossarietto relativo a questa poesia in un elenco completo dei lemmi scozzesi adoperati. *Daith*, *death*, “morte”; *Siccar*, *sure*, “sicura”; *Abune* (*abuin*), *above*, *on*; *rones*, *gutters*, “gronda, grondaia”; *o*, *of*; *yon*, *that*, “quella”; *wee*, *small*, *tiny*, “piccola”; *hoose*, *house*, “casa”; *ower thare*, *over there*, “laggiù”; *twa*, *twae*, *two*, “due”; *cheeties*, *pussies*, “mici”; *luvin*, *loving*, “amorosa”; *et*, *at*, “a, al”; *gemm*, *game*, “gioco”; *aften*, *often*, “spesso”; *feinishes*, *finishes*, “finisce”; *wi*, *with*, “con, col”; *makkin*, *making*, “fare”; *thrie*, *three*, “tre”; *mair*, *more*, “più”; *Whan*, *when*, “quando”; *coorse*, *naughty*, “cattivo”; *keelie*, *a rough male*, “tipaccio”; *cam*, *came*, “giunse”; *stauchrin*, *staggering*, “barcollando”; *doun*, *down*, “giù per”; *howff*, *inn*, “tavern”; *forenenst*, *facing*, “di fronte a”; *kirk*, *church*, “chiesa”; *an*, *and*; *syne*, *then*, “poi, subito”; *lat gae*, *let go*, “lancio”; *siccar stone*, *well-aimed stone*, “pietra ben mirata”; *stellt*, *stopped*, “interuppe”; *thair*, *their*, “il loro”; *duntin*, *striking*, “colpendo”; *tapmaist*, *superl. di top*, “il più alto”; *baudrons*, *nick name for a cat*, “vezzeggiativo per gatto, miccio”; *fair an square*, *fair and square*, “in pieno”; *Puir beists*, *poor beasts*, “povere bestie”; *seen aff*, *seen off*, “scacciate”; *afore*, *before*, “prima che”; *trake*, *trade*, *business*, “faccende”; *wes duin*, *was done*, “fossero ultimate”; *heels–ower–goudie*, *head–over–heels*, “a scapicollo”; *til*, *till*, “fin sul”; *causey–croun*, *pavement*, “marciapiede”; *sae*, *so*, “così”; *luve’s*, *love’s*, “dell’amore”; *singin*, *singing*, “canto”; *endit*, *ended*, “finì”; *fley*, *fright*, “spavento”; *Yin o thaim*, *one of them*, “uno di loro”; *awa*, *away*, “via”; *wame*, *belly*, “pancia”; *ti*, *to*; *grunn*, *ground*, “terra”; *thither*, *the other*, “l’altro”; *caa’t*, *flung*, “scagliato”; *athoot*, *without*, “senza”; *ti aise*, *to ease*, “per facilitargli”; *wey*, *way*, “via, cammino”.

5. La recente fortuna belliana in America passa per alcuni episodi, il primo dei quali va a integrare la panoramica di Abeni, perché risale agli anni Settanta. Si tratta della traduzione di sei sonetti effettuata da Joseph Tusiani. Nato in Italia, nel Gargano, nel 1924, emigrato negli Stati Uniti dopo la laurea in lettere nel 1947, Tusiani ha svolto carriera accademica in alcune università di New York, ed è divenuto autore di lingua inglese. Poeta in proprio, compone in quattro lingue (inglese, latino, italiano e dialetto della sua terra), e ha tradotto una quantità impressionante di classici della poesia italiana in versi inglesi, incluse opere intere, fra cui due mai prima d'ora volte in inglese, il *Morgante* del Pulci e *Il mondo creato* del Tasso (Siani 2004: 45-70). Una delle opere è un'antologia della poesia italiana in tre volumi, che presentano 113 poeti e 581 composizioni da San Francesco al futurismo. Il terzo volume, *From Marino to Marinetti*, nella sezione dedicata al Belli contiene sei sonetti anglicizzati, *Er caffettiere fisolofo*, *Er ricordo*, *Er deserto*, *Er giorno der giudizzio*, *La nottata de spavento*, *L'orazione a la Minerba* (Tusiani 1974: 156-59).

Tusiani, che ha sintetizzato i suoi principi e la sua prassi in fatto di versione poetica in un saggio degli anni Sessanta (Tusiani 1963), si attiene a un'idea di traduzione d'arte. Rifugge dalla prosasticità, non concepisce la traduzione come ausilio alla comprensione dell'originale (la maggior parte dei suoi volumi, anche quando si tratti di opere integrali, non hanno l'italiano a fronte), tende a conciliare gli elementi costitutivi della composizione poetica, che individua nei contenuti e negli argomenti, ma anche negli espedienti metrici e retorici messi in atto, per giungere a un amalgama che, se non potrà essere mai copia perfetta dell'originale, tuttavia ne renderà globalmente la qualità e il tono. Le sue sono versioni che restano al di qua dell'imitazione o del rifacimento, fedeli talora alla lettera, talora al complessivo andamento dell'originale. Il miglior modo per valutare questo tipo di versione non è il confronto con l'originale parola per parola o espressione per espressione, ma la lettura autonoma della poesia tradotta, valutando fino a che punto essa restituisca i valori semantici, perfino fonici del testo, gli espedienti "teatrali" (battute finali, dialogato), e così via; fino a che punto, in altre parole, è replicato nella lettura in traduzione l'effetto complessivo che si riceve dalla lettura dell'originale.

Per quanto riguarda il Belli, Tusiani giunge a esiti felici soprattutto per ciò che riguarda l'andamento ritmico del verso, assecondando lo

schema metrico con rime e assonanze, e soprattutto nel tipo di sonetti meno marcati in senso gergale, meno giocati sulle risorse del lessico dialettale, o sull'intreccio fra lingua colta e sgrammaticatura popolare-sca. La qualità del suo tradurre è resa dai seguenti due esempi:

L'orazione a la Minerba (Vigolo 797)

Vergine bbenedetta der Rosario
Voi che ccon zette spade immezzo ar core
V'incontrassivo a vvede er Redentore
A mmorì mmorto in crosce in zur Carvario;

Moveteve a ppietà dd'un zervitore
Che jj'amanca inzinenta er nescessario:
Fateje cressce un scudo de salario
Pe ppagà la piggione all'esattore.

Voi lo sapete ch'io servo un prelato
Che mm'ha ppromesso in ogni ammalatia
De lassamme, si mmore, ggiubbilato.

Duncue, o bbeata vergine Mmaria,
Benedite la vojja che ha mmostrato:
Riccojjetelo presto; e accusi ssia.

A servant's prayer

O Blessed Virgin of the Rosary,
you who with seven swords plunged in your breast
saw your own son and our Redeemer Christ
die on a cross upon the Calvary,

have mercy on a servant who, you see,
lacks all the necessary things to live.
Make me a raise in salary receive
so that the tax collector I may pay.

I work for a Monsignor, as you know,
 who promises, whenever he is ill,
 that I'll be well remembered in his will.

Therefore, O Blessed Virgin Mary, show
 your blessing on the wish of pious men:
 welcome him to your bosom and amen.

(Tusiani 1974: 159)

Er caffettiere fisolofo (Vigolo 805)

L'ommini de sto monno sò ll'istesso
 Che vvaghi de caffè nner maschinino:
 C'uno prima, uno doppio, e un antro' appresso,
 Tutti cuanti però vvanno a un distino.

Spesso muteno sito, e ccaccia spesso
 Er vago grosso er vago piccinino,
 E ss'incarzeno tutti in zu l'ingresso
 Der ferro che li sfragne in porverino.

E ll'ommini accusí vviveno ar monno
 Misticati pe mmano de la sorte
 Che sse li ggira tutti in tonno in tonno;

E mmovennose oggnuno, o ppiano, o fforte,
 Senza capillo mai caleno a ffonno
 Pe ccascà nne la gola de la morte.

The coffee-house keeper turned philosopher

The people of this world I do compare
 to beans that through this coffee-grinder run:
 sooner or later all, one after one,
 to their one fate and one conclusion fare.

Oft they change place, and oft the bigger bean
chases the smaller, weaker one away,
till the steel pestle has its final say,
crushing them all to powder black and thin.

So do all men upon this earth exist,
blended together by the hand of fate
that whirls them round and round till, quick or late,

and unaware of ending in the least,
not knowing anything about it, all
into the throat of death finally fall.

(Tusiani 1974: 157)

6. Negli Stati Uniti degli anni Ottanta ci imbattiamo in un'ampia selezione belliana tradotta in inglese da un docente del Queens College della City University of New York, Hermann W. Haller, nel suo meritorio volume *The Hidden Italy* (1986). Questo è un repertorio antologico della letteratura nei dialetti italiani dei secoli XIX e XX, con brevi cappelli introduttivi ai singoli autori e alle singole regioni trattate: Piemonte, Liguria, Lombardia, Veneto, Friuli, Emilia Romagna, Lazio, Campania, Basilicata e Sicilia (la prospettiva sarà allargata a tutte le regioni e arretrata al Cinquecento nel suo ulteriore volume, non antologico ma storico–bibliografico, *The Other Italy*, 1999).

Per essere la sua un'antologia complessiva, Haller dedica a Belli uno spazio notevole: ben trentaquattro sonetti, scelti in una gamma varia, dal religioso al licenzioso al sociale, con un esempio insolito, lirico e descrittivo, rappresentato da uno dei tre componimenti intitolati *Er tempo bbono*, il numero 865 nell'edizione Vigolo (gli altri sono il 124 e l'851, e hanno registro del tutto diverso):

Er tempo bbono

Una ggiornata come stammatina,
Senti, è un gran pezzo che nnun z'è ppiù ddata.

Ah bbene mio! te senti arifatata:
Te s'opre er core a nnun sta ppiù in cantina!

Tutta la vorta der celo turchina:
L'aria odora che ppare imbarzimata:
Che ddilizzia! che bbella matinata!
Propio te disce: cammina cammina.

N'avem'avute de ggiornate tetre,
Ma oggi se pò ddì una primavera.
Varda che ssole va': spacca le pietre.

Ammalappena c'ho ccacciato er viso
Da la finestra, ho ffatto stammatina:
Hàh! cche ttempo! è un cristallo; è un paradiso.

Good Weather

A day like this morning, you know,
we haven't had one like it for a long time.
Ah what pleasure! You feel relieved,
your heart opens up, like coming out of a cave.

The wide vault of the sky is blue,
The breeze seems filled with balsam.
What a delight! what a beautiful morning!
It says to you: Get out and get going.

We've had some bad days,
but this one looks like spring.
Look what a sun: it splits the rocks open.

As soon as I poked my face
outside the window this morning, I knew for sure:
What a fantastic day! What crystal! What paradise!

Questo non è certo il Belli migliore; per giunta vi troviamo — raro, nel magistero sonettistico del poeta — un caso di metro imperfetto nella seconda terzina, dove *stammatina* al v. 13 non rima col precedente *primavera*, come dovrebbe, ma riprende la rima A delle quartine. Haller traduce in prosa corrente, seguendo l'originale verso per verso. Lo fa per tutti i testi dei ventiquattro poeti dialettali antologizzati (tranne che per *La nomina del cappellan* del Porta, per il quale usa la traduzione in sestine di Tusiani 1974: 104–12), sobbarcandosi un carico di lavoro non lieve e i rischi insiti, di cui si rende ben conto; in prefazione avverte infatti: «Molti testi non sono mai stati tradotti prima d'ora in alcuna lingua; i dialettofoni e gli esperti dovranno essere indulgenti di fronte a qualche mio dilemma filologico» (traduco da Haller 1986: 22).

Nel sonetto riportato, per esempio, Haller si affida all'annotazione di Vigolo, per cui *Ab bbene mio!* significa “che sollievo! che piacere!”, quindi *Ab what pleasure!*, con un po' di perplessità da parte nostra, a dire il vero, perché sulla scorta di Ravaro (1994: s.v. *benemio*), avremmo detto si tratti del comune appellativo affettuoso equivalente a “darling, beloved”. In un altro caso Haller si appoggia al già visto Norse nel rendere il “macinino del caffè” del *Caffettiere fisolofo* con *expresso machine* piuttosto che *coffee grinder*. In altri casi, traspone di peso l'italiano in inglese, senza ricorrere ad equivalenti: in due famosi sonetti-catalogo, l'attributo maschile definito *scafa* [= *bacello*], *canocchiale*, *arma*, *bambino* diviene letteralmente *pod*, *telescope*, *weapon*, *child* (*Er padre de li santi*, v. 12; Vigolo 560), e il sesso femminile *scella* [= *cella*], *patacca*, *passerina*, e *sorca*, *vaschetta*, *cell (of a monastery)*, *decoration*, *sparrow*, e *big mouse*, *little tub* (*La madre de le sante*, vv. 6, 9; Vigolo 561), e così via. È un procedimento che quanto meno rende l'idea degli oggetti metaforizzati nell'uso popolare.

I testi italiani a fronte sono accompagnati da annotazioni, che non sempre sono semplici note esplicative e filologiche, ma talora esprimono commenti del traduttore. A proposito del primo dei due sonetti appena menzionati, Haller annota: «Le due poesie sono significative per le loro distinzioni sociolinguistiche, e rivelano la sensibilità filologica di Belli», mentre nella seconda egli avverte «marcate implicazioni misogine» (Haller 1986: 304n); che è già cosa ben diversa rispetto a quanto sospetta un altro traduttore: «virtuosistica esibizione di volgarità» («a virtuos display of vulgarity»; cfr Stocks, oltre).

7. L'episodio di traduzione belliana più recente in America è dovuto a Charles Martin. Nato a New York nel 1942 e cresciuto nel Bronx, questi è docente al Queensborough Community College della City University of New York e insegna poesia alla Syracuse University. Poeta in proprio, più volte candidato al Pulitzer, è traduttore di poesia latina (Catullo, e le *Metamorfosi* di Ovidio). Volge in inglese nove sonetti del Belli nel «Journal of Italian Translation», una giovane rivista accademica creata a New York da Luigi Bonaffini presso il Department of Modern Languages and Literature del Brooklyn College. I sonetti scelti da Martin sono *La ppiù mejj'arte*, *Er zagrifizzio d'Abbramo I, II, III*, *Lotte a ccasa*, *Lotte ar rifresco*, *Li spiriti III, IV*, *Er confessore*, di argomento biblico o quotidiano, come si vede, e senza prevenzioni verso i contenuti sessuali.

A dir la verità, più ancora delle traduzioni in sé, pare stimolante un preambolo in inglese che Martin vi antepone. In esso spiega di aver conosciuto il Belli, e d'essersene subito entusiasmato, imbattendosi nella versione di Burgess del *Giorno der giudizzio*, letto nell'antologia *Poems from Italy* di Jay Smith e Dana Gioia; di aver poi approfondito la conoscenza del poeta leggendo il romanzo burgessiano *ABBA ABBA* e il saggio di Eleanor Clark, giudicato «la migliore cosa inglese scritta sul Belli». Come Burgess considerava Belli joyceano per la sua inventiva linguistica, Martin lo qualifica «whitmaniano, per la grandezza delle sue simpatie populistiche»; «cecoviano» per la nitidezza e la capacità di comprimere tutta una storia in quattordici versi; swiftiano per la forza della sua indignazione; e lo accomuna addirittura a Salman Rushdie, «il cui saggio *Is Nothing Sacred?* [*Non c'è più religione?*] solleva molte delle questioni esplorate da Belli nei suoi sonetti quasi duecento anni fa, con l'unione di sacro e di blasfemo, e col mettere allo scoperto le ipocrisie del potere, sia temporale che secolare» (Martin 2006: 155).

Quanto alla traduzione, Martin è convinto che non abbia senso rendere il Belli in prosa o anche in versi sciolti, ma che occorra una forma di sonetto rimato. Pertanto egli si propone di seguire lo schema dell'originale, «per quanto concedendomi quattro rime nelle quartine rispetto alle due rime che usa Belli». Se Martin riesce a tenere lo schema ritmico, la prosodia del sonetto è meno fluida, come si vede in questo specimen:

La ppiu mmej' arte (Vigolo 1305)

Da principio, fascevo l'ortolano:
Male. Me messe a ffà er libbraro: peggio.
Risòrze allora de mutà mmaneggio,
E mme diede ar mestiere der ruffiano.

In questo, te confesso da cristiano,
Nun zolo sce guadagno, ma ssaccheggio:
E un terzo ar meno der Zagro-Colleggio
Vonno la marcanzìa da le mi' mano.

Io sservo Monzignori, io Padr'Abbate,
Io maritate, io vedove, io zitelle...
E ll'ho ttutti ognisempre contentati.

Perch'io sò onesto e nun tiro a la pelle,
L'ommini mii sò rrichi e intitolati,
E le mi' donne pulitucce e belle.

The best of all trades

I started selling produce: too much scrimping.
Next, I became a bookseller: did worse.
Resolved then on another change of course
And gave myself up to the trade of pimping.

In this field, I confess as a Christian man,
Not only do I profit, but I pillage!
A third of the members of the Sacred College
Line up to take the merchandise at hand.

Abbots and Monsignors are my clients
And husbands, widows, lonely spinsters, who
Can count on satisfaction with reliance.

For I'm honest, and my prices are the best,

And all my men are titled and well to do,
And my women all are beauties and well dressed.

(Martin 2006: 156)

Come si vede (o si sente), alcuni versi non hanno la fluidità belliana, e sono forzati o per accentazione (v. 2) o per una sillaba extra che altera l'andamento del pentametro (*as* al v. 5, *the members* al 7, *For* al 12, *titled* al v. 13, *And* al v. 14). È da considerare una svista quel *husbands*, "mariti", per "maritate", *married women*, al v. 10. Non sempre il suo verso incespica. I primi due del *Zagrifizzio d'Abbramo II* (Vigolo 758): «Doppo fatta un boccon de colazzione / Partirno tutt'e cquattro a ggiorno chiaro», conservano un bell'andamento narrativo, liscio e colloquiale allo stesso tempo: *After a bite, the three men and the beast / Set on their journey at the break of day*; così anche il v. 8: «"Aspettatemi cqui vvoi cor zomaro"»: «*And watch the donkey till I come back down*».

La lingua usata è un inglese standard, nel quale alcuni tratti dialettali che Martin dice di usare vengono assorbiti naturalmente e non connotano fortemente il dettato. A questo proposito Martin ha idee nette e rifiuta questioni di equivalenze vernacolari obbligate; anzi, sembra non risparmiare qualche frecciatina a precedenti traduttori: «mi rifiuto di sentirmi in colpa per il fatto che non parlo, per esempio, il Lallans, nel quale alcuni pensano che Belli possa essere meglio tradotto che in inglese. Ho cercato di rendere i sonetti del Belli nel dialetto dell'inglese che io parlo e in altre specie dialettali che mi sono familiari» (Martin 2006: 155).

8. Uscì a Roma nel 1984 una raccolta belliana in versione inglese seconda per quantità solo a quella di Garioch. Si tratta di un album intitolato *The People of Rome in 100 Sonnets by Giuseppe Gioachino Belli*, e contiene cento sonetti tradotti da Allen Andrews. È anche opera di grafica; alternati a ciascun sonetto riporta disegni in bianco e nero di Ron Sandford, vividi, che interpretano liberamente e con molta efficacia i contenuti dei componimenti.

Il volume si apre con una *Introduction* a firma del Belli stesso, che è un collage di brani in versione inglese tratti dall'*Introduzione*

belliana del 1831 con le ben note argomentazioni: il «monumento di quello che è oggi la plebe di Roma», la considerazione che «i nostri popolani non hanno arte alcuna», il carattere espresso nelle fisionomie che «non frenati i muscoli del volto dalla immobilità comandata della civile educazione, si lasciano alla contrazione della passione», l'intento di «esporre le frasi del Romano quali dalla bocca del Romano escono tuttodi», e così via. Il che fa pensare a una impresa che vuole riassumere in versione inglese tale «monumento», scivolando un po' nel *cliché* localistico. E ciò parrebbe confermato da uno scritto posto subito dopo questa *Introduction*, dovuto a Fabrizio Di Giacomo e redatto pur esso in inglese, in forma di lettera che comincia «Dear Belli...» e continua (traduco): «ti adoro, come adoro Marziale e Orazio e Plauto [...]. Il gusto della battuta scabra, che va dal volgare all'osceno, detta per il solo piacere di dirla, rivolta perfino a ciò che si ama, è caratteristica del popolo romano [...]. A Roma l'eroe plateale è Rugantino, il carattere vulnerabile che fa lo sbruffone, lo spaccone [...]. In condizioni di miseria e oppressione, soggette alle più elementari necessità del vivere, le parole sono una delle poche consolazioni rimaste».

Su queste premesse, Andrews sceglie e traduce cento sonetti, senza prevenzioni né privilegi quanto a temi e toni: dal religioso al licenzioso, dal biblico alla vita ordinaria, dall'irriverenza popolare al patetico. Andrews rende ogni sonetto verso per verso, aggiungendo annotazioni su luoghi, fatti e persone di Roma. Non tenta di rifare le rime, mentre dà ai versi cadenza di pentametro, con occasionali variazioni, e con risultati globalmente decorosi, riuscendo a restituire la lettera dell'originale, come si vede dagli esempi dati qui di seguito.

Un antro vitturino (Vigolo 610)

M'arriconta mi' padre che l'Ingresi
 C'ar zu' tempo a li stati papalini
 Ce vienivano a ffà li milordini,
 Spenneveno da prencipi Bborghesi.

Ma bbisogna che mmó cquelli paesi
 Abbino dato fonno a li cuadrini,

Perché mmó sse la passeno a llustrini,
E bbiastímeno poi d'avelli spesi.

Io m'aricordo sempre, m'aricordo,
D'uno che mme maggnò la bbonamano,
E ppiù strillavo più fasceva er zordo.

Io je disse però dda bbon romano:
«Accidentacci in faccia ar zor Milordo
Ch'è sbarcato a la chiavica de Fiano».

The cabby in the square

My father tells the story that the English,
When he was young, came to the Papal States
To act the part of lords and gentlemen,
And that they spent like the Borghese Princes.

But now we must conclude that in their country
They must have run completely out of money,
Since at the present time they spend in pennies
And even mourn the few coins that they've squandered.

Myself, I still remember, well remember,
One of those types. He hadn't tipped me, and
The more I argued the more he feigned deafness.

And so I told him like an honest Roman:
«God rot Milord, God damn and blast Your Lordshit
Whose journey's end is the Fiano sewer».

(Andrews 1984: 43)

La vita dell'omo (Vigolo 774)

Nove mesi a la puzza: poi in fasciola
Tra sbasciucchi, lattime e llagrimoni:
Poi p'er laccio, in ner crino, e in vesticciola,
Cor tórcolo e l'imbraghe pe ccarzoni.

Poi comincia er tormento de la scola,
L'abbeccé, le frustate, li ggeloni,
La rosalia, la cacca a la ssediola,
E un po' de scarlattina e vvormijjoni.

Poi viè ll'arte, er diggiuno, la fatica,
La piggione, le carcere, er governo,
Lo spedale, li debbiti, la fica,

Er zol d'istate, la neve d'inverno...
E pper urtimo, Iddio sce bbenedica,
Viè la morte, e ffinisce co l'inferno.

The Life of Man

Nine month in stench, then helpless in the medley
Of overpowering kisses, suckling, crying:
Then the spine-brace, the walking-frame, the rompers,
The head-pad, and no trousers — only nappies.

Then there begins the agony of schooling,
The alphabet, the whippings and the chilblains,
With German measles, shitting the high-chair,
A dash of scarlet fever and of smallpox.

Then follows works, and hunger, and exhaustion,
And rent and prison, and the Government,
And hospital, and creditors, and cunt

The sun in summer and the snow in winter...

And at the last, God save and bless us all,
There's Death, and all comes to an end with Hell.

(Andrews 1984: 53)

Per gli anglofoni l'ampia scelta contenuta in questo volume può essere in effetti un buon ingresso al mondo e alla tempra della poesia belliana. La lingua usata in traduzione è standard e accessibile anche a utenti inglesi non nativi, ma non scivola da tratti idiomatici (come in *Vitturino*, v. 13: *God rot Milord, God damn and blast Your Lordshit*, espressioni forti equivalenti a "Dio ti maledica/ti mandi in malora/ti faccia secco", con la coniazione *Lordshit*, evidente calco di *Lordship* con l'eloquente sostituzione della seconda parte della parola); e i contenuti vengono seguiti passo passo con ben poche libertà che il traduttore si concede, per lo più dettate dal tentativo di tenere il ritmo del verso. Il tenore generale è un po' spento, come si vede dai testi riportati. Ma Mike Stocks, traduttore e lettore non superficiale di altri traduttori, riconosce a Andrews «lingua vivace, colorita, fedele all'originale nel contenuto, di tono omogeneo nelle varie poesie, e per lo più naturale nell'espressione, dotata di autenticità non maliziosa e lineare nel linguaggio» (Stocks 2007: 159). Tale onestà di resa, e in particolare quest'ultima caratteristica (*non-tricksy and plain-speaking authenticity*) appare per esempio nel primo dei due sonetti *A Tteta* (Vigolo 98), che sono, per ammissione dello stesso Belli, «un'amplificata imitazione» del sonetto del Porta *Sent Teresin*, N. 101 delle sue poesie milanesi:

A Tteta I

Sentime, Teta, io ggìa cciavevo dato
Che cquarchiduno te l'avessi rotta;
Ma che in sto stato poi fussi aridotta
Nun l'averebbe mai manco inzognato.

De tante donne che mme sò scopato,
Si ho mmai trovo a sto monno una miggnotta

C'avessi in ner fracossio un'antra grotta
Come la tua, vorebb'esse impiccato.

Fregheve, sora Teta, che ffinestra!
Che ssubbisso de pelle! che ppantano!
Accidenti che cchiavica maestra!

Eppoi, cazzo, si un povero gabbiano
Te chiede de sonatte in de l'orchestra,
Lo fai sta un anno cor fischietto in mano!

To Teta I

You must know, Teta, I was pretty certain
You were no filly, you'd been broken in.
But that you'd been reduced to this condition
Was honestly beyond my wildest dreams.

Of all the women I have ever covered
If ever in the world I'd found a whore
With such a cavern in between her thighs
As you have, I'd have cheerfully been hanged.

Fuck you, Miz Teta. What have you got! A window!
What an expanse of hide! And what a marshland!
For God's sake, it could serve as a main sewer.

Then, sod it, if some cunt-struck punter asks you
If he can fiddle in your orchestra
You make him wait a year... fiddlestick up.

(Andrews 1984: 8)

Non ci sono prevenzioni per pudicizia, abbiamo detto, ma lascia per un attimo perplessi quell'eufemismo *covered* al v. 5, laddove il letterale *fucked* avrebbe funzionato ugualmente ai fini del verso, tanto

più che viene usato come esclamazione al v. 9, e che esclamazioni triviali vengono tranquillamente (e adeguatamente, bisogna dire) usate dopo: *suck you, sod it*; a meno che il traduttore non voglia enfatizzare l'animalità del copulare usando il termine dell'accoppiamento fra animali, *cover*, comune all'italiano "coprire". Linearità piuttosto priva di fantasia, si è anche detto; ma qui troviamo una bella intrusione inventata dal traduttore: *You were no filly*, "Non eri una puledrina/una signorinella". *What an expanse of hide* è traduzione felice del *subisso de pelle* belliano, anche qui con enfaticizzazione dell'animalità per l'uso di *hide* invece di *skin* o *flesh*. *Gabbiano*, cioè "sciocco, semplicione, facile da raggirare" (Ravaro 1994: s.v.) è reso con il termine polisenso *punter*, che oscilla fra lingua media e gergo metropolitano: da normale "cliente" a "cliente di prostitute in bordello" a "consumatore di pornografia" a denominazione della verga maschile.

Come si vede, dietro la linearità di Andrews c'è una ricerca di effetti e di registri diversi. Se è traduzione piana più che piatta nella sua letteralità, questa di Andrews è comunque impresa che merita di essere conosciuta e considerata.

9. Negli anni Novanta un giornalista vissuto a Roma, Ronald Strom, pubblicò su una rivista italiana un saggio intorno al Belli — il testo di una sua conferenza, pare — contenente quattro sonetti in traduzione (*La mostra de l'erliquie, La morte co la coda, Er monno muratore, Er ziconno peccato*). Il titolo stesso usato da Strom per il suo breve studio, *Impossible Belli*, sembra mettere le mani avanti rispetto agli stessi suoi tentativi di resa dei sonetti belliani.

Strom coglie bene l'abilità stilistica del suo autore quando, parafrasando la famosa *Introduzione* del 1831, dice: «Metrica e rima devono venir fuori come per caso dall'incontro apparentemente occasionale di parole ed espressioni della parlata comune». Ma nei suoi tentativi di traduzione tiene soprattutto conto della rima, a cui sacrifica sia il metro, sia una più stretta adesione al senso.

Ecco il sonetto *La mostra de l'erliquie* (Vigolo 81r) e la sua versione:

La mostra de l'erliquie

Tra ll'antre erliquie che tt'ho ddette addietro
C'è ll'agnello pascuale e la colonna:
C'è er latte stato munto a la Madonna,
Ch'è ssempre fresco in un botton de vetro.

C'è ll'acqua der diluvio: c'è lla fionna
Der re Ddàvide, e 'r gallo de san Pietro
Poi c'è er bascio de Ggiuda, e cc'è lo sscetro
Der Padr'eterno e la perucca bbionna.

Ce sò ddu' parmì e mmezzo de l'ecrisse
Der Carvario, e cc'è un po' de vita eterna
Pe ffà er lèvito in caso che ffinisse.

C'è er mocolo che aveva a la lentera
Dio cuanno accese er zole, e ppoi je disse:
«Va', illumina chi sserve e cchi ggoverna».

Relics on Display

... And Rome has other relics of this ilk:
We've got the paschal lamb and Christ's pillar;
From Virgin Mary's breast there's drops of milk,
White and fresh as ever in this dill jar.

Here's water from the flood, there's the sling
Of David, and the cock that crew for Peter;
There's Judas' kiss, and here we've got a ring
Of God on high of sin the great defeater.

There's a healthy slice of the eclipse
On Calvary, a dash of life eternal
To leaven more if inventory dips.

And the candlewick Almighty God tossed

To light the sun, then uttered words paternal:
Go, shine the way for bosses *and* the bossed.

(Strom 1994: 265)

L'aspirazione alla rima forza il senso. Per avvicinarsi a *pillar*, "colonna", il bottone di vetro contenente il latte della Madonna diviene un vasetto da sottaceti, *dill jar*; e per combaciare con *sling*, "fionda", lo scettro si riduce ad anello, *ring*. La necessità di echeggiare *Peter*, fa scomparire la parrucca bionda del v. 8 e comparire un epiteto di Dio, "gran vincitore del peccato nell'alto dei cieli", *on high of sin the great defeater*. Ma le annotazioni che Strom aggiunge a giustificazione ci aiutano a capire come egli percepisca la poesia, l'espressione e il retroterra culturale del Belli. Egli sente un doppio senso irreverente nell'"agnello pasquale" (Cristo come agnello sacrificale e l'agnello come cibo), e con più appropriatezza, nel latte "munto" alla Madonna. Delle lampanti alterazioni, dice che sostituire lo scettro con un anello gli fornisce una rima, e — così gli pare — «in sostanza non altera il senso». Ammette che la parrucca bionda è andata persa, ma si giustifica affermando che una parrucca bionda sarebbe incomprensibile per chi non abbia idea degli ornamenti delle statue portate in processione nella Roma papalina. La rima polarizza l'attenzione del traduttore, che ad essa sacrifica la letteralità, senza timore di effetti vistosi e poco credibili, come un crivello da muratore che diviene *a staple gun*, "una sparapunti" (*Er monno muratore*).

Quando si tratta di metrica, il traduttore ha meno preoccupazioni, anche laddove potrebbe ottenere i versi giusti in maniera indolore. Base del sonetto appena visto è il pentametro, ma i vv. 4, 5, 9, 12 sono imperfetti. La semplice aggiunta di un *As* all'inizio del quarto verso, di un *and* dopo *flood* al v. 5, e di un altro *And* iniziale al v. 9 già li renderebbe regolari, mentre il v. 12 andrebbe del tutto rifatto. *La morte co la coda/Death and Its Sting*, è reso con una serie di tetrametri prosodicamente irregolari, e *Or blessed, for better or worse*, è addirittura un trimetro (v. 13: "[dannati] / O beati, comunque sia", che rende *o bbene o mmale, o a ggalla o a ffonno*); curate e regolari, invece, le rime.

In effetti, in questo assaggio di traduzione belliana, che non si propone come prosastica ma verseggiata, il disordine ritmico disturba, e non rende affatto idea della regolarissima cadenza prosodica e collo-

quiale a un tempo, che fa del Belli un grande stilista dell'endecasillabo e del sonetto.

10. A tutt'oggi, il punto di arrivo del Belli in veste anglosassone va probabilmente fissato nella versione di Mike Stocks (classe 1965, nato a Stockport, nel Cheshire, cresciuto nel Lancashire), uscita nel 2007 per una collana e casa editrice inglese, Oneworld Classics, esplicitamente intesa a dare alcuni classici mondiali in traduzione, e che riserva molto interesse al patrimonio italiano (Angiolieri, Dante, Boccaccio, Tassoni, Leopardi, Parini, Foscolo, Vico, oltre Belli). La versione di Stocks ha rilievo, nel panorama recente delle versioni belliane edite, sia per la considerevole campionatura (sessantadue sonetti, con testo a fronte), sia per la loro qualità.

Usando un inglese metropolitano dal forte sapore di strada, con inserzioni tratte da varietà extra-britanniche (Thomson 2007), eppure naturalmente comprensibile per i nativi e abbordabile anche per i parlanti inglesi non nativi, Stocks riesce a rendere con molta bravura la qualità linguistica e il tono dei sonetti nei loro risvolti ironici, satirici, patetici, furbeschi, sboccati, e la qualità icastica di tante espressioni belliane, conservando il ritmo dell'endecasillabo italiano rifatto nell'equivalente pentametro inglese a cinque accenti, e le rime sia nelle quartine che nelle terzine del sonetto, per quanto non ricalcando l'esatto schema metrico prevalente in Belli ABBA ABBA CDC DCD.

Si vedano le ottime trasposizioni dei due sonetti licenziosi *Er padre de li santi* e *La madre de le sante* (Vigolo 560 e 561):

Er padre de li santi

Er cazzo se pò ddì rradica, uscello,
Ciscio, nerbo, tortore, pennarolo,
Pezzo-de-carne, manico, scetrolo,
Asperge, cucuzzòla e stennarello.

Cavicchio, canaletto e chiavistello,
Er gionco, er guercio, er mio, nerchia, pirolo,
Attaccapanni, moccolo, bbruggnolo,
Inguilla, torciorecchio e mmanganello.

Zeppa e bbatocco, cavola e tturaccio,
 E mmaritozzo, e ccannella, e ppipino,
 E ssalame, e ssarsiccia, e ssanguinaccio.

Poi scafa, canocchiale, arma, bbambino:
 Poi torzo, cresscimmano, catenaccio,
 M ànnola, e mmi'–fratello–piccinino.

E tte lascio perzino
 Ch'er mi' dottore lo chiama cotale,
 Fallo, asta, verga, e mmembro naturale.

Cuer vecchio de spezziale
 Disce Priapo; e la su' mojje pene,
 Segno per Dio che nun je torna bbene.

The Father of Saintly Men

For cock you've got the shaft, the horn, the prick,
 the trouser snake, the schlong, the happy hammer,
 your percy, peter, poker, wonder–whammer,
 the bone, the meat–and–veg, the gigglestick,

belly banana, one–eyed python, dick,
 the coochie rooter and the sausage slammer,
 the wang, the tool, the wham–bam–thank–you–mammer
 the todger, tadger, chopper and the wick,

the beef, your little chap, your Mr Big,
 the baby–maker, willy, dirty dangler,
 the piece, the prong, the kit, the gear, the rig,

the plunger, dingus, winkle, hairy hanger,
 the ding–a–ling, the knob, the jiggy–jig,
 the weenie, pecker, dibber and the wanger.

My doctor knows just what it is,
and tends to call the thing, if I remember,
phallus and *penis*, and the *natural member*;

the old boy over there calls his
Priapus... should be *painis*, says his wife,
who hasn't had much fun from it in life.

(Stocks 2007: 29)

La madre de le sante

Chi vvò cchiiede la monna a Ccaterina,
Pe ffasse intenne da la ggente dotta
Je toccherebbe a ddi vvurva, vaccina,
E ddà ggiù co la cunna e cco la potta.

Ma nnoantri fijjacci de miggnotta
Dimo scella, patacca, passerina,
Fessa, spacco, fessura, bbuscia, grotta,
Fregna, fica, sciavatta, chitarrina,

Sorca, vaschetta, fodero, frittella,
Ciscia, sporta, perucca, varpelosa,
Chiàvica, gattarola, finestrella,

Fischiarola, quer-fatto, quela-cosa,
Urinale, fracoscio, ciumachella,
la-gabbia-der-pipino e la-bbrodosa.

E ssi vvòi la scimosa,
chi la chiama vergogna e cchi nnatura,
chi cciufèca, tajjola e ssepportura.

The Mother of Saintly Women

Whoever's got a thing for Katie's cunt
 should use with very learned folk the term
vagina, vulva, say, or take a punt
 on *Mound of Venus* or on *Cupid's Urn* –

but as for us, us filthy sons of bitches,
 it's pussy, beaver, snatch, and tail, and muff,
 it's twat, it's frontmost of the dirty ditches,
 it's hairy hoop and bearded calm and chuff,

it's cockpit, snapper, front–bum, minge and fanny,
 the slit and slot and slat, the beast below,
 the love canal, the quim, the nook–and–cranny,

the gash, the thingummy, the so–and–so,
 the bacon–butty–fingerpie–poonannie,
 the hole, the lucky dip, the dick–depot.

What really takes the biscuit though,
 there's some who say *pudendum, nature's bloom*,
 and others who say swamp, and trap, and tomb.

(Stocks 2007: 27)

Il traduttore gareggia col suo autore in risorse lessicali, inventiva e abilità metrica (abbiamo 53 epiteti maschili e 41 femminili nell'originale, contro i 53 maschili esatti e 42 femminili della traduzione; per di più, in *Father* le quartine e le terzine riproducono puntualmente lo schema metrico originale a esclusione della coda: ABBA ABBA CDC DCD). A dire il vero, il testo sembra gareggiare anche con repertori sistematici non creativi ma compilativi, qual è il *Lessico erotico inglese-italiano* di D'Eugenio 2002–2004, al quale chi non naviga in internet dovrà ricorrere per ritrovare *tadger* come variante dello *slang* vezzeggiativo inglese *todger*, “pisello”; mentre neppure il *Lessico*, ma solo una navigazione laboriosa, potrà chiarire *bacon–butty*, “sandwich alla pancet-

ta”, come metafora dei genitali femminili, *fingerpie*, che sembra tratta dalla canzone dei Beatles *Penny Lane* e si riferisce a pratiche sessuali intime nel lessico giovanile di quegli anni, e *poonannie*, dato come «Jamaican patois» da Thomson 2009, e alternativo a *poon*, *poontang*, equivalenti del più corrente *pussy*.

L'osservazione che si può fare riguarda i titoli di questi sonetti, resi ridondanti e non esatti con l'aggiunta di *uomini* e *donne*, *The Father of Saintly Men* e *The Mother of Saintly Women*, *sant'uomini* e *sante donne*. Stocks dà una sua spiegazione in nota dicendo: «Con il titolo di questa poesia, e quello della gemella “Er padre de li santi”, Belli vuole mettere in evidenza che il corpo, attraverso il pene e la vagina, genera materialmente anche coloro che raggiungono i più alti traguardi spirituali»; il che sembra una forzatura, mentre bisogna pensare proprio a santi e sante del paradiso (e quindi solo *Saints*, senza distinzione di genere, come fa il traduttore Haller) per conservare tutta la carica ironica, umoristica e ambigua dell'originale. Sorprende invece quello che il traduttore dice subito dopo: «Ma nasce il sospetto che il suo primo scopo in queste poesie sia soltanto quello di far mostra virtuosistica di volgarità» (Stocks 2007: 128), perché pur traducendo molto felicemente, dimostra di non cogliere la carica trasgressiva, la valenza liberatoria che le composizioni licenziose hanno nel Belli, lungi dall'essere una forma di *delectatio morosa*. Virtuosismo, certo, ce n'è. È palese che qui viene dato fondo alla sinonimia per riempire senza forzature la misura del verso, e che con uguale naturalezza vengono collocati i termini più adatti a far combaciare le rime. Ma si potrebbe anche dire che questo è più l'esito che l'intenzione. Il virtuosismo del Belli sta in primo luogo nella sua maestria con il metro che usa, la quale fa di lui uno dei grandi sonettisti della tradizione italiana. La capacità di inserire un modo parlato nella forma rigida del sonetto e conservare freschezza e fluidità d'espressione è tipicamente sua e rappresenta una sfida per i traduttori. La sua mancanza è ciò che più si risente, a una lettura comparata delle traduzioni. Stocks, sensibile all'armonia metrica, riesce felicemente ad affrontare questo aspetto.

Qualche altra osservazione ci consente di entrare nei suoi meccanismi traduttivi: *your percy*, *peter*, *poker*, *wonder-whammer* per *Pezzo-de-carne*, *manico*, *scetrolò* nel primo dei due sonetti (v. 3), e *the slit and slot and slat*, *the beast below* per *Ciscia*, *sporta*, *perucca*, *varpelosa* nel secondo (v. 10), sono versi felicissimi per le trovate lessicali e lo sfruttamento delle allitterazioni, pur non corrispondendo *ad litteram*

ai termini originali. Questo è un punto da fissare. Stocks rinuncia alla literalità per poter ricostruire lo schema metrico. Ma parole ed espressioni nuove messe in gioco non sono arbitrarie, bensì rientrano nell'ambito creativo della composizione, come succede nei versi appena detti. Lo si vede chiaramente nei casi in cui la literalità è solo spostata di posizione: *slit* e *slot* nel v. 10 della *Madre* corrispondono come senso a *spacco*, *fissura* del v. 7. Nello stesso sonetto, *Mound of Venus* e *Cupid's Urn* al v. 4 sono invenzioni del traduttore assenti nell'originale, ma inserite per riempire il verso e far rima con *term*; anche in questo caso, le intrusioni rientrano nell'area semantica della composizione. È una capacità particolare di Stocks riuscire a immettersi nell'atmosfera creativa dell'autore, sonetto per sonetto, e adeguare ad essa le immissioni nuove rispetto all'originale, giungendo a un esito che rispecchia sempre l'andamento ritmico e sonoro delle poesie (i *blurb* in quarta di copertina non sono certo da prendere di peso, ma quando leggiamo sul retro di questo volume che Stocks è «one of the finest sonnetteers of our day», «uno dei migliori sonettisti d'oggi», possiamo convenire, ricordando che una sua raccolta di sonetti inglesi, *Folly*, è uscita poco prima del suo Belli, a dicembre 2006).

Si veda ancora la resa esatta del dialogato e dell'arguzia in *Er confessore* (Vigolo 595):

Er confessore

Padre... – Dite il confiteor. – L'ho ddetto. –
L'atto di contrizione? – Ggià l'ho ffatto. –
Avanti dunque. – Ho ddetto cazzo–matto
A mmi' marito, e jj'ho arzato un grossetto. –

Poi? – Pe una pila che mme róppe er gatto
Je disse for de me: «Ssi' mmaledetto»;
E è ccratura de Ddio! – C'è altro? – Tratto
Un giuvenotto e cce sò ita a lletto. –

E lli ccosa è ssuccesso? Un po' de tutto. –
Cioè? Sempre, m'immagino, pel dritto. –
Puro a rriverzo... – Oh che peccato brutto!

Dunque, in causa di questo giovanotto,
Tornate, figlia, con cuore trafitto,
Domani, a casa mia, verso le otto.

The Confessor

«Father...» «Say the Confiteor.» «I did.»
«Contrition?» «Done that too.» «Come on, then, quick.»
«I shouted at my husband, *Crazy prick!*
and stole some money too, about ten quid.»

«And then?» «And then I said, *Damn you you're dead!*
To one of God's own creatures – yes, my cat,
Which broke a dish.» «There's more, or is that that?»
«There's more. There's this young man. We went to bed.»

«What happened there?» «A bit of everything.»
«But... always by the front door, can we say?»
«And by the back...» «Oh what an ugly sin!

Now then, because of this young man, this shock,
And with your heart contrite in every way,
Come back tomorrow, my place, eight o'clock.»

(Stocks 2007: 33)

Sono veramente minimi i margini di allontanamento dall'originale a cui il traduttore è obbligato per rendere il senso, tenere il verso e conservare la metrica: le aggiunte *quick* a *Avanti, dunque, or is that that?* (“o è tutto qua?”) a *C'è altro?, this shock, in every way* alla fine dei versi 12 e 13, tutti dettati non solo da necessità di rima, ma come riempitivi per completare il verso, poiché i molti monosillabi inglesi occupano meno spazio delle parole lunghe italiane. Le espressioni ridondanti rispetto all'originale *some money/about ten quid* (“quasi dieci sterline) al v. 4, *Damn you you're dead!* al v. 5; le mancate corrispondenze fra *grossetto* (= moneta equivalente a mezzo paolo d'argento) e *ten quid*,

pila (= pentola) e *dish*, *piatto*, *m'immagino* e *can we say*, *diciamo*, *pel dritto* e *by the front door*, "per la porta principale, anteriore", sono tutte cose che alla lettura, anche comparata, non vengono percepite come allontanamenti dall'originale, ma come un naturale sviluppo del discorso svolto in traduzione. L'intero modo di tradurre di Stocks è fatto di questo amalgama non strettamente ma elasticamente corrispondente alla lettera dell'originale, lontano tanto dall'estro arbitrario di un Burgess, quanto dalla forte personalizzazione che vedremo nel traduttore seguente e ultimo.

Ed ecco la resa di *Er giorno der giudizzio* (Vigolo 273) in un inglese più vicino a standard di leggibilità per anglofoni nativi e stranieri:

Er giorno der giudizzio

Quattro angioloni co le tromme in bocca
 Se metteranno uno pe ccantone
 A ssonà: poi co ttanto de voscione
 Cominceranno a ddi: «Ffora a cchi ttocca».

Allora vierà ssù una filastrocca
 De schertri da la terra a ppecorone,
 Pe rripijà ffigura de perzone,
 Come purcini attorno de la bbiocca.

E sta bbiocca sarà Ddio Bbenedetto,
 Che ne farà du' parte, bbianca, e nnera:
 Una pe annà in cantina, una sur tetto.

All'urtimo usscirà 'na sonajjera
 D'angioli, e, ccome si ss'annassi a lletto,
 Smorzeranno li lumi, e bbona sera.

Judgement Day

Four portly angels, trumpets raised up high,
 will plonk down in the corners at their ease

and blow their horns, and with a booming cry
will start to state their business: «Next up please».

The earth will spew a helter–skelter line
of skeletons on hands and knees, who’ll then
assume the bodies of their former times
and dash about like chicks around a hen.

This hen is not a hen, but God instead,
and He’ll divide them into Yes and No:
the Yes will go upstairs, the rest below...

And last, there’ll be a big humdinging flight
of angels who, as though it’s time for bed,
will blow the candles out, and nighty–night.

(Stocks 2007: 9)

L’unica riserva rilevante potrebbe essere in quel «Next up please» (“Su un altro, prego”), troppo garbato rispetto al rude e sbrigativo «Fora a cchi ttocca» dell’originale, ma escogitato per la rima col precedente *ease*. Da notare ancora un particolare: *will plonk down*, “tonferanno”, e *The earth will spew*, “La terra vomiterà”, sono più intensi rispetto ai descrittivi e neutri loro corrispondenti *Se metteranno* e *vierà ssù da la terra*. Similmente, nel precedente sonetto troviamo *I shouted*, “ho urlato”, rispetto a “ho detto”. Ebbene, se consideriamo il sonetto precedente e constatiamo la perdita di intensità e di sapore gergale dell’inglese standardizzato *I stole some money, about ten quid* rispetto a *jj’ho arzato un grossetto* (v. 4), vediamo profilarsi nel passaggio dall’originale alla traduzione un gioco di perdite e compensazioni che si bilanciano. Tale equilibrio viene ben recepito dal lettore, e dà all’opera un suo carattere.

Questa è la fisionomia complessiva delle traduzioni di Stocks. L’inglese da lui messo in opera è basato sullo standard divulgato nel mondo, variato e arricchito di intrusioni gergali, vernacolari, settoriali che non offuscano la fruizione né ai nativi dislocati nel mondo, né ai parlanti di seconda lingua e di lingua straniera. Questa unione di caratteristiche rendono l’opera di Stocks adatta a far viaggiare in ambito an-

glosassone la poesia del Belli nella sua giusta misura e nella sua tempra (tale carattere non sembra essere stato colto in pieno, o messo in luce a sufficienza, dal recensore del *Times Literary Supplement* — Thomson 2009 —, in merito al quale vedi il contributo di Onorati 2009 sulla rivista del Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli «Il 996»).

II. Michael Sullivan è il più prolifico traduttore inglese del Belli. Di origini irlandesi, nato in Inghilterra nel 1939, vissuto a lungo nel Cheshire, quindi in una zona del nord-est gravitante attorno alla città di Manchester, ha studiato a Durham, e vive a Londra. Dal 1964 al 1967 ha lavorato come insegnante di inglese a Pescara, Chieti, Sulmona, Palermo, Agrigento. Tornato in Inghilterra, ha insegnato filosofia alla University of London fino al 1984, dopodiché, lasciato l'insegnamento per restrizioni governative in periodo thatcheriano, si è dedicato all'attività di traduzione, volgendo in inglese varie opere italiane in prosa, poesia e narrativa: una selezione di rime di Michelangelo (*The Love Sonnets of Michelangelo to Tommaso Cavalieri*), il romanzo *Althènopis* di Fabrizia Ramondino, i volumi saggistici *Idea della prosa* di Giorgio Agamben, *Le scritture ultime* di Armando Petrucci. Leggendo in quest'ultimo *Li morti de Roma*, gli è venuto lo stimolo a tradurre i sonetti del Belli. A quest'opera è tuttora intensamente dedito. Al momento, ha tradotto 304 sonetti, di cui soltanto trentotto editi in atti di convegno (cfr. Duranti 2006: 293–305), e il resto inediti e in continuo accrescimento.

Non radicato in un luogo, Sullivan usa una lingua in cui non è prevalente l'inglese standard, ma piuttosto «una lingua “delocalizzata”, una sorta di *koiné* di *working class English*, non necessariamente metropolitano. Un po' di *cockney* [...] integrato da apporti di altri dialetti inglesi contemporanei: quello che lui stesso definisce un “dispersed urban vernacular”» (Duranti 2006: 289, l'unico studioso che io sappia ad occuparsi prima d'ora di questo traduttore belliano). Sullivan cerca di “naturalizzare” il testo romanesco dell'Ottocento, cioè di renderlo inglese e attuale, appigliandosi a cose, persone e fatti della contemporaneità britannica: «Perciò una carrozza può diventare una macchina, un papa ignorante di archeologia può diventare il principe Carlo, un bullo romano un duro di Glasgow, una puttana credente una dublinese» (come lui stesso dice, in italiano, in un messaggio di posta elettronica a Franco Onorati in data 18 settembre 2007). In tal

modo, il registro linguistico — continua il traduttore — è dettato «dal contenuto del sonetto stesso e non dalla falsa equivalenza romanesco = *cockney*».

Rispetto ai traduttori precedenti, Sullivan si pone dunque un po' nella scia di Garioch, un po' in quella di Burgess, per un modo tutto suo (ma ancora più spinto) di appropriarsi delle creazioni belliane e ricrearne il tono secondo i propri atteggiamenti intellettuali e i propri umori. Suo tratto peculiare, in effetti, è l'uso di nomi di persona e luoghi britannici piuttosto che anglicizzazioni dei nomi romaneschi. Il dettato delle sue versioni si attiene a una forma di *slang* metropolitano molto spinta, che nella grafia riproduce le contrazioni e le alterazioni del parlato, con largo uso di *cockney*, connotata regionalmente — come egli stesso ribadisce in una lettera a Muzio Mazzocchi Alemanini, senza data, ma del 2008: «Le versioni [...] sono intese per essere recitate in “a diffuse urban vernacular”, volendo dire che, mentre la maggior parte richiedono “cockney”, i sonetti più violenti, per esempio, [ri]sentono dell'accento di Glasgow o Belfast, e quelli per i quali il cattolicesimo è imprescindibile, quello di Dublino». Un esempio prossimo allo standard è *A freak o' nature, Er mostro de natura* (Vigolo 582), la cui versione è abbastanza piana rispetto alla difficoltà di lettura che altre presentano:

Er mostro de natura

Che vvòì che sseguitassi! Antre campane
Sce vonno, sor Mattia, pe cquer batocco!
L'ho ssentit'io ch'edèra in nel' imbocco!
Ma ffréghelo, per dio, che uscello cane!

Va ccosa ha d'accadé mmó a le puttane!,
De sentimme bbruscià cquando me tocco!
Si è ttanto er companatico ch'er pane,
Cqua ssemo a la viggija' de San Rocco.

N'ho ssentiti d'uscelli in vita mia:
Ma cquando m'entrò in corpo quer tortore
Me sce fesce strillà Ggesummaria !

Madonna mia der Carmine, che orrore!
 Cosa da facce un zarto e scappà vvìa.
 Ma nun me frega ppiú sto Monzignore.

A freak o' nature

What would you have then! A different bell
 you'd need for that clapper, Mr Flynn!
 I knew what it was when 'twas going in,
 good gracious, by God, a cock from hell!

See now what happens to a girl who sells,
 when I touch meself here I can feel it burnin'
 and if the fillin' of that thing be like its shell
 then it's me who'll be off to the Foundlings.

Now in my time I have known some cocks
 but when it went in, that great pit prop,
 didn't it make me scream aloud with shock.

Holy Mother o' God! It was over the top,
 wouldn't it make you flee around the block.
 It's the last time he fucks me, does the Bishop.

(inedita)

La riproduzione metrica è preoccupazione minore per Sullivan. Come si vede in questo esempio, egli rifà le rime secondo diversi schemi di quartine e terzine (qui abbiamo ABBA ABAB CDC DCD), aiutandosi con rime approssimate; mentre rende l'endecasillabo belliano con cadenze di pentametro (qui solo nei vv. 3-4 — ma questo con una dieresi su *gracious* per forzarlo in un trisillabo: *gra-ci-ous* —, 5) alternate ad altri ritmi, quali quelli di tetrametro, a quattro accenti (vv. 1, 6, 9, 10, 11, 12, 14) e perfino di trimetro, a tre accenti prosodici, come potrebbero essere i vv. 2, 8, 11, 13; il v. 7 sembrerebbe impostarsi addirittura su cadenza a sei accenti con cesura dopo *of*. Tutto questo a voler un po'

forzatamente riconoscere dei ritmi nei versi del traduttore. In effetti, essi suonano come normali brani di parlato di strada e questa è senza dubbio una caratteristica belliana, ma senza l'assillo prosodico né la maestria di stile, che erano del poeta romano.

Nel contesto così creato dal traduttore, cadono alquanto naturali le forme d'inglese non-standard o colloquiali o vernacolari, messe in gioco. Per esempio, il comune *meself* pronunciato /misèlf/ rispetto allo standard *myself* /maisèlf/; le esclamazioni con una negativa iniziale *didn't make...* e *wouldn't it make...*, che in italiano equivarrebbero a esclamative inizianti con "Come..." o "Quanto..."; *be* per *is* al v. 7; lo stesso spostamento dal romano *sor Mattia* al *Mr Flynn* di etimo irlandese, utile alla rima — ma non sarebbe da escludere la strizzatina d'occhio suggerita dal senso dialettale di *flynn* come pratica sessuale —, e infine il guizzo gergale di chiusura, *does the Bishop*, che rende bene la carica emotiva condensata in *sto Monzignore*. Questa è una traduzione che segue da vicino l'originale. Poche mancate corrispondenze (il primo mezzo verso, *che orrore/it was over the top* = "era esagerato"; la chiesa di San Rocco/*the Foundlings* = "il brefotrofia"), come per altri casi visti sopra, non vengono avvertite quali allontanamenti dall'originale, e questo vuol dire che la traduzione ha ricreato un proprio contesto.

Sullivan sembra poco interessato a esercizi stilistici, e quindi a rifare la regolarità ritmica del verso originale. Fatte salve le rime, ciò che maggiormente gli preme paiono essere infatti i contenuti, la loro carica trasgressiva, la potenza della ribellione nei confronti del potere. Infatti, i sonetti in cui più il traduttore si muove a proprio agio, e che più lo sollecitano, gli sbrigliano la fantasia, sono quelli dai toni forti, di natura sessuale o di polemica sociale. Lo si vede considerando la traduzione di quest'altro componimento (Vigolo 692):

Li sbasciucchi

Vedi: cuer Chiricozzo sciorcinato
 Mó bbasciava la man' ar Zagrestano:
 Cuesto la bbascia mo ar Zotto-curato;
 E cquesto mó la va a bbascià ar Piovano.

Cuesto la bbascia ar zu' Padre Guardiano,
E cquesto ar Provinciale, c'ha bbasciato
La mano ar Generale, che la mano
Bbascia lui puro ar Vescovo e ar Prelato.

E 'r Vescovo e 'r Prelato è ttal e cquale,
Ché, ppe bbascià la mano, curre addietro,
Com' un can da mascello, ar Cardinale.

E a cchi la bbascia sto fijjol d'un mulo?
La bbascia ar Zanto-Padre su a Ssan Pietro.
E 'r Papa a cchi la bbascia? A Bbasciaculo.

Kissy kissy

See, it's the chain of office: 'Is Worship
brownoses the Party's Regionalist
an' on the Nat. Sec.s rump 'e sets 'is lips,
wot then goes an' arselicks the Lobbyist.

'E rims the bloke makes up the 'Onours List,
an' 'im the PO wot's give 'is tongue tip
to the Party Spokesman wot's kissed
the arse of the Chairman an' Chief Whip.

The Chairman an' Chief Whip got the same itch
'cos, just for the sake o' kissin' arse, they then
sniffs up the Cabinet like a butcher's bitch.

An' 'oo do they smooch in the White'all farce?
They slobbers the PM at Number Ten.
An' 'oo do the PM kiss? Kiss-me-arse.

(inedita)

Qui vediamo come il traduttore trapianti la poesia in contesti moderni e inglesi. Così spiega e giustifica (in un messaggio di posta elettronica a chi scrive, in data 1 luglio 2009, che rendo in italiano): «Mi ha colpito la forza dell'originale. Avevo già adattato vari sonetti a vari dialetti dell'inglese e li avevo ricollocati in vari luoghi delle isole britanniche; con questo si trattava di sostituire a una gerarchia un'altra gerarchia (e non solo per evitare annotazioni). Avvertivo che la struttura di un partito politico britannico è ugualmente impregnata di sete di potere, e chi in esso aspira alla scalata punta a mascherare l'ambizione col servilismo»; e giustamente aggiunge: «la forza di questa poesia non giace nei titoli dei prelati, ma nel fatto che essi puntano all'arrampicata».

Rispetto alla precedente traduzione, qui siamo dunque a un estremo opposto. Lì si può dire che l'inglese segua passo passo l'originale nei suoi contenuti, qui è seguito passo passo soltanto lo schema dei gradini che bisogna salire nell'arrampicata al potere, ma i referenti sono cambiati. La frase d'apertura, "Vedi, è la catena/la gerarchia del potere", è una immissione di tono didascalico o sapienziale, arbitraria ma non fuori luogo, perché riassume il concetto della composizione, sia originale che tradotta. Il fatto che riecheggi la formula "Great chain of Being"/"Grande catena dell'Essere", e il concetto aristotelico e medievale di *scala naturae*, ci ricorda il Sullivan docente di filosofia; mentre la reminiscenza di un ordine gerarchico dell'universo, imposto dall'alto e immutabile, applicato al potere temporale della Chiesa e secolare della politica, ci fa intravedere nel traduttore l'intellettuale non rassegnato a tale ordine, ma reattivo contro i meccanismi egemonici del sistema.

La scala gerarchica dell'originale comincia dal *Chiricozzo sciorcinato*, il "chierichetto tapino" che bacia la mano al sacrestano; questi la bacia al sottocurato, questi al parroco, e seguono il padre guardiano, il generale dell'ordine, il vescovo, il cardinale, il papa. E quando è quest'ultimo a sua volta a dover rendere l'ossequio del baciamano, abbiamo la battuta finale che sigilla la composizione. In traduzione si parte da *His Worship (the Mayor)*, "Sua signoria il sindaco", per salire al segretario nazionale del partito (*Nat. Sec.*), al faccendiere (*Lobbyist*), realisticamente visto come potere superiore a quello del segretario nazionale; e così gradatamente attraverso altre figure del potere istituzionale o reale: il tizio incaricato di stilare la lista di nomi da proporre al sovrano per onorificenze (*the bloke [that] makes up*

the 'Onours List; c'è allusione a uno scandalo che investì Tony Blair qualche anno fa, “cash for honours”, onorificenze a pagamento, come modo di finanziare il partito), l'addetto stampa (*PO, Press Officer*, che sebbene esterno al parlamento, può avere molto potere perché gestisce i rapporti con i mass media), il portavoce del partito (*Spokesman*), il presidente del partito (*Chairman*), il capo *whip* (*Chief Whip*, il deputato coordinatore dei parlamentari di un partito, colui che assicura la presenza e la partecipazione al voto; è un posto di potere perché il *chief whip* del partito di maggioranza consiglia, per esempio, il primo ministro sulla nomina dei ministri), fino al presidente del consiglio (*PM, Prime Minister*); e quando è il turno di quest'ultimo, abbiamo la battuta finale equivalente alla lettera dell'originale romanesco.

Tutto questo paragonato a una *Whitehall farce*. Whitehall è la strada di Londra che porta da Trafalgar Square alla traversa Downing Street. Vi si trovano numerosi uffici governativi, e per questo qui risuona come centro di potere. Così il numero dieci di Downing Street (*Number Ten*), residenza ufficiale del primo ministro. Vicino all'estremità di Trafalgar si trova il Whitehall Theatre, oggi Trafalgar Studios, divenuto famoso per le farse messe in scena (fra le favorite, quelle di Feydeau), donde l'invalsa locuzione *Whitehall farce*, che qui Sullivan usa riferita al gioco di potere descritto.

Il gergo usato nella traduzione compare fin dal titolo, che implica sdolcinatezza di manifestazione affettuosa, come l'italiano “sbaciucchiamento”, ma qui con una connotazione d'ipocrisia perché lo scopo è l'arrampicata al potere, e un che di grottesco perché lo sbaciucchiamento è diretto a parti del corpo non deputate al bacio — spostamento necessario sia perché il baciamento ai religiosi non esiste in ambito inglese, e per questo è sostituito da *arse-licking* o *arse-kissing*, sia per il contesto contemporaneo, laico e politico creato dal traduttore. Sono gergali la pronuncia senza aspirazione dell'*h* (*'Is = His, 'e = he, 'im = him, 'is = his*); l'uso di *rim* (che indica la pratica sessuale dell'anilingus) accanto allo standard *brownnose* (“leccare i piedi/il culo”); questi si appaiano agli altri termini standard *smooch* e *slobber* (“coccolarsi sbaciucchiandosi” e “baciare sbavando”), che qui mettono in rilievo la svenevolezza e la bavosità dell'atto; *wot* sarebbe un *what* usato come un *that* relativo, equivalente a *who*; *'oo* rispecchia la pronuncia non aspirata di *who*; è pure *cockney* l'uso della terza persona singolare con un soggetto plurale (*They slobbers*).

Come si vede, è vero che l'originale in traduzione fedele avrebbe richiesto note, come dice il traduttore; ma la stessa traduzione richiede annotazioni per chi non possiede il retroterra necessario. E i lettori sprovvisti di *background* britannico possono essere numerosi, tenendo conto della fisionomia sovranazionale dell'inglese.

In questo lavoro oscillante di continuo fra traduzione e trasposizione, Sullivan riesce a penetrare nelle sfumature del testo, forte di ripetuti soggiorni romani e della frequentazione del Centro Studi "Giuseppe Gioachino Belli". Duranti (2006: 289) fa notare questa sua acutezza nella resa del titolo *Li soprani del monno vecchio*, *The old time monorchs*, dove *monarchs* è deformato graficamente (ma la pronuncia è identica: /'monəks/) per avvicinarsi a *monorchid*, "monòrchide, provvisto di un solo testicolo". In effetti, questo restituisce in qualche modo l'allusione a un secondo senso di "soprani", non solo come "sovrani" (che è l'uso standard nel romanesco: cfr. Ravaro 1994: s.v.), ma come "sopranisti", cioè adulti di sesso maschile dotati di voce di soprano. Nei secoli XVII e XVIII ciò era ottenuto attraverso l'evirazione in età infantile. Da questo punto di vista è come se il titolo romanesco suonasse "I castrati del mondo antico"; e questo sottosenso è alluso nella deformazione grafica del titolo inglese (la versione di questo sonetto è leggibile in Duranti 2006: 296). Ma ammesso che Belli sentisse e volesse esprimere quel doppio senso, perché il traduttore fa emergere quest'allusione? Perché ciò stimola il suo spirito critico, la sua indignazione verso l'esercizio arrogante del potere, le sue istanze di giustizia sociale. E questo è elemento non secondario che ha condotto il traduttore Sullivan al Belli.

I due sonetti presi in esame rappresentano gli estremi di queste traduzioni: lingua vicina allo standard/lingua fortemente connotata in senso vernacolare; aderenza al testo originale/manipolazione del testo; traduzione filologica/rifacimento in chiave personale; il tutto sempre espresso con un mezzo linguistico alquanto duttile e vivace. Tra questi estremi si estende la gamma di Sullivan traduttore del Belli, della quale ospitiamo qui di seguito una campionatura di ulteriori brani, tutti inediti.

L'incisciature (Vigolo 102)

Che sscenufreggi, ssciupi, strusci e ssciatti!
Che ssonajjera d'inzeppate a ssecco!
Iggni bbotta, peccrisse, annava ar lecco:
Soffiamio tutt'e ddua come ddu' gatti.

L'occhi invetriti peggio de li matti:
Sempre pelo co ppelo, e bbecc'a bbecco.
Viè e nun vieni, fà e ppijja, ecco e nnun ecco;
E ddajje, e spiggnè, e incarca, e striggni e sbatti

Un po' ppiù cche ddurava stamio grassi!
Ché ddoppo avé fffinito er giucarello
Restassimo intontiti com'e ssassi.

È un gran gusto er fregà! ma ppe ggodello
Più a cciccio, ce voria che ddiventassi
Giartruda tutta sorca, io tutt'uscello.

Squeezin' the juice

What rampage, wrestlin', writhin' an' ruckus!
What wedges whangin' in an' nuffin' to spare!
Every blow right on the button, I swear.
Apantin' away like two cats the pair of us,

eyes glassy an' glarin' like we was bonkus:
mouth clamped on mouth, an' bare pubes on bare.
Come, no come, do, snatch, there an' not there;
an' bang it, an' stab, an' thrust, an' grab an' push.

Any more, an' we was for the mortuary!
'Cos after we finished playin' joystick
we're flat out like flagstones, 'er an' me.

It's the big match, fuckin', but to really lick
out of it all its dues, it's gorna 'ave to be
Jermima's all cunt, an' me I'm all prick.

Er vino novo (Vigolo 185)

Noè, vvedenno in ne la viggna sua,
Ch'era cas'-e-bbottega ar zu' palazzo,
La vita a spampanasse, c'un rampazzo
Pesava armeno una descina o ddua,

Se spremé in bocca er zugo de quell'ua,
E ddisse: «Bbono, propio bbono, cazzo!»
Ma nun essenno avvezzo a sto strapazzo,
N'assaggiò ttroppo, e cce trovò la bbua.

Quer zugo inzomma fesce a llui lo scherzo
Che ffa adesso a noantri imbriaconi
Stramazannosce in terra de traverzo.

E ccome llui cascò ssenza carzoni,
Ne la Sagra Scrittura sce sta un verzo
Che ddisce: «E mmostrò er cazzo e lli cojjoni».

New wine

Noah 'ad this vineyard of 'is own
next door to where 'is manor stood,
'e saw it ripen till one bunch would
weigh ten, twelve pound all alone.

'E squeezed it in 'is mouth to miss the stones
and said: «Good, bloody fuckin' good!»
But not being used to it from childhood
'e drank way too much and ended prone.

For this same sauce played on old Noah
the trick whereby it always sprawls
us drunkards senseless on the floor.

An' seein' 'e wasn't wearin' smalls,
it says in Genesis, at chapter four,
«'E did make a show of cock and balls».

Er traghetto (Vigolo 244)

Ahàgnola! a la fine te sciò ttrova
A ppreparamme er barzimo der corno!
Ma ttanto e ttanto me credevi ssciorno
De nun capillo cqua ccosa se cova?

Sputa: chi è cquello c'a la Cchiesa Nova
Un quarto fa tte ronneggiava intorno?
Eppoi entrò cco tté llí accant'ar forno
Da quella donna c'arivenne l'ova?

Io ve vedevo, sai? Lui chiotto chiotto
A vvienitte a le tacche, e ttu a gguardallo
Co la coda dell'occhi pe dde sotto.

E mmó ccosa sarebbe sto bbarbotto?
Fussi quarche ttumore da riontallo
Come jjeri coll'ojo der cazzotto!

Draggin'

Caught red-'anded! Fer you it's right over,
I knows yer've just let yer knickers drop!
Did she think, did she think me such a slop
I would never click wot she were a rover?

Spit it out: who were that at the Chiesa Nova
'arf 'our ago, skippin' round yer 'ippetty 'op
an 'e goes in wi' yer next to baker's shop,
in 'er place, what sells up fish from Dover?

I saw yer, yer know, 'im creepin' like a cat
beyind yer 'eels, an' you under yer brim
squintin' the come'ither at yon prat.

An' now what is it yer mutterin' at?
Cun't be yer feart I might just baste 'im,
like yesterday's, wi' a bit a knuckle fat

Li du' ladri (Vigolo 418)

Hai da sapé cch'er povero Ghitano
È ffijjo de Chiappino er muratore,
E Lluccantonio è ffijjo der decano
Che sta cco Mmonzignnor Governatore.

Bbe', una notte li zzaffi ar Lavatore
Li trovonno a 'na porta ar primo piano,
Cuello cor un cortello serratore
E questo cqua ccor grimardello in mano.

Li legonno un e ll'antro ar temp'istesso,
Li portonno in guardiola, e in cap'a un mese
Ar Governo je fesceno er proscesso.

Com'è ffinita? A Lluca erba fumaria,
E Gghitano in galerra, ortr'a le spese:
E li scenci accusì vvanno per aria.

The two thieves

I just gotta tell yer abart poor Noah
ve brickie's son, vat's it, Grimshaw,
an' Luke, vat's son o' the 'ead gofer,
'im verks close viv ve Sergeant-at-Law.

Vell, one night rozzers arta Pershore
finds 'em ve flats, right in front a door,
'im vat's 'oldin' this sharp-tooth saw
an' t'other got this jemmy in 'is paw.

Vey cuffs 'em afore vey can even speak,
down to the cells, a four-veek spell,
an' vey're up the Bailey viv ve beak.

Ferdicht? For Luke ain't no charge at all,
an' fer Noah, it's jug, viv costs as vell:
an' so the ragged-arsed go to ve vall.

Li viscinati (Vigolo 547)

Me sò attaccato ar primo campanello
 Io, perché ar monno nun ce sò ccojioni. –
 Chi è? – Amisci. – Chi ssete? – Amisci bboni. –
 Chi vvolete? – Er zor Giorgio Stennarello. –

Sto nome, uhm, qui nun ciàbbita, fratello. –
 Ma, mm'hanno detto a Strada Bborgognoni... –
 Starà in cuarc'antro de st'antri portoni...
 Chi ssa? Mi' mojje poterà ssapello.

Nina! – Ch'edè? – Cqua un omo cerca un certo
 Gior... – Sta ar numero diesci, a mmano dritta
 Su la svortata in cuer portone uperto.

Fatti otto capi, in faccia a 'na suffitta
 Bbussi ar batocco: e ssi nun c'è, de scerto
 Pranza dall'oste che sse chiama Titta.

The neighbours

I rang the top bell, gave it a right good go
 'cos in this world it's only the morons wait.
 «'Oozat?» «Mates.» «'Oo?» «Good mates.»
 «'Oo yer want?» «Mister 'Ennery Bigelow.»

«That name, uhmm, 'e don't live 'ere, bro'.»
 «But they told me the Longobard Estate...»
 «'E'll be through some other on these gates...»
 Yer, whichun tho'? The wife just might know.

Ann!» «What?» There's a chap askin' round
 fer 'Enner...» «At number ten, take a right
 at the first corner, then go in at the ground

an 'e's facing the attic door, up eight flights,
 use the knocker, if 'e's not there 'e's bound
 to be 'avin' a pint down at "The Old Cockfight".»

Le case (Vigolo 570)

Sin da cuanno me venne la sdiddetta
Vado in giro pe ccase ogni matina:
E nn'averebbe trove una ventina,
Ma a tutte cuante sc'è la su' pescetta.

Cuella che sse sfittò jjeri a Rripetta
È un paradiso, ma nun c'è cucina.
L'antra c'ho vvisto mó a la Coroncina
Ha una scala a lumaca stretta stretta.

Una a Ppiazza Ggiudia serve ar padrone:
Le dua in Banchi nun c'è ttanto male,
Ma jje vonno aricressce la piggione.

La tua è ppoca: cuella ar Fico è ttroppa...
Bbasta, nun trovo un búscio pe la quale,
E sto come er purcino in de la stoppa:

Perché er tempo galoppa,
E ssi ccase sò a Rroma, o bbelle, o bbrutte,
Cuante n'ha ffatte Iddio l'ho viste tutte.

Flat 'untin'

Since I got the final notice to quit
 each mornin' I'm out lookin' for a base
 an' I've found a score what'd fit the case
 but evry single one 'as a flaw with it.

One came free yester in Lamb's Conduit,
 it's the bees knees, but no cookin' space.
 The one I've just seen off Victoria Place,
 its spirial staircase is just too tight a fit.

One in Old Jewry the owner wants to keep,
 the two be'ind Bank they wasn't 'alf bad
 but they're lookin' to put the rent up steep.

Yours is wee, a right whopper up 'Olborn...
 Enuff, I can't find a nole for Jack the Lad
 an' I'm like Custer at Little Big 'Orn

'cos the suers are goin' to attack at dawn,
 an' if there's a flat in Lunnun, bijou or squat,
 whatever Gawd created ain't I seen the lot.

Er zagrifizzio d'Abbramo I (Vigolo 757)

La Bibbia, ch'è una spesce d'un'istoria,
Disce che ttra la prima e ssiconn'arca
Abbramo vorze fà dda bbon Patriarca
N'ojjocaustico a Ddio sur Montemoria.

Pijjò dduncue un zomaro de la Marca,
Che ssenza complimenti e ssenza bboria
Stava a ppasce er trifojo e la scicoria
Davanti a ccasa sua come un monarca.

Poi chiamò Isacco, e disse: «Fa' un fasscetto,
Pijja er marraccio, carca er zomarello,
Chiama er garzone, infílete er corpetto,

Saluta mamma, scercheme er cappello;
E annamo via, perché Ddio bbenedetto
Vò un zagrifizzio che nnun pòi sapello».

The sacrifice of Abraham I

The Bible, what is this 'ere kind of 'istory,
says between Noah's and the second ark
Abraham wanted, bein' a good Patriarch,
an 'ollowghost for God up on Mount Mory.

'E took a donkey from Safari Park,
what – at its ease but without vainglory –
was cropping the clover and the chicory
in front of 'is house, as 'appy as a lark.

'E calls Isaac: «Make thee a cord o' wood,
get the axe, load the ass for what it's fit for,
shout up the farmhand, get into yer duds,

kiss off yer mummy, go fetch me me tifer,
an' away we'll be gone, 'cos God the Good
wants a burnt offerin' yer'll get the drift of».

Er patto–stucco (Vigolo 983)

Sto prelato a la fijja der zartore,
 Che cciannava a stirajje li rocchetti,
 Je fesce vede drent'a un tiratore
 Una sciòtola piena de papetti,

Discennoje: «Si vvòi che tte lo metti,
 Sò ttutti tui e tte li do dde core».
 E llei fesce bbocchino e ddu' ghignetti,
 Eppoi s'arzò er guarnello a mmonzignore.

Terminato l'affare, er zemprisciano
 Pe ppagajje er noleggio de la sporta,
 Pijjò un papetto e jje lo messe in mano.

Disce: «Uno solo?! e cche vvor di sta torta?
 Ereno tutti mii!...» – «Fijjola, piano,»
 Disce, «sò ttutti tui, uno pe vvorta».

The copper–bottomed contract

This prelate to the tailor's daughter,
 that goes to iron his lacy poplin,
 shows her deep within a drawer,
 a pie–dish stuffed with silver coin.

Saying: «If you'll let me stick it in,
 cross my heart, all this is yours».
 She gapes, snorts and gives this grin
 and hoiks her skirt for monsignor.

The business done, this simplicit –
 to pay the renting of her grip –
 slips a single coin into her fist.

Says she: «One?! Now what's this gyp?
 All mine it was!» «Wist, girl, wist,»
 says he, «all is yours, one per dip».

L'aborto (Vigolo 984)

A Ssaspírito in Zassi, in d'un boccione
Pien d'acquavita de le sette peste,
Sc'è a mmollo una cratura co ddu' teste,
Come che ll'arma der ministro Appone.

Er cerusico nostro de l'urione,
Che ste fotte le spiega leste leste,
M'ha ddetto ch'è un buscèfòlo, e cche cqueste
Sò ccose che cce vò la spiegazzione.

Abbasta, dico, o ssii scèfòlo o ttonno,
Vojjo vede ar giudizzi' univerzale
Co cquanti nasi ha da rinasce ar monno.

Si n'ariporta dua, bber capitale
Da paradiso! e ssi uno, er ziconno,
Dico, indove arimane, a lo spedale?

The abortion

In this glass tank in San Spirito in Sassia,
full o' the rotgut from the plagues of Moses,
there's a babe in soak wiv two heads and noses,
a dead ringer for the coat-of arms of Austria.

The sawbones does the cuttin' of our area,
an' what for such teasers is on 'is toeses,
told me right out it was bicephal an' poses
a true problem-attic for us down 'ere.

Well, I says, you're either Percival or Ted
I wants to see, when they blows the last trump,
'ow many beaks it brings back from the dead.

If it's packin' two, that's a fine old trump
to play in Paradise! An' if it's one, I said,
where's its other brother, on the 'ospital dump?

Er tumurto (Vigolo 1236)

Ch'è stato? uh quanta ggente! E cch'è ssuccesso?
 Guarda, guarda che ffolla ar Conzolato!
 Volémo dí cche cc'è cquarc'ammazzato?
 Nò, ssarà un ladro co li sbirri appresso.

Pò èsse forzi che sse sii incenniato...
 Ma nnun ze vede fume. O ssii 'n ossesso?
 Ah, nemmanco, pe vvìa c'ar temp'istesso
 Tutti guarden in zù. Dunque ch'è stato?

S'arivòrteno mó tutti a mman destra...
 Vedi, arzeno le mane. Oh! ffussi un matto
 Che sse vojji bbuttà da la finestra!

Rideno!... Oh ccristo! je vienghi la rabbia!
 Nu lo vedi ch'edè? Ttutto er gran fatto
 È un canario scappato da 'na gabbia.

The 'ullabaloo

Wass up? All this mob! Wass the big event?
 Look, look at the crowd down by St James!
 Somebody been kilt, is that what they claim?
 Naw, some tea-leaf with the cops on the scent.

Maybe some 'ouse 'as gone up in flames...
 Don't see no smoke. Some loony giving vent?
 Ah, not even that, 'cos they just all went
 astarin' uppards. So just what's the game?

An' now they've turned right, all in a row,
 see 'em wave. Oh, could be some nutter 'oo
 is going to toss 'issel off art the window!

They laffin'... Ah, Christ! Dunnit make yer rage!
 Do yer see what it is? All this 'ullabaloo
 fer a bleedin' budgy got artta it's cage.

La scala de li strozzi (Vigolo 1245)

Caro lei, va a ttentà li capoccioni,
E ffiotta poi si jj'ariessce male?!
Cqua ppe sti ggiri sce so le su' scale
Come da le suffitte a li portoni.

Offerenno zecchini e ddbboloni
Addrittura ar zoggetto prencipale
Che ttiè in mano la penna ar Cardinale,
C'è dd'abbuscasse un carcio a li cojjoni.

Er Zegretàr–de–Stato ha er zu' mezzano:
Questo ha er zuo: l'antro un antro; e la strozzata
S'ha da spiggnè a l'inzù dde mano in mano.

Er più ggrosso, se sa, nnaturarmente
Se vò ssempre tené a la riparata
De potè ddì cche nnun ha avuto ggnente.

The stair of bribes

Try to bung the boss an' 'ave the gall
to bellyache when it all goes poxy?!
The turns on these backstairs are foxy
all down from the penthouse to the 'all.

When yer offers the whole wherewithal
to the main subject, to the very doxy
wot signs 'erself the minister's proxy,
yer riskin' a kick in the balls.

You 'ave to oil it up from rung to rung,
boss gets 'is cut after the go–between,
bag–man, gofer, and on goes the bung.

Well, natch, wot there being so many,
your man's well 'id behind the screen,
'im? Why, never! Never saw a penny.

Vent'ora e un quarto (Vigolo 1427)

Su, cciocchi, monci, mascine da mola:
 Lesti, ché ggjà è ffinita la campana.
 Ch'edé? Vv'amanca una facciata sana?
 È ppoco male; la farete a scola.

Via, sbrigàrose, alò, cch'er tempo vola;
 Mommó ddiluvia e la scola è llontana.
 Nun è vvaganza, no: sta sittimana
 Don Pio nun dà cc'una vaganza sola.

Dico eh, nun zeminamo cartolari:
 Nun c'incantamo pe le strade: annamo
 Sodi, e a scola nun famo li somari.

Scola santa! e cchi è cche tt'ha inventato!
 Quadrini bbenedetti ch'io ve chiamo!
 Che rriposo de ddiò! che ggran rifiato!

Schooltime

Come on idlers, millstones, you lazy logs
 quick, haven't I heard the bell stop its ring.
 What? A page o' homework still for writing?
 Not bad; you'll do it now in the school bogs.

Away, let's move, time flies, on wi' your togs;
 The school's way off an' this storm's swelling.
 No, no holiday: this week you've had your fling,
 teacher already gave a day to ye sprogs.

Hear me, not losin' our books, that's the rule:
 we'll not be away with the fairies: we go
 straight there, where'll be no playin' the fool.

Blessed school! Who thought you up's a saint!
 You're a sweepstake ticket, you are so!
 Ah, the peace o' God! So quiet I could faint.

Tòta dar mercante (Vigolo 1491)

Dateme un telo de muerre onnato
D'una canna, pe ffà 'na pollacchina
Come le scarpe che ss'è mmessa Nina
La dimenica in arbis c'ha sposato.

Eppoi vorebbe doppo una ventina
De parmì de robbetta a bbommercato
De gran figura cor fonno operato
Pe ffà 'na bbuttasù de bbammascina.

Eppoi vorebbe puro quarche parmo
De fittuccia compagna arta du' dita
Com'e cquella c'ho vvista a Ppiedemarmo.

Ôh, eppoi... ch'edè? nun m'avete capita?
E io bbestia è da un'ora che mme scarmo!
Oh annate, annate a vvenne l'acquavita.

Tonette at the draper's

Give me some watered silk fabric wide,
no, long a perch to run up a gaberdine
just like those slippers she wore Eileen
when she got herself wed at Whitsuntide.

An' then it shouldn't take all of umpteen
handspans of some cheapish stuff on the side
with large pattern an' underlay tie-dyed
to make up a slipcoat of bombazine.

An' then all what's needed is a power
of snippets matching tone two fingers good,
what I could an' should o' bought at Payne's.

Oh, an' then... you what? You haven't understood?
An' I'm the donkey's been rattlin' on an hour!
Oh go way go way an' deal crack cocaine!

Papa Grigorio a li scavi (Vigolo 1773)

«Bbene!», disceva er Papa in quer mascello
 De li du'scavi de Campo-vaccino:
 «Bber búscio! bella fossa! bber grottino!
 Bbelli sti serci! tutto quanto bbello!

E gguardate un po' llí cquer capitello
 Si mmejjo lo pò ffà uno scarpellino!
 E gguardate un po' cqui sto peperino
 Si nun pare una pietra de fornello!»

E ttratanto ch'er Papa in mezzo a ccento
 Archidetti e antiquari de la corte
 Asternava er zu' savio sentimento,

La turba, mezzo piano e mmezzo forte,
 Disceva: «Ah! sto sant'omo ha un gran talento!
 Ah, un Papa de sto tajjo è una gran zorte!»

The Prince at the dig

«Nice an' fit», the Prince says down the pit
 of the excavation o' the Roman villa.
 «What a fit 'ole, fit ditch, fit wall-filler!
 Fit cobbles, those, ain't it all so fit!

An' that there capital, just look at it
 I know no sculptor cudda done briller!
 An' look at that there piece of ashlar
 wun't yer take it just for millstone grit!»

An' while the Prince an' 'is thick retinue
 o' lickarsitects an' right dodgy dealers
 is ladlin' out 'is learned royal view,

the crowd is 'ushed, but those wi' chutzpah
 is saying: «The Prince knows it frew an' frew.
 A Prince o' this caliber yer just cun't 'ope fer!»

La correzzion de li fijji (Vigolo 1888)

Tiè, ccane; tiè, ccarogna; tiè, assassino:
Tiè, ppijja sù, animaccia d'impiccato.
Nò, ffio d'un porco, nun te lasso inzino
Che cco ste mane mie nun t'ho stroppiato.

E zzitto, zzitto llí, cche ssi' ammazzato:
Quietete, o tte do er resto der carlino.
Ah nnun t'abbasta? A tté, strilla caino
Dunque pe cqueste sin che tt'esse er fiato.

E vvoi cosa sc'entrate, sor cazzaccio?
Je sete padre? questo è ssangue mio,
È mmi' fijjo, e sso ío quer che mme faccio.

Quanto va cche l'acchiappo pe le zzampe
E vve lo sbatto in faccia? Oh a vvoi, per dio!,
Aveмо messo er correttor de stampe!

The correction of prole

Cop that, louse; cop that yer snitchin' rat:
cop that – 'old still yer 'angman's git.
No, I won't lay off, yer fat sow's brat,
till I've fair maimed yer wiv this mitt.

You ain't killed, so shut it, go on, shut it:
quiet, you've 'ad tit, or I'll give yer tat.
Ah, yer wants tat? Well, bawl fer that
an' that un', an' that, till yer lungs quit.

Squire Dickhead! Well, 'oo invited you?
You his dad? This here's flesh o' my flesh,
'e's my son, and I knows what I'm up to.

I'll swing 'im by the toes – what you bet me? –
an' smash yer face. Now y'er not so fresh!
I took yer at first for the RSPCC!

Le vite (Vigolo 1925)

Che ddisce? Vò pparlà cco Mmonzignore?
 Sor abbate mio caro, abbi pascenza,
 Monzignore per oggi nun dà udienza
 Manco venissi ggiù Nostro Siggnore.

Lui 'ggni sàbbito stà in circonferenza
 Co mmonzù Bbuzzarè lo stampatore,
 Pe ffà stampà le vite c'ogni utore
 Se scrive pe ddà ggusto a Ssu' Eccellenza.

Sto gusto lo sa llui cosa je costa;
 Perchè, mmò cche lo sanno, spesso spesso
 Je spidischeno vite pe la posta.

Mò la massima è bbell'e stabbilita:
 Abbasta che ssii nato, ar monno adesso
 Chiunque more ha da lassà la vita.

Lives

What do you say? You must see the Minister?
 My dear Head of Chambers, there's just no way,
 the Minister receives no one at all today,
 not if you come from God... the Prime Minister.

Each Saturday, now, he's locked away
 with Graeme and Ellson, the publisher,
 to see into print the "Lives" that poetasters
 are penning for his "Parnassian Survey".

This whim of his costs us, oh, stacks and stacks
 for the news is now out and night and morn
 "Lives" come in by pony, e-mail, post and fax.

It's now become a proverb, the word is rife:
 if into this world you happen to get born,
 ere dying, you must be delivered of your life.

A ognuno er zuo (Vigolo 2004)

Ma inzomma, de che ccosa se lamenta?
Da che pparte j'ho pperzo de rispetto?
Ch'edè st'inzurto che llei pijja a ppetto
Che ne vò ammazzà vventi e fferì ttrenta?

Tutt'è cche mmarteddí, ggiù ppe la sscenta
De la Salita de Cresscenzi, ho detto
Ch'è 'na cristiana che nnegozzia in Ghetto
De carnaccia, de tinche e de pulenta.

Disce: «Ma cquesto me viè a ddí mmiggnotta».
Bbe', cquann'anche arrivassimo a sto nome,
Io nun pòzzo capí pperché jje scotta.

Chi a mmé mme disce *oste*, io me ne grorio.
E er dí pputtana a llei sarebbe come
Chiamà Ssu' Santità *Ppapa Grigorio*.

To each 'is own

Why on earth is she makin' all this moan?
Eggsacly in what way did I diss 'er?
What was the insult that's such a pisser
she could kill a regiment all on 'er own?

It were last Tuesday, she's by the phone
in Brick Lane market, I just says: sister,
there's a girl in the Borough, a right blister,
what'll swap gon' an' pox just for yer bone.

She goes: «That means yer callin' me 'ore».
Well, 'ad I gone so far as to use the name
I still can't see why she so bleedin' sore.

Call me landlord, I loves it, I'll be boun'.
An' callin' 'er 'ore, ain't it just the same
as callin' the Prime Minister *Gordon Brown*.

L'incontro der ladro (Vigolo 2012)

E cquando l'incontrassi? – Verzo sera,
 C'aritornavo dar Palazzo Pacca. –
 E indove? – Propio avanti a la bbaracca
 Der friggitore Ambrosio er panzanera. –

Marciava in farde? — Nò, cco 'na casacca. –
 E cche ffaccia t'aveva? – Uhm, brutta scera. –
 Ma, era granne..., piccolo..., com'era? –
 Pse, un ometto accusí de mezza tacca... –

Ma ssei sicuro poi che ffussi quello? –
 Eh, ssentì, amico: si nun era lui,
 Quer che pportava in mano era er mi' ombrello. –

E allora tu nu lo pijjassi in petto?! –
 Che vvòi, mannaggia li mortacci sui!,
 Me se messe a scappà pp'er vicoletto.

A run-in wiv a tealeaf

When did yer clock 'im? – I'd done a late gig
 an' I was on me way 'ome from County 'All –
 An' where? – Right in front o' that burger stall,
 "Diggit an' piggit at Haretha 'Iggs". –

Wiv an 'ood? – No, cap, back'ards, baseball. –
 So what's 'e look like? – Uhm, an ugly pig. –
 But what's 'e like?... fat, old, thin, little, big? –
 Ooh, yer average runt, about this tall... –

Yeah, but can yer identify 'is face? – a
 Oi, listen, mate, wevver it was 'im or not,
 what 'e'd got in 'is mitt was my guitar case. –

So yer went over, pretendin' pally? –
 Yeah, I hopes 'im an' 'is dies of foot rot!
 'E was off like a shot right down the alley.

Riferimenti bibliografici

- AA.VV. 1983, *Belli oltre frontiera. La fortuna di G.G. Belli nei saggi e nelle versioni di autori stranieri*, Bonacci, Roma.
- ABENI D. 1983, *L'area anglosassone*, in Aa.Vv. 1983: 197–304.
- ABENI D. 1985, *Robert Garioch: G.G. Belli sulla scia di Fergusson e Burns*, in Merolla 1985: 223–231.
- ANDREWS A. 1984 *The People of Rome in 100 Sonnets by Giuseppe Gioachino Belli*, trad. di A. Andrews, disegni di R. Sandford, Bardi Editore, Roma.
- BAKER M. 1998, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, a cura di M. Baker con K. Malmkjaer, Routledge, London–New York.
- BELLI G.G. 1952, *I sonetti di Giuseppe Gioachino Belli. Edizione integrale fatta sugli autografi*, a cura di G. Vigolo, Mondadori, Milano.
- CAMBRIDGE 1988 = *The Cambridge Guide to Literature in English*, a cura di I. Ousby, Cambridge University Press, Cambridge.
- CLASSE 2000 = *Encyclopedia of Literary Translation into English*, a cura di O. Classe, Fitzroy Dearborn Publishers, London–Chicago.
- D'EUGENIO A. 2002–2008, *Lessico erotico inglese-italiano*, vol. I, Levante Editori, Bari, 2002; IID., *La reggia dell'amore*, vol. II, Levante Editori, Bari, 2004; IID., *Il corpo-feticcio*, vol. III, Levante Editori, Bari, 2005; IID., *Il legame d'amore*, vol. IV, Levante Editori, Bari, 2008.
- DURANTI R. 2004, *Il paradosso della distanza: Belli tradotto in lingua inglese*, in F. Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Marcos y Marcos, Milano, pp. 331–41.
- DURANTI R. 2006, *Le molteplici sfide traduttive dei Sonetti di Belli*, in N. Armstrong e F.M. Federici (a cura di), *Translating Voices, Translating Region: Proceedings of the International Conference (Rieti, September 2005)*, Aracne, Roma, pp. 287–305 (alle pp. 293–305 un'appendice di 38 sonetti con testo a fronte tradotti in inglese da M. Sullivan).
- FRANCE–GLEN 1989 = *European Poetry in Scotland: An Anthology of Translations*, a cura di P. France e D. Glen, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- GARIOCH R. 1983, *Complete Poetical Works*, a cura di R. Fulton, Macdonald, Edinburgh.
- HALLER H.W. 1986, *The Hidden Italy: A Bilingual Edition of Italian Dialect Poetry*, Wayne State University Press, Detroit.
- HALLER H.W. 1999, *The Other Italy: The Literary Canon in Dialect*, University of Toronto Press, Toronto–Buffalo–London (in versione italiana per mano dello stesso autore: *La festa delle lingue. La letteratura dialettale in Italia*, Carocci Editore, Roma, 2002).
- MCCAIG N. 1983, recensione di R. Garioch, *Complete Poetical Works*, in «Times Literary Supplement», 18 novembre.
- MARTIN 2006 = *Nine Sonnets by G.G. Belli. Translated by Charles Martin*, in «Journal of Italian Translation», I, 2, Fall 2006, pp. 154–165.

- MEROLLA 1985 = *Belli romano, italiano ed europeo. Atti del secondo convegno di studi belliani, Roma 12-15 novembre 1984*, a cura di R. Merolla, Bonacci, Roma 1985.
- NEILL W. 1996, *A Hantle o Romanesco Sonnets bi Giuseppe Gioachino Belli*, Burnside Press, Castle Douglas.
- NEILL W. 1996, *Two Score Romanesco Sonnets bi Giuseppe Gioachino Belli*, Burnside Press, Castle Douglas.
- NEILL W. 1998 = *Seventeen Sonnets by G.G. Belli translated from the Romanesco by William Neill*, Akros, Kirkcaldy.
- ONORATI F. 2009, *Sbatti Er padre de li santi... sulle pagine del «Times»*, in «Il 996», VII, 1, gennaio-aprile, pp. 9-13.
- OXFORD 1980 = *The Oxford Book of Verse in English Translation*, a cura di C. Tomlinson, Oxford University Press, Oxford.
- OXFORD 1985 = *The Oxford Companion to English Literature*, a cura di M. Drabble, Oxford University Press, Oxford.
- PRAZ M. 1983, *Keats visto da Burgess*, in ID., *Studi e svaghi inglesi*, vol. II, Garzanti, Milano, pp. 198-200.
- RAVARO F. 1994, *Dizionario romanesco*, intr. di M. Teodonio, Newton Compton, Roma.
- SASSI C. 1995, *L'inglese*, La Nuova Italia, Scandicci.
- SIANI C. 2004, *Le lingue dell'altrove. Storia testi e bibliografia di Joseph Tusiani*, Co-fine, Roma.
- SMITH W.J., GIOIA D. (a cura di) 1985, *Poems from Italy*, New Rivers Press, Moorhead.
- STOCKS 2007 = BELLI G.G., *Sonnets*, trad. di M. Stocks, Oneworld Classics, Richmond (con una Appendice di *Twelve Translations by Robert Garioch*, pp. 163-76).
- STROM R. 1994, *Impossible Belli*, in «Il cannocchiale. Rivista di studi filosofici», 1.2, gennaio-agosto, pp. 263-69.
- THOMSON I. 2009, recensione di Stocks 2007, «Times Literary Supplement», 30 gennaio.
- TUSIANI J. 1963, *The Translating of Poetry*, in «Thought», XXXVIII, 150, autumn, pp. 376-390 [in versione italiana di C. Siani, *La traduzione poetica*, in A. Motta e C. Siani (a cura di), *Joseph Tusiani tra le due sponde dell'oceano*, numero speciale della rivista «Il Giannone», V, 9-10, gennaio-dicembre 2007, pp. 123-36].
- TUSIANI J. 1974, *From Marino to Marinetti: An Anthology of Forty Italian Poets*, Baroque Press, New York.

AREA TEDESCA

a cura di Italo Michele Battafarano

Belli, Pascarella e Carducci nelle traduzioni di Paul Heyse (1889–1905)

1. Il Belli antipapale

Paul Heyse (Berlino 1830–Monaco 1914), scrittore tedesco famoso, premio Nobel per la letteratura nel 1910, nonché autore straordinariamente prolifico ed efficace traduttore di testi della letteratura italiana in lingua tedesca, dedicò ai sonetti di Giuseppe Gioachino Belli (Roma 1791–1863) un'attenzione particolare, traducendone 92, a più riprese, nel corso degli anni tra il 1878 e il 1905¹.

Quest'amplissima scelta, ancora oggi la maggiore del poeta romano da parte di un solo traduttore tedesco, è un'eccezione anche nel panorama delle traduzioni dall'italiano di Heyse. Pur nella coscienza della difficoltà di dover operare una grave riduzione, passando dal romanesco del Belli al tedesco dei suoi lettori colti, come ricorda già nell'introduzione alla sua prima traduzione, uscita nel 1878 e richiamata ancora nel 1905², Heyse deve tuttavia aver ritenuto che fosse importante tradurre i sonetti del Belli, anche a costo di dover fare non solo questa concessione linguistica, ma anche di dover essere prudente nella scelta dei sonetti, evitando, insomma, sia le tematiche troppo scandalose sia la terminologia volgare di taluni componimenti belliani, per non

1. Cfr. I.M. BATAFARANO, *I sonetti del Belli tradotti da Heyse*, in ID. e C. COSTA (a cura di), *Il carteggio Paul Heyse–Pio Spezi. Un'amicizia intellettuale italo–tedesca tra Otto e Novecento*, Biblioteca Nazionale Centrale, Roma 2009, pp. 373–378.

2. Cfr. P. HEYSE, *Italienische Dichter seit der Mitte des 18. Jahrhunderts. Übersetzungen und Studien. V. Lyriker und Volkslied*, Neue Folge, Cotta, Stuttgart 1905, p. 24.

inficiare la diffusione della sua opera di mediazione linguistica e culturale nel contesto tedesco del secondo Ottocento³.

Heyse tradusse i sonetti del Belli, lasciandosi guidare dalla sua sensibilità estetica; scelse perciò i testi sulla base della loro qualità poetica, tralasciando soprattutto ciò che gli appariva troppo specificatamente romano e di conseguenza poco comprensibile al lettore tedesco.

Secondo lo scrittore tedesco, l'arte del Belli deriva dalla sua unicità come poeta che canta *una* città in maniera tanto dettagliata ed esauritiva, come nessun altro era stato capace di fare in Italia fino ad allora, nemmeno Carlo Porta (1775–1821) con Milano⁴. L'eccezione Belli è pertanto la sua eccezionale Roma, colta nella sua multiforme antropologia, che forma, nella sua successione drammatica, un'originalissima unità di luogo e di caratteri, in un tempo relativamente ristretto⁵. Belli dimostrò il proprio talento lirico anche nella sua capacità di rinunciare a zeppe e aggiunte per costruire il verso, certamente meno felice in alcuni sonetti rispetto ad altri, a fronte degli oltre duemila della sua produzione, allora conosciuti, ma in nessuno dei quali, annota Heyse, si trova mai una strofa stilisticamente incerta oppure opaca nell'espressione linguistica.

Questa totalità di Roma è rappresentata come un'antropologia che si esprime col linguaggio popolare di un luogo ben definito, e quel luogo al meglio rappresenta, creando un'originalissima cronaca romana, che nella sua dimensione letteraria va oltre i confini cittadini. Belli ricorre alla forma alta della tradizione lirica europea (il sonetto)

3. Cfr. I.M. BATTAFARANO, *Dell'arte di tradur poesia. Dante, Petrarca, Ariosto, Garzoni, Campanella, Marino, Belli. Analisi delle traduzioni tedesche dall'età barocca fino a Stefan George*, Lang, Bern 2006, pp. 157–167.

4. In una lettera del 10 agosto 1906 a Pio Spezi, Paul Heyse scrive in proposito: «Non conosco molto del Porta, essendomi il suo dialetto malgrado del dizionario Milanese, di cui mi son servito, non meno difficile da comprendere del Cinese. Ma credo che quel piccolo libro dei suoi versi non può stare al paragone dei sei volumi, che contengono la vita intera del popolino di Roma, e che la città eterna, che non è più l'Urbe dei Papi, dovrebbe ornarsi della figura simpatica d'uno dei più grandi pittori di costumi, che hanno vissuto mai», I.M. BATTAFARANO, C. COSTA (a cura di), *op. cit.*, p. 210.

5. Il primo sonetto è databile 1818 (o 1819), l'ultimo 21 febbraio 1849 (n. 2279), ma la parte più compatta del *corpus* si colloca tra il 14 febbraio 1830 (n. 12) e il 2 marzo 1847 (n. 2278), secondo la numerazione di Marcello Teodonio. Cfr. G.G. BELLI, *Tutti i sonetti romaneschi*, Newton & Compton, Roma 1998.

e al *medium* dialettale della città eterna, che con la prima crea una dissonanza intenzionale, volta dapprima a demistificare e poi a elevare la rappresentazione lirica oltre l'occasione quotidiana e locale, rendendola universale. Tutto ciò stimola un poeta versatile come Paul Heyse, autore d'importanti raccolte di poesie, a confrontarsi col poeta romano, traducendone i sonetti, che a lui appaiono più riusciti dal punto di vista estetico.

Nel quinto volume delle sue *Traduzioni di letteratura italiana*, uscito nel 1905, il settantacinquenne poeta tedesco raccolse tutte le sue traduzioni belliane, ordinandole in sezioni tematiche ben precise, con titolazioni specifiche per i diversi gruppi di sonetti. Esse sono: *Papi e clero* (20 sonetti); *Un francescano* (5); *Teologia popolare e interpretazioni bibliche* (10); *Chiacchiere cittadine e carattere popolare* (26). Alla prima sezione, dedicata al clero di Roma, Heyse aggiunge un sonetto di Giuseppe Giusti sul papa appena eletto (*Il Papa, il Papa! Il Papa, pover 'uomo... / Der Papst, der Pabst*), giustificandone la presenza nella silloge belliana, perché esso esprimerebbe bene i primi tempi del governo di Pio IX.

Per la ricostruzione dell'immagine di Giuseppe Gioachino Belli, che Heyse elabora in forme implicitamente *anticlericali*, è sufficiente soffermarsi sul modo in cui Heyse seleziona e traduce i venti sonetti della sezione che egli dedica a *Päpste und Klerus* (*Papi e clero*). Di questi, ben sedici sono dedicati alla figura del papa, ovvero quindici composti dal Belli, uno da Giuseppe Giusti.

Pur non essendo per carattere né un polemista né un protestante ferocemente anticattolico, bensì una figura mite e conciliante, ancorché agnostico, ma di fermi principi etici, che risaltano nelle sue numerose dimostrazioni di coraggio civile nei confronti del potere del re di Baviera, Paul Heyse sa fin troppo bene che una rappresentazione di Roma senza la centralità del papa sarebbe stata poco credibile in sé, a prescindere dal fatto che quella figura venga vista con occhi critici o con toni agiografici. Lo sarebbe stata tuttavia ancor meno, se egli, pensando ai suoi lettori tedeschi di fede cattolica, avesse evitato del tutto di parlarne, essendo tantissimi i sonetti dedicati dal Belli al papa, tutti peraltro di severa critica alla persona e all'istituzione, nonché all'intera gerarchia ecclesiastica romana, rappresentata nei suoi sonetti da preti voraci, monsignori corrotti, cardinali cinici o ignoranti, papi vanitosi e ignavi, quando non addirittura intenzionalmente crudeli.

Non susciti pertanto sorpresa la constatazione che nei quindici sonetti papali tradotti da Heyse non se ne trovi nemmeno uno, nel quale il papa dimostri almeno una volta, anche solo incidentalmente, una dimensione ammirevole del suo carattere, nemmeno uno, nel quale questi compia un'azione degna di menzione positiva, che sia, insomma, anche solo per caso, modello di saggezza e bontà, oltre la miseria quotidiana, oltre la decadenza morale che scandiscono le epoche della storia romana della prima metà dell'Ottocento, insomma degno della sua alta missione, quale interprete massimo della fede cristiana.

L'upertura der concrave

Senti, senti castello come spara!
Senti montescitorio come sona!
E ssegno eh'è ffinita sta caggnara,
e 'r Papa novo ggià sbenedizziona.

Bbe'? cche Ppapa averemo? È ccosa chiara:
o ppiù o mmeno la solita canzona.
Chi vvôi che ssia? quarc'antra faccia amara.
Compare mio, Dio sce la manni bbona.

Comincerà ccor fa aridà li peggni,
cor rivôtà le carcere de ladri,
cor manovrà li soliti congeggni.

Eppoi, doppo tre o cquattro sittimane,
sur fà de tutti l'antri Santi-Padri,
diventerà, Ddio me perdoni, un cane.

2 febbraio 1831^e

Der Schluß des Conclave

Horch! Vom Castell dröhnt's, daß die Wände beben,
 Und wie sie auf Montecitorio läuten!
 Das Hundsgezänk ist aus, will das bedeuten,
 Der neue Papst wird gleich den Segen geben.

Nun? Und wenn kriegen wir zum Papst? 's ist eben
 Das alte Lied, Gevatter, wie vor Zeiten:
 Die Schlange muß von Zeit zu Zeit sich häuten.
 Gott mach's nur gnädig, was wir jetzt erleben!

Zu Anfang giebt die Pfänder er zurück,
 Holt aus den Kerker alle Missethäter
 Und fragt, was dem getreuen Volk gefalle.

Dann, drei, vier Wochen später, hat er's dick,
 Thut, was gethan die anderen heil'gen Väter,
 Und wird, verzeih' mir's Gott, so schlimm wie alle⁷.

Nel sonetto n. 93 *L'apertura del conclave* tradotto per la prima volta nel 1894 col titolo *Der Schluß des Conclave* ("La chiusura del conclave") e ristampato nel 1905, Heyse mantiene in traduzione la metafora canina (*cagnara, cane*; v. 3 e v. 14) per indicare in termini spregiativi sia un collettivo (il conclave: una *cagnara*), che fu nel 1831 particolarmente difficile e conflittuale, prima di arrivare alla votazione del cardinale Mauro Cappellari col nome di Gregorio XVI, sia quest'ultimo, l'individuo, il papa, un *cane*. Si limita tuttavia a usarla solo nel caso del collettivo — *cagnara / Hundsgezänk* — preferendo alla fine del sonetto un'esplicitazione del concetto: *so schlimm wie alle* ("cattivo

7. P. HEYSE, *op. cit.*, p. 25. Metto tra parentesi le mie traduzioni in italiano della versione tedesca di Heyse, per facilitare la sua comprensione dei problemi da parte del lettore italiano, che fosse ignaro del tedesco, quando essa si allontana dall'originale italiano. La numerazione dei sonetti del Belli segue l'edizione di Marcello Teodonio (G.G. BELLI, *op. cit.*). In seguito sarà dato in nota il numero e gli anni della pubblicazione della traduzione di Heyse; in questo caso: 93 (1894, 1905).

come tutti”). Questa rinuncia alla metafora canina appare in traduzione soltanto a prima vista alquanto riduttiva, perché, a guardar meglio, emerge invece una critica, se possibile, ancor più radicale che non nell’originale, sebbene apparentemente più sommessata.

Il nuovo papa sarà *cattivo* come tutti gli altri papi prima di lui, afferma Heyse in traduzione, perché egli è anche *cattivo* come tutti gli altri membri del conclave, di tutti quelli, cioè, che hanno fatto una così lunga *cagnara*, prima di mettersi d’accordo sulla sua elezione. A rimarcare questa critica radicale come una strategia interpretativa, coscientemente perseguita da Heyse in traduzione, va notato che egli amplifica il metaforismo del regno animale, scegliendo una soluzione ben precisa all’inizio al verso 7: *die Schlange* (“il serpente”). Questo *deve cambiare la pelle di tanto in tanto* (*Die Schlange muß von Zeit zu Zeit sich häuten*), per poter essere di nuovo pericoloso col suo veleno. Si tratta di una scelta indubbiamente critica, di un giudizio negativo assoluto: il papa non è né una colomba né un agnello, animali ben diversamente connotati metaforicamente nella tradizione cristiana, bensì è come l’animale che striscia, infido per eccellenza, costretto di tanto in tanto a cambiare pelle, per poter strisciare. Deve mostrarsi, il papa-serpente, vicino al popolo, per poter poi, subito dopo, ovvero dopo la ricostituzione fisica della pelle, diventare di nuovo *così cattivo come furono tutti* i suoi predecessori, scelti dal conclave per quel ruolo.

Né va dimenticato qui che il *serpente* rappresenta il diavolo nella tradizione del metaforismo biblico, a partire dalla *Genesi* (*Vecchio Testamento*) fino alla tentazione di Cristo nel deserto (*Nuovo Testamento*), così accentuando la dimensione apocalittica dello stato della Chiesa, di Roma come luogo governato dell’Anticristo, di un mondo alla rovescia, nel quale i valori son trasmutati in disvalori, le virtù in vizi, la fede in ipocrisia, la verità in menzogna.

Come originale soluzione traduttiva merita attenzione anche la prima terzina del sonetto, nella quale Heyse, traducendo in maniera originale, si concentra sulle due prime decisioni del papa, tutto teso ad andare incontro al popolo di Roma, dimostrandosi subito giusto e generoso: ci sarà la restituzione dei beni portati dai cittadini al monte dei pegni e saranno svuotate *le carcere de ladri*. Heyse amplia in traduzione il concetto di *ladro*, scrivendo *Missethäter* (“malfattori”). In tal modo egli attribuisce al concetto la connotazione d’illegalità generale. In questo modo la semantica socio-criminale del Belli, esplicitata

in questa terzina, ovvero i ladri son coloro che han dovuto portare i loro ultimi beni al monte dei pegni, e poi son stati costretti a rubare, viene trasformata in traduzione in una semantica socio-civile: qualsiasi *malfattore* nella Roma dei papi, anno 1831, è in realtà un cittadino angariato, ingiustamente trattato dall'autorità, costretto al crimine o dichiarato tale per essersi ribellato all'ingiustizia, per aver espresso opinioni critiche, per non essersi dimostrato suddito fedele e felice.

Con coerenza socio-semantica, Heyse risolve di conseguenza l'ultimo verso di questa prima terzina del sonetto, abbandonando del tutto il verso belliano (*cor manovrà li soliti congeggni*), per rafforzare quanto già anticipato nel verso precedente con i *malfattori* al posto dei *ladri*. Traducendo questo verso — *Er fragt, was dem getreuen Volk gefalle* ("Egli chiede, cosa piaccia al popolo fedele") —, Heyse lascia interrogare, invero con evidente ipocrisia, il popolo direttamente dal papa, come se egli non sapesse cosa davvero manchi al suo popolo, ovvero pane e lavoro, come ha detto Belli nella terzina in questione. Nel tradurre in questo modo Heyse intende rimarcare col concetto *dem getreuen Volk* ("al popolo fedele") che nella Roma del tempo, anno 1831, non esiste alcuna *vita civile* degna di questo nome, i cittadini essendo un indistinto popolo fedele all'autorità, *volens nolens*, sottomesso irrimediabilmente ad un'autorità ipocrita e paternalistica, falsamente generosa per un brevissimo periodo, ovvero a ogni nuovo papa che esce dal conclave. Che poi questo verso faccia rima con l'ultimo del sonetto, nel quale emerge a mo' di conclusione che ognuno di questi papi — proprio in quanto *Santi-Padri, heilige Väter* ("padri santi") — è *cattivo*, come tutti gli altri, *was dem getreuen Volk gefalle / so schlimm wie alle*, rende evidente che a Paul Heyse non interessa una generica forma di anticlericalismo militante, preferendo egli, invece, concentrarsi sul papato come istituzione terrena che governa uno stato, nel quale non ci sono virtù civili, ma soltanto sottomissione col bastone delle carceri e dei monti di pietà, oppure con la carota delle promesse all'inizio di ogni papato, quasi un carnevale che non ritorna ogni anno, ma soltanto ad ogni morte di papa, dopo il conclave che ne ha eletto il successore. Come promozione civile, senza alcuna emancipazione del cristiano da peccatore a redento, senza alcuna promozione civile del suddito a cittadino con diritti ben precisi, il regno della Chiesa si rivela, nella traduzione di Paul Heyse, un inferno, governato da *serpenti* e da *cani rabbiosi*, e perciò senza speranza.

Il sonetto *Er papa novo / Der neue Papst* celebra a distanza di pochi mesi dall'elezione di Pio IX, avvenuta il 16 giugno 1846, la percezione di novità che questi ha saputo trasmettere al popolo di Roma, con comportamenti che si allontanano dal rigido protocollo del papa precedente, Gregorio XVI. Il sonetto, nella sua forma dialogica, fra due amici d'opinione completamente diversa, uno essendo entusiasta del nuovo papa, l'altro nostalgico del vecchio, fissa un'alternativa tra il vecchio reazionario e il giovane innovatore, che ebbe, in effetti, grande risonanza anche a livello nazionale, animando le speranze dei liberali italiani, i quali pensarono per un momento che il nuovo papa potesse favorire l'unificazione dell'Italia o, addirittura, promuoverla in prima persona. Questo entusiasmo, come è noto, durò poco, perché il papa si rivelò ben presto incerto, incapace politicamente e inadeguato a rappresentare il nuovo. Quando Belli scrive il suo sonetto, siamo ancora nella fase entusiastica, come attestazione di superamento del vecchio modello papale.

Er Papa nuovo

Che cce faessi? è un gusto mio, fratello:
 su li gusti, lo sai, nun ce se sputa.
 Sto Papa che cc'è mmó rride, saluta,
 è ggiovene, è a la mano, è bbono, è bbello...

Eppure, er genio mio, si nun ze muta,
 sta ppiù pp'er papa morto, poverello!:
 nun fuss'antro pe avé mess'in castello,
 senza pietà, cquella gginía fottuta.

Poi, ve pare da papa, a sto paese,
 er dà ccontro a pprelati e a ccardinali,
 e l'usscí a ppiiede e er risegà le spese?

Guarda la su' cuscina e er rifettorio:
 so ppropio un pianto. Ah cqueli bbravi ssciali,
 quele bbelle magginate de Grigorio!

21 ottobre 1846^a

8. G.G. BELLÌ, *op. cit.*, p. 1062. N. 2174: *Er papa novo / Der neue Papst* (1893, 1905).

Der neue Papst

Was willst du Freundchen? 's ist nun mein Geschmack,
Und über den Geschmack ist nicht zu streiten.
Der neue Papst macht sich mit allen Leuten
Gemein und liebt 'nen populären Schnck.

Jung, schön, und hat die Weiberchen im Sack –
Und doch zög' ich den Sel'gen vor bei Weiten,
Schon darum bloß, weil er zu allen Zeiten
Kurzweg einsperren ließ das Wählerpack.

Dann: schickt sich's für 'nen Pabst, in unserm Lande,
Prälaten, Cardinäle kurz zu halten,
Zu Fuß zu gehen und gar Nichts sich zu gönnen?

An Küch' und Keller knappt er, 's ist 'ne Schande,
Ein Jammer! Da war's anders bei dem Alten,
Und wie hat Papst Gregorio essen können!'

Nella traduzione di Paul Heyse meritano particolare attenzione i versi 3-5 che riprendono i versi 3-4 dell'originale belliano, ampliandoli di conseguenza.

Der neue Papst macht sich mit allen Leuten
Gemein und liebt 'nen populären Schnack.
Jung, schön, und hat die Weiberchen im Sack –

(“Il papa nuovo si fa di tutta la gente
compagno e ama la chiacchiera popolare.
Giovane, bello, e mi mette le donnette nel sacco...”).

Il nuovo papa cerca di avvicinarsi al popolo, di presentarsi come uno distante dai palazzi del potere, ridendo, salutando, rendendosi

accessibile alla gente (*a la mano*), dimostrandosi *bbono* e *bbello*, scrive Belli, che sottolinea in questo modo quei caratteri gradevoli dell'apparenza fisica di Pio IX che gli permettono di governare il popolo di Roma semplicemente col suo corpo messo in pubblico. Non ci sono atti amministrativi, né decisioni politiche, innovazioni liturgiche o fondamenti teologici da rivisitare o ridefinire, per dimostrare di essere *nuovo* e, come tale, fonte di speranza.

Pio IX è il corpo gradevole del potere, non la sua mente e nemmeno il suo cuore. Egli sollecita e suscita simpatia, senza fare altro che presentarsi in pubblico. Heyse generalizza e specifica in traduzione quella particolare ricerca del contatto fisico *di tutta la gente* col papa nuovo, che, da parte sua, tale vicinanza facilita e favorisce, sentendosi bello e buono, e perciò gradevole agli altri, accettato e ammirato dal popolo per la sua esteriorità fisica. L'espressione *con tutta la gente* (*mit allen Leuten*) intende rilevare la mancanza di distinzioni sociali fra tutti coloro che amano e ammirano il papa nuovo, il quale da parte sua, suggerisce Heyse con puntiglio, *ama una certa chiacchiera popolare* (*'nen populären Schnack*), quella insomma che rende amabili, senza prender impegni, senza rivelar principi etici o severità di costumi, perché espressione piuttosto di una bonomia, oggi si direbbe buonismo, che dimostra bisogno di sicurezza e ricerca di piacere, disponibilità al compromesso, predilezione per il disimpegno quotidiano, un po' pigro, un po' ignavo, sempre ipocrita e superficiale. Il verso successivo, col quale Heyse fa rimare quello precedente, rivela tuttavia il vero potere della Chiesa romana e del suo massimo rappresentante in terra: la loro vera forza son *le donnette da mettere nel sacco*, per le quali non c'è bisogno di tante parole, di bei concetti o di minacce terribili, bastando infatti un uomo *giovane e bello* che predica dal pulpito per loro, soltanto presentandosi al popolo. Il suo corpo parla per lui, la mente tace, per fare meglio dei proseliti, per una nuova missione di fede.

Heyse, che ebbe da bambino un'educazione protestante, pur essendo figlio di una madre ebrea, deve aver avuto in mente, mentre scriveva questi versi in traduzione, quanto dice Martin Lutero nei suoi *Discorsi a tavola* (*Tischreden*), in quelle conversazioni colloquiali che egli teneva ai suoi allievi di sera, a casa sua, allorché raccomandava loro di preferire per la predica sempre un parroco giovane e bello, perché questi avrebbe tenuto bene l'attenzione delle donne presenti in chiesa, le quali, attratte da costui, si sarebbero distratte meno.

Una fede che si ferma alle esteriorità (*Schnack / im Sack*, “chiacchiere / nel sacco”), un papa nuovo che appare gradevole e perciò popolare, nel senso di amato da esso e al popolo vicino, hanno ridotto l’istituzione ad apparenza, senza alcuna sostanza, a fronte della quale il papa precedente, invero, era, se non altro, un deciso reazionario, che faceva mettere in carcere quella *gginia futtuta — Wühlerpack* (“canaglia sovversiva”) traduce Heyse, ricorrendo felicemente a un’esplicitazione del concetto belliano — ma si dedicava poi tranquillamente ai piaceri della gola, uno dei sette peccati capitali, del quale si ricorderanno nelle cronache della città di Roma *quele bbelle magginate*, mentre del nuovo papa si tramanderà che son *cuscina e rifettorio* affatto vuoti.

Del 1905 è la traduzione di un sonetto belliano che il settantacinquenne Paul Heyse rielabora in tedesco in maniera teologicamente complessa. Si tratta de *La scechezza der Papa*, della *cecità* che Heyse intende non tanto come *Blindheit*, bensì come *Verblendung* (“abbagliamento”), al fine di rendere esplicito che non si tratta di una malattia, ma di una degenerazione con valenza metaforica: il papa vede, ma è abbagliato.

La scechezza der Papa

No, ssor Pio, pe smorzà le trubbolenze,
 questo cqui nun è er modo e la maggnera.
 Voi, padre santo, nun m’avete scera
 da fa er Papa sarvanno l’apparenze.

La sapeva Grigorio l’arte vera
 de risponne da Papa a l’inzolenze:
 vonno pane? mannoteje innurgenze:
 vonno posti? impiegateli in galera.

Fatela provibbí st’usanza porca
 de dimannà ggiustizzia, ch’è un inzogno:
 pe ffà ggiustizzia, ar più, bbasta la forca.

Seguitando accusí, starete fresco.

Baffi, e gnente pavura. A un ber bisogno
c'è ssemprè l'arisorta der todesco.

2 gennaio 1847^o

Die Verblendung des Papstes

Nein, Signor Pio, die Methode wäre
Verkehrt, die Plebs zu halten in den Grenzen,
Und freilich ist die Kunst, als Papst zu glänzen
Und doch den Schein zu wahren, eine schwere.

Geht lieber bei Gregorio in die Lehre,
Wie 'n Papst antworten soll auf Insolenzen.
«Sie wollen Brod? Gebt Ihnen Indulgenzen!
Ämter? So stell sie an auf der Galeere!»

Verbietet nur den frechen Brauch mit Strenge
Ganz laut zu schrei'n: Gerechtigkeit für Alle!
Und die zu üben, wird der Henker gnügen.

Macht Ihr so fort, so büßt Jhr's auf die Länge.
Nur stramm, und keine Angst! Im schlimmstem Falle
Hilft Euch zuletzt der Deutsche mit Vergnügen¹⁰.

Nel tradurre i primi due versi del sonetto, Heyse rinuncia alla en-
diadi del Belli al secondo verso (*er modo e la maggnera*) e rende più
esplicito il concetto di *turbolenza*, scrivendo per l'espressione *pe smorzà
le trubbolenze*, di tenere la plebe nei confini (*die Plebs zu halten in den
Grenzen*), a significare che le turbolenze da smorzare sono le rivolte del-
la plebe cittadina, quelle cioè che richiamano subito alla mente le rivolte
dell'antica Roma, alle quali nemmeno i diciotto secoli di storia papale

10. G.G. BELLÌ, *op. cit.*, p. 1085. N. 2196: *La scechezza der Papa / Die Verblendung des
Pabstes* (1905).

11. P. HEYSE, *op. cit.*, p. 35, n. 16.

hanno tolto le motivazioni profonde. L'ironico verbo *smorzare* viene ben risolto da Heyse col ricorso al concetto di *tenere nei suoi confini*, invece di un'espressione più dura come sarebbe stata, per esempio, *reprimere* o *soffocare*. La soluzione belliana, affatto contraria a quella che si sarebbe scelta nell'antica Roma, ovvero la forza, corrisponde in questo caso alla storia papalina, che si dipana in maniera ipocrita e meschina, con sotterfugi e false promesse da parte dell'autorità, la premessa, nel sonetto, di quanto sarà esposto nei versi seguenti.

Heyse riprende l'idea del governo dello stato papalino come di un mondo alla rovescia: *die Methode wäre verkehrt* ("il metodo sarebbe capovolto"), se si continuasse a governare così, come sembra voler fare il papa nuovo, Pio IX, rispetto a Gregorio XVI, il papa che lo ha preceduto. Rafforzando in traduzione l'alternativa che Belli aveva sì costruito con i concetti di *essere* e *apparire*, ma mitigandola poi con l'affermazione che Pio non aveva *scera*, non aveva *l'aria*, insomma non gli riusciva di fare bene il papa ovvero *apparire* come papa, ma *regnare* come tiranno, Heyse esplicita che il governo del papa è *un mondo alla rovescia*, se vuol tenere a bada la plebe, senza ricorrere *all'arte della menzogna*, all'ipocrisia, alle promesse che poi non saranno mai mantenute. Egli rende evidente in traduzione l'inadeguatezza del papa nuovo, il quale non sa bene come si governa a Roma, da quando esiste il potere temporale dei papi, quasi accentuando per il pubblico tedesco la dimensione machiavellistica di tale istituzione:

Und freilich ist die Kunst, als Papst zu glänzen
Und doch den Schein zu wahren, eine schwere.

("E invero è l'arte, di risplendere come papa
Eppur conservare l'apparenza, difficile").

Difficile è l'arte, riconosce Heyse, di risplendere come papa, senza fare concessioni sostanziose alla plebe, come sembrerebbe stia facendo Pio IX, perché questi sta in realtà, così operando, anche sminuendo l'aura di sacralità della massima istituzione cattolica, andando nel popolo, mostrandosi *buono e bello*, muovendosi non in carrozza, bensì a piedi tra il popolino, come è stato detto nel sonetto *Il papa nuovo*, di nemmeno tre mesi prima. *L'arte dell'apparire splendente* (*die Kunst zu glänzen*) è machiavellisticamente *difficile* (*schwer*), perché, questo

suggerisce al lettore tedesco Paul Heyse con la sua traduzione, qui, a Roma, si tratta non di governare, ma di dare soltanto l'impressione di farlo magnificamente, con splendore.

Avendo anticipato nella prima strofa il concetto di *arte* (del governo), che Belli introduce soltanto all'inizio della seconda strofa, *La sapeva Grigorio l'arte vera*, Heyse trasforma *l'arte vera* in arte difficile (*schwere Kunst*), intendendo la *verità* di cui parla l'italiano come *difficoltà* di apprendimento, per cui egli *consiglia*, in traduzione tedesca, Pio IX, *di andare piuttosto a scuola di Gregorio XVI* (*Geht lieber bei Gregorio in die Lehre*). Heyse si prepara così la rima tra *Lehre* ("dottrina", "insegnamento") e *Galeere* ("galea"), che traduce a senso, e con casuale assonanza fonica, *la galera* di cui parla Belli alla fine di questa seconda strofa.

Ciò, è appena il caso di ricordarlo, non perché Heyse non conoscesse il concetto italiano di "galera", quale carcere, ma, come detto prima per motivi di rima: *Lehre / Galeere*. In tal modo egli avvicina gli opposti, il papa che governa con la repressione (è *l'insegnamento / Lehre* di Gregorio XVI) e il popolo ribelle che viene mandato perciò a remare, incatenato, nelle stive della nave detta galea (*Galeere*), come si usava nell'antica Roma, e ancora nelle Repubbliche marinare dell'Italia medievale fino al primo Ottocento.

Il metodo di governo papalino viene scandito da Belli in maniera chiara nello sviluppo dei versi e delle strofe. Innanzi tutto il papa deve fare promesse al popolo col sorriso, se poi questo non fosse capito e il popolo dovesse chiedere *pane con insolenza*, allora basteranno *le indulgenze*, ovvero preghiere a futura memoria, per l'aldilà; se poi nemmeno questo fosse sufficiente a tener buona la plebe, che chiede *lavoro*, per procurarsi il pane, allora questa richiesta *sediziosa*, merita la condanna ai ceppi della *galera*, in tedesco: ai ceppi delle *galee*. Heyse traduce seguendo lo sviluppo concettuale del Belli in questa seconda quartina. Se ne distanzia un po' soltanto nella prima terzina, allorché mette in rilievo metrico la *ggiustizia* belliana, che assurge quasi a programma politico: *Gerechtigkeit für Alle* ("giustizia per tutti"). Questa non è un sogno (*inzogno*), non è una chimera, secondo l'arte del governo di Gregorio XVI, che Pio IX deve ancora imparare, ma è — in traduzione tedesca — un forte grido che esce già dal popolo in piazza: *Ganz laut zu schrei'n: Gerechtigkeit für Alle!* ("A gridare molto forte: Giustizia per tutti!").

Un simile grido del popolo in piazza è, agli occhi di un potere ottuso, il massimo della sfrontatezza e della sedizione. *La giustizia per tutti*, è compito da lasciar svolgere al boia: *Um die zu üben, wird der Henker gnügen* ("Per esercitarla, basterà il boia"). Qui Heyse compie un piccolo capolavoro metrico. Costruisce una rima al mezzo con i verbi *üben / gnügen*, che sono ambedue espressione del boia (*Henker*), qui personificazione della forza belliana. Egli, il boia, diventa, attraverso la rima al mezzo di Heyse, l'amministratore unico della giustizia nella Roma papalina. Basta lui (*gnügen*) ad esercitarla (*üben*). Oltre questa rima al mezzo dell'ultimo verso della prima terzina del sonetto, Heyse costruisce in traduzione anche una rima col verso finale: *gnügen / Vergnügen* ("bastare" / "piacere"). Questo *piacere*, ultimo concetto del sonetto in traduzione tedesca, è quello che prova *er todesco*, quando il papa lo chiama a Roma a reprimere la rivolta popolare, sostituendosi al boia, il quale può lavorare da solo, finché si tratti di decine di sediziosi, mentre *er todesco*, da intendere come collettivo di austriaci, sono più adatti quando i ribelli sono centinaia o migliaia.

Heyse non corregge in traduzione l'erroneo *todesco* con gli austriaci o con gli asburgici, che furono davvero il nemico del Risorgimento italiano e delle rivolte liberali nel Lombardo-Veneto e, come afferma Belli in questo sonetto, anche nello stato della Chiesa, mentre i tedeschi di Bismarck saranno alleati degli italiani contro gli austriaci nella guerra del 1866, come ricorda Heyse ai suoi corrispondenti italiani in più di un'occasione¹².

12. Così per esempio in una lettera di Heyse del primo luglio 1909 alla piccola Angelina, figlia di Pio Spezi, a proposito di alcune manifestazioni antitedesche, scoppiate in quei mesi ad opera degli irredentisti italiani che reclamavano Trento e Trieste, facendo confusione fra austriaci e tedeschi: «In quanto alla domanda di tuo Papà, cosa io penso dell'agitazione contro gli Austriaci, ho da dire, che oggetto di questa cieca rabbia non possono essere Austriaci, che non vanno quasi mai al lago di Garda e preferiscono i bei siti e laghi della loro patria. I forestieri che durante l'inverno popolano le rive del Benaco, vengono dalle diverse provincie della Germania, ma malgrado del denaro, che portano in Italia e che gli Italiani accettano volentieri, non sono da loro amati, di modo che nei giornali Italiani si sente adesso il vecchio grido del Giusti: Non vogliam tedeschi! Se questa sciocca congiura degli irredentisti avesse l'effetto, che gli ospiti invernali dei tanti alberghi a Gardone, Salò, Maderno e Gargnano si ritirassero, questi piccoli paesi ricadrebbero nella povertà di una volta. Ma la politica accieca la ragione e guasta il carattere. Speriamo che questo tumulto artificioso passerà presto. Ma si vede che il vecchio rancore contro l'occupazione della Lombardia per gli Austriaci non è sparito del tutto e che basta un venticello, per rinfocolare di bel nuovo la fiamma sotto la

In uno stato teologico, com'era indubbiamente lo stato della Chiesa fino al 1870, Heyse traduce nel 1905 questa poesia di Belli che risale al gennaio del 1847, come rappresentazione di un'assoluta incapacità del papa nuovo e di quello vecchio, rispettivamente Pio IX e Gregorio XVI, non di cogliere lo spirito dei tempi (*Zeitgeist*), quanto piuttosto di non avere alcuna idea di cosa sia l'arte del governo in sé, essendo questa da loro concepita come una retorica politica fatta di promesse, preghiere e indulgenze, alle quali far seguire i ceppi della galera o della *galea*, poi la mano del boia e quindi l'esercito straniero a reprimere il popolo. *Ad majorem gloriam dei?*

Nemmeno per *inzogno* hanno detto Belli e il suo traduttore tedesco Paul Heyse in versi poetici. Altri autori tedeschi, sia cattolici sia protestanti, che visitarono l'Italia immediatamente dopo la sua riunificazione furono critici severissimi di papa Pio IX, ritenendolo un vanesio del tutto privo di saggezza politica e perciò giustamente condannato a nascondersi dopo il 1870 in un palazzo di Roma, senza più alcuno stato da governare, per fortuna dei romani.

2. Il Belli pacifista anno 1894

Se si scorre l'epistolario di Pio Spezi con lo scrittore tedesco Paul Heyse, sviluppatosi per oltre un ventennio, tra il 1893 e il 1914, ci si accorge subito che niente era più lontano dagli interessi belliani del professore romano del tema della guerra e della pace. In una lettera del 30 maggio 1894 Spezi espone a Paul Heyse il progetto di un'antologia di sonetti del Belli sul tema della madre, dopo che Heyse gli aveva spedito le sue traduzioni in tedesco dei sonetti belliani, apparse nella rivista berlinese «Die Zukunft».

Se nel corso dello stesso anno 1894 il ventottenne Benedetto Croce (1866-1952) avesse avuto tra le mani l'antologia letteraria *Friedensstimmen*, appena uscita in Germania, sarebbe stato forse sorpreso dal fatto che vi era riportata una poesia del Belli nella traduzione tedesca

cenere. Scusa, cara bimba, che ti ho parlato di queste brutte cose politiche. Non lo farò mai più», I.M. BATTAFARANO, C. COSTA (a cura di), *op. cit.*, pp. 256-257.

13. Cfr. la lettera di Heyse del 12 aprile 1894, spedita da Monaco, in *ivi*, p. 129.

di Paul Heyse, essendo il poeta romano ai suoi occhi piuttosto un conservatore, rispettoso dell'ordine costituito e atterrito dalla rivoluzione, che non un agitatore di masse.

L'antologia in questione, *Friedensstimmen*, ovvero *Voci per la pace*, non era un'opera ascetica, ma di militanza pacifistica, nella quale s'incontrano le voci più autorevoli della cultura antica e moderna, da Eschilo a Lessing, da Aristofane a Goethe, da Shakespeare a Victor Hugo, da Manzoni a Zola, da Carducci a Nietzsche, da Byron a Lombroso, da Garibaldi a Tolstoj. Era stata curata da Leopold Katscher (1853-1939), giornalista e scrittore cosmopolita, attivissimo propugnatore delle idee pacifistiche e della questione sociale. Si pregiava inoltre di un'introduzione in forma di poesia dello scrittore svizzero Conrad Ferdinand Meyer (1825-1898) e di una prefazione di Berta von Suttner (Praga 1843-Vienna 1914), celeberrima e infaticabile nobildonna boema, autrice del romanzo pacifista *Die Waffen nieder!* (1889), amica di Alfred Nobel, che ella contribuì a convincere alla causa pacifista; era stata, inoltre, fondatrice nel 1891 della *Österreichische Gesellschaft der Friedensfreunde*, premiata nel 1905 col Nobel per la pace.

Con quale dei suoi sonetti Giuseppe Gioachino Belli fu introdotto in questo illustre consesso di pacifisti e antimilitaristi, è presto detto: *Die Guten Soldaten, Li sordàti bboni*. Questa poesia contro la guerra non è certamente un episodio nell'opera del Belli, non avrebbe però mai raggiunto l'orizzonte europeo, se Paul Heyse non l'avesse scelta e tradotta in tedesco. La traduzione è puntuale, ben riuscita, per una serie di fattori che si combinano in maniera felice. Fu pubblicato da Heyse insieme con altri 23 sonetti del Belli in traduzione tedesca, ma senza il testo originale a fronte, per la prima volta nel gennaio del 1894 nel settimanale politico-culturale di Alexander Harden «Die Zukunft». Sebbene uscisse soltanto da due anni, questa rivista era diventata una delle più originali ed influenti. Il prestigio di Heyse, come scrittore e come traduttore, e la vivacità della rivista di Harden facilitarono la ricezione del sonetto antiguerresco di Belli in Germania.

Tra i lettori del settimanale «Die Zukunft» c'era anche lo scrittore Leopold Katscher, che l'accorse subito nella sua antologia in lingua tedesca delle *Voci per la pace*, mettendolo a fianco delle più autorevoli voci di autori della cultura occidentale, che si erano espressi contro la guerra nel corso di circa due millenni e mezzo.

Li sordàti bboni

Subbito c'un Zovrano de la terra
crede c'un antro j'abbi tocco un fico,
disce ar popolo suo: «Tu sei nimmico
der tale o dder tar re: ffàjje la guerra».

E er popolo, pe fugge la galerra
o cquarc'antra grazzietta che nnun dico,
pijja lo schioppo, e vviaggia com' un prico
che spedischino in Francia o in Inghilterra.

Ccusí, pe li capricci d'una corte
ste pecore aritorneno a la stalla
co mmezza testa e cco le gambe storte.

E cco le vite sce se ggiuca a ppalla,
come quela puttana de la morte
nun vienissi da lei senza scercarla.

23 maggio 1834¹⁴

Die guten Soldaten

Sobald ein König glaubt, daß gegen ihn
Ein anderer nicht correct gewesen wär',
Sagt er zu seinem Volk: du bist nunmehr
Des Königs Feind und hast in Krieg zu ziehn.

Das Volk, um der Galeere zu entfliehen,
Vielleicht noch Schlimmern, schultert das Gewehr
Und reis't wie ein Packet, das übers Meer
Nach England wird spediert und Frankreich hin.

14. G.G. BELLÌ, *op. cit.*, p. 138, n. 1268.

Dann dürfen sich die Schäflein heimbegeben,
Die, eines Hofes Launen zu Gefallen,
Verstümmelt wurden und zersetzt zu Haufen.

Und so wird Ball gespielt mit Menschenleben,
Als käm' der Schuft, der Tod, nicht zu uns Allen,
Und nöthig wär's, ihm eigens nachzulaufen¹⁵.

Dando la preferenza a questa poesia del Belli, Paul Heyse aveva colto bene gli interessi che muovevano taluni circoli della borghesia e della nobiltà più colta del suo tempo, esprimendoli non soltanto nelle sue opere letterarie (novelle, romanzi e drammi), ma anche nella scelta tematica dei sonetti del poeta romano da tradurre in tedesco. Questo primo canone belliano in lingua tedesca, che corrispondeva certamente agli interessi di Paul Heyse, poeta cosmopolita e specialista (libero docente!) di lingua e letteratura italiana, avrebbe dovuto in realtà non soltanto soddisfare i suoi criteri estetici, ma anche essere in grado di raggiungere quel pubblico tedesco più sensibile alle virtù civili, che egli stesso rappresentava nelle sue opere e nella sua attività pubblica, quale intellettuale laico, agnostico, decisamente anticlericale, propugnatore dell'emancipazione culturale delle donne, nonché antinazionalista per tradizione familiare e formazione accademica. Da questa duplice prospettiva non desta sorpresa il fatto che Heyse abbia incluso nella sua scelta delle poesie del Belli, da pubblicare nel settimanale «Die Zukunft», anche questo sonetto di carattere dichiaratamente antiguerresco e antiautoritario, oltre che antimonarchico, perché esso corrispondeva perfettamente alle sue convinzioni politiche e ai suoi interessi socio-culturali.

Quello che si potrebbe chiamare lo *Zeitgeist* anno 1894, ovvero lo spirito *pacifista* del tempo, non era in Germania qualcosa di occasionale, ma nutriva e si nutriva di altre passioni democratiche, di tematiche liberali, talvolta persino ribellistiche, di critica dell'economia politica, di radicali revisioni teologiche. In Germania escono proprio negli ulti-

15. Traduzione di Paul Heyse in «Die Zukunft», 27 gennaio 1894, p. 171. Ristampata in: *Friedensstimmen*, Wartig, Leipzig 1894, p. 32. Ripubblicata da Heyse nella sua raccolta di poeti italiani in traduzione tedesca: P. HEYSE, *op. cit.*, p. 58.

mi tre decenni dell'Ottocento le pubblicazioni tedesche più importanti contro i processi alle streghe, poi gli scritti sull'emancipazione femminile e sulla sessualità, quelli, altrettanto vivaci e numerosi, di critica e satira anticlericale, nonché le opere che trattano la questione sociale in tutte le sue varianti politiche, da Lassalle e Dühring a Marx, Engels, Kautsky, quale questione tipicamente tedesca, si potrebbe dire, perché raggiunge e occupa a lungo le scene dei più importanti teatri tedeschi con i drammi di Gerhart Hauptmann, Arno Holz, Hermann Sudermann, come non avvenne forse in altro paese europeo negli stessi anni.

Se si esamina adesso la traduzione tedesca del sonetto di Belli, si constata subito che Heyse, al fine di ottenere il massimo della ricezione possibile presso il pubblico tedesco che legge riviste culturali e compra libri, decide di tradurre il dialetto romano del Belli in un tedesco colto. Passa dal concreto all'astratto (*fico, correct*) e traduce talune espressioni, proprie del romanesco colloquiale, per esempio: quella *puttana della morte*, in forme apparentemente meno volgari, scrivendo *der Schuft, der Tod*, ovvero *quella canaglia, la morte*, non per censura, come ho documentato in altra sede¹⁶, bensì per necessità morfologica. Essendo in tedesco la morte, *der Tod*, di genere maschile, non ammette il concetto corrispondente di *puttana, Hure*. Nel senso di *canaglia* la morte tedesca è concettualmente adeguata alla *puttana morte*, la quale *prende* tutti, ingannandoli senza fare distinzioni, truffandoli senza farsi scrupoli di alcun tipo.

Anche la scelta di mantenere in traduzione la forma del sonetto col linguaggio colto, dev'essere valutata in questo caso come particolarmente riuscita, perché colloca questo sonetto del Belli in un ben preciso contesto europeo, il quale, ancorché d'antica tradizione, è però di nuovo attuale in maniera affatto originale, adeguato ad uno *Zeitgeist*, ovvero a quello *spirito del tempo* che era improntato alle idee del pacifismo e dell'antimilitarismo, divenute le bandiere di talune frange più illuminate della borghesia e dell'aristocrazia colta dell'Europa nell'ultimo terzo dell'Ottocento, oltre che alle idee del socialismo e del repubblicanesimo.

Dando alla poesia del Belli sui *sordàti bboni* una veste tedesca, Heyse la introduce in un canone pacifista europeo, allora affatto sconosciuto in Italia e la attualizza ben oltre la dimensione che le era propria,

16. Cfr. I.M. BATTAFARANO, *Dell'arte di tradur poesia*, cit.

quando fu scritta da Belli nel 1834. Costretto a rinunciare al dialetto di Roma in traduzione, Heyse la riveste linguisticamente in modo tale, da farla assurgere di fatto a *voce italiana* — e non soltanto a voce romana! — *per la pace*, da trasportare in lingua tedesca. Attraverso la pubblicazione nel settimanale «Die Zukunft» e nell'antologia *Friedensstimme* nello stesso anno, la poesia *sui soldati buoni* iniziò un percorso di ricezione affatto originale, per merito del suo traduttore tedesco.

L'attenzione che Heyse rivolse al Belli fu eccezionale, attestata dalla traduzione di un centinaio di sonetti nel corso di circa un trentennio. Una tale cura, che Heyse rivolse soltanto a pochissimi altri poeti italiani, si deve al fatto che Belli era riuscito, a suo giudizio, a disegnare la più vivace cronaca della popolarità romana del suo tempo, alla quale appartenevano tanto il papa nella sua rozzezza e villania, quanto i cardinali, monsignori e preti, affatto popolani, alla stessa maniera di tutti gli altri ceti sociali, che esprimevano se stessi, senza però la pretesa di una missione universale, della quale si erano perse le tracce.

3. Il ritroso Pascarella

Non è un caso che Heyse si sia dedicato in quegli stessi anni anche alla traduzione del poema *Villa Glori* di Cesare Pascarella. Vi aveva riscontrato oltre ai pregi artistici anche quelle virtù civili del Risorgimento italiano, che erano degne, a suo giudizio, di essere fatte conoscere ai tedeschi, quasi a costituire un'ideale linea di continuità col Belli. In proposito Heyse scrive a Pio Spezi il 3 maggio 1894:

Nell'anno scorso ho tradotto i 25 sonetti del Pascarella, nei quali racconta gli eroici fatti di Villa Glori¹⁷. Sto per pubblicarli frappoco nella

17. *I 25 sonetti del Pascarella*: si tratta della traduzione, che sarà poi pubblicata nella rivista «Deutsche Rundschau» 1904, del poemetto pascarelliano *Villa Gloria*, pubblicato originariamente dall'autore nel 1886. Sotto la data 29 gennaio 1894 Heyse annota nel suo Diario: «Incominciata la prefazione a Villa Gloria». Alla data 31 gennaio 1894 si legge: «Villa Gloria». Si tratta verosimilmente di un'annotazione che sottintende la ripresa e conclusione del lavoro di prefazione e traduzione della *Villa Gloria*. Alla fine del quaderno che racchiude il Diario relativo agli anni 1892-1893-1894, Heyse ha annotato alcuni termini italiani che ricorrono in *Villa Gloria*, a mo' di promemoria. Lì è riportato anche un elenco di autori e di amici, ai quali Heyse ha mandato una copia della *Villa Gloria* in tedesco.

D.¹⁸ Rundschau con un piccolo proemio e glieli manderò subito che saranno usciti. Si figuri dunque, con quanto interesse ho letto le due relazioni sopra la scoperta dell'America, che Lei ha avuto la bontà di mandarmi. Pare che finalmente si può rallegrare: habemus poetam! Non dubito che questa nuova ed efficacissima forma di poesia epica diventerà popolare e che anche fuori della sua patria il nome del geniale poeta starà accanto al suo glorioso "padre in Apolline", il nostro caro Belli!¹⁹

Attento alla nuova poesia italiana, Heyse segue la nuova produzione poetica di Pascarella, esprimendosi con entusiasmo su di lui, in una lettera del 1 luglio 1894 spedita a Pio Spezi:

Con un interesse più grande assai ho letto i 50 sonetti del Pascarella²⁰, che continua con un sì grande talento l'opera del nostro Belli allargando il cerchio dei suoi temi e creando un tipo tutto suo d'un umorismo e d'una "naïveté" popolare, che mancava ancora nella commedia umana del suo grande maestro. Ma scrivono da Roma, che il poeta da tutti lodato e festeggiato è povero e campa assai miseramente! Povera e nuda vai, o poesia!²¹

Heyse continuò a mandare nelle lettere a Spezi saluti al *nostro* Pascarella, a *quel caro e geniale amico* (3 ottobre 1897), chiedendo informazioni su di lui, con periodica puntualità. Il 15 giugno del 1907, Heyse scrive da Monaco a Pio Spezi, quanto segue:

Ho comprato in questi giorni la nuova ristampa dei sonetti di Pascarella²², sperando di trovarci la famosa collana di sonetti sotto il titolo di "Roma", della quale ho sentito parlare con tanta lode. Ma rimasi molto deluso, poiché i pezzi staccati della prima parte non meritano punto il titolo collettivo, e mi pajono di poco valore quel maestro di noto, er callista, l'allustrascarpe filosofo e tanti altri²³, di modo che non mi venne la voglia di tradurli. Rileggendo poi quel girello di humour che è *La Scoperta de l'America*, mi sentivo

18. D. sta per *Deutsche*.

19. I.M. BATTAFARANO, C. COSTA (a cura di), *op. cit.*, p. 133.

20. *I 50 sonetti del Pascarella*: si tratta dei 50 sonetti che costituiscono il poemetto *La Scoperta de l'America*, una copia del quale Spezi aveva inviato a Heyse il 30 maggio 1894.

21. I.M. BATTAFARANO, C. COSTA (a cura di), *op. cit.*, p. 137.

22. *nuova ristampa... Pascarella*: si riferisce a C. PASCARELLA, *Sonetti*, nuova ristampa riveduta e corretta dall'autore, Società Tipografico-Editrice Nazionale, Torino 1907.

23. *di poco valore ... tanti altri*: si riferisce in particolare a *Er maestro de noto*, trittico di sonetti, *Er callista*, dittico di sonetti, e *L'allustrascarpe filosofo*, sonetto isolato, tutti compresi

sotto il fascino, come la prima volta, e malgrado la somma difficoltà di fare una traduzione, che non sia un brutto rovescio dell'arazzo, mi da l'animo d'intraprendere l'arduo lavoro, che, come so per certo, sarà graditissimo al pubblico tedesco, amante di cose italiane²⁴.

Il 18 settembre 1907 il settantasettenne Heyse manda a Spezi la sua traduzione de *La Scoperta dell'America* di Cesare Pascarella, appena pubblicata in Germania, sperando che il *ritroso* poeta romano possa uscire fuori dalla sua gabbia:

Caro Pio, vi ho mandato quel mio articoletto sopra Pascarella²⁵, benché sappia che vi resterà Indiano, ma sperando che forse trovereste un modo per far sapere all'autore, che anche in Germania la sua America è stata scoperta. Se ciò forse, potrebbe darsi che avesse caro di preparare anche alla sua "Roma"²⁶ una così lieta accoglienza da noi, confidandola allo stesso poeta, che si è provato un fedele interprete dei suoi versi. Lo stato della mia salute non mi permette d'intraprendere un nuovo lavoro, ma mi basta la forza per mestiere piuttosto meccanico di traduttore²⁷. Mi fareste dunque un grandissimo servizio, se voleste condescendere a fare il mezzano letterario e rendere accessibile il ritroso poeta ai miei desideri²⁸.

Le speranze di Heyse andarono però deluse, perché Pascarella gli fece sapere attraverso Spezi, di essere molto scontento della sua traduzione in tedesco. Questo severo rimbrotto del poeta romano, che,

nella prima parte del libro che precede i due poemetti conclusivi (*Villa Gloria* e *La Scoperta de l'America*).

24. I.M. BATTAFARANO, C. COSTA (a cura di), *op. cit.*, p. 228.

25. *quel mio articoletto sopra Pascarella*: si tratta della traduzione di diciassette sonetti, pubblicati da Heyse col titolo: *Cesare Pascarella. Die Entdeckung Amerikas (La scoperta de l'America)* nella rivista «Deutsche Rundschau», 1907.

26. "Roma": intendi *Storia Nostra*.

27. *mestiere ... di traduttore*: su questo punto cfr. anche la lettera del 15 giugno 1907, dove Heyse parla del *lavoro mezzo-meccanico del traduttore*, intendendo con ciò sottolineare l'aderenza del traduttore al tema *inventato* dal poeta che deve tradurre, per limitarsi quindi alla seconda metà — *mezzo-meccanico* — del lavoro traduttivo, ovvero quello di trovare le corrispondenti forme metriche e una costruzione metaforica che sia adeguata all'originale.

28. I.M. BATTAFARANO, C. COSTA (a cura di), *op. cit.*, p. 234. *Mi fareste... desideri*: non avendo l'indirizzo di Pascarella, Heyse chiede a Spezi di fare da mediatore in questioni letterarie, al fine di ottenere da Pascarella il permesso di tradurre in tedesco la raccolta di sonetti che qui chiama *Roma*. Spezi, che non riteneva Pascarella degno di particolare attenzione, si dimostrerà piuttosto riluttante nell'assolvere al compito richiestogli.

come annota Spezi velenosamente, conosce il tedesco come lo conosce lui, cioè per niente, fu per Heyse una spiacevole sorpresa, tanto che vi rispose in maniera un po' risentita il 4 novembre 1907:

Quel vostro giovinotto, caro Pio, mi riprende con ragione in due punti, ove ho malinteso il testo²⁹. In altri, dicendo che va perduta nella traduzione la fine satira, non ha abbastanza riguardo all'immensa difficoltà di tradurre in tedesco una poesia dialettale italiana, massimamente in sonetti colla loro sovrabbondanza di rime³⁰. Allora anche il più coscienzioso si può contentare, quando trova un'espressione approssimativa e anzitutto il *tuono*³¹ dell'originale. L'idea di far venire il Pascarella a Monaco per recitare davanti ad un auditorio tedesco i suoi sonetti è proprio fantastica³². Non sarebbe compreso

29. *ove ho malinteso il testo*: Pascarella si è risentito della traduzione di Heyse e deve avergli espresso le sue critiche attraverso Spezi, in una lettera di questi a Heyse, che però non è stata conservata. Sembra invece che si possa escludere che lo abbia fatto direttamente, altrimenti Heyse avrebbe avuto il suo indirizzo e, probabilmente, avrebbe anche conservato la lettera. Non sono note lettere, spedite direttamente da Pascarella a Heyse, se si prescinde da un telegramma spedito a Gardone da Milano (cfr. ivi, lettera del 12 gennaio 1901), annunciate una visita del poeta romano, che poi non ci fu per motivi di salute, né incontri personali né lettere di Heyse a Pascarella, salvo quella spedita a Spezi per Pascarella (cfr. ivi, lettera del 7 novembre 1907). Nel caso specifico Heyse è disposto ad ammettere gli errori commessi in due punti, avendo frainteso il testo originale, dimostrando così non solo capacità di autocritica, ma anche disponibilità a continuare il colloquio con Pascarella nei termini di una cortese collaborazione tra poeti e poeti-traduttori.

30. *sovrabbondanza di rime*: Heyse rigetta invece le altre critiche di Pascarella, perché questi non si rende conto della difficoltà di tradurre in tedesco, quindi in una lingua accessibile a tutti i tedeschi, il dialetto e il sonetto, ovvero un sonetto in dialetto, *colla sovrabbondanza di rime*, le quali non sono delle semplici esteriorità agli occhi del *poeta* Heyse, come gli sembra voglia intenderle Pascarella.

31. *anzitutto il tuono dell'originale*: la sottolineatura della parola *tuono* (forma oggi antiquata ma ancora in uso per tutto l'Ottocento in luogo di *tono*) in questo contesto vorrà indicare che, secondo Heyse traduttore, è più importante salvare lo spirito che la lettera dell'originale nella traduzione. In alternativa si può suggerire l'ipotesi che Heyse alluda a qualcosa detto da Pascarella nei suoi confronti (o sulla sua traduzione) che egli riprende qui, con Spezi, per svolgerla in termini allusivamente ironici verso il permaloso poeta de *La Scoperta dell'America*.

32. *L'idea... fantastica*: la proposta di far andare Pascarella a Monaco a recitare i suoi sonetti, secondo una consuetudine consolidata in quegli anni in Italia (*recital* faceva Pascarella, come Trilussa, d'Annunzio, i poeti futuristi, ecc.), potrebbe essere stata avanzata dallo stesso Pascarella, attraverso Spezi, o direttamente da Spezi come una sorta di risarcimento spirituale a Heyse; ma l'idea che un autore reciti in romanesco dinanzi ad un pubblico straniero, che nemmeno capisce bene l'italiano, appare allo scrittore tedesco il segno di una ridotta capacità di riflessione sul rapporto che si instaura, di volta in volta, tra pubblico e poeta, attraverso

da nissuno, poiché un poeta non è un cantante³³, che si può gustare avendo in mano il libretto, anche se canta in una lingua straniera³⁴.

Com'è noto, un incontro fissato per i primi di gennaio 1901, tra Pascarella e Heyse, programmato nella villa di Heyse a Gardone, non ebbe luogo, a causa di un *fortissimo raffreddore* di Pascarella, che si trovava a Milano e aveva telegrafato a Heyse, di volerlo andare a trovare. Se quell'incontro ci fosse stato, certamente Pascarella avrebbe conosciuto direttamente una gentilezza di modi e un sincero interesse per la sua poesia da parte del tanto più illustre collega tedesco, e non avrebbe reagito in maniera scontrosa e alquanto irrispettosa alla traduzione di Heyse del 1907.

Heyse non nega i propri errori in traduzione, ma ricorda l'enorme difficoltà di tradurre dal dialetto la forma del sonetto, con tutte quelle rime. Soprattutto gli sembra che ai suoi interlocutori italiani manchi, a volte, il buon senso, non rendendosi conto del fatto che l'italiano non è lingua nota in Germania e il dialetto di Roma, come quello di qualsiasi altra città italiana, ancor meno comprensibile, se recitato, di quanto non lo sia a leggerlo. Heyse evita qui di fare la domanda inversa al suo amico Pio Spezi: quanti capirebbero in Italia, per esempio, le poesie dialettali di Fritz Reuter, se lette a Roma o Firenze; quanti potrebbero comprendere i drammi naturalistici di Gerhart Hauptmann in dialetto slesiano, se fossero messi in scena a Milano o Venezia?

Sull'esempio dell'ultima strofa del sonetto di Pascarella *Il terno* si può cogliere il senso della traduzione tedesca di Paul Heyse, apprezzandone il talento traduttivo:

la parola scritta, in privato, oppure, in maniera completamente diversa, in forma di oralità, nelle letture pubbliche. Per un ascoltatore, che non conosce l'italiano, o lo conosce poco, il romanesco è assolutamente incomprensibile, per cui l'insuccesso di una simile impresa più che prevedibile, sarebbe stato sicuro.

33. *un poeta non è un cantante*: questo confronto tra poeta e cantante permette a Heyse di esemplificare una diversità fondamentale: si possono ascoltare *Lieder* (o opere) in musica su testi stranieri, perché la musica porta le parole, leggibili su di un libretto, ma non la poesia recitata in lingua straniera, per di più in dialetto. Con ciò Heyse intende, implicitamente, rendere evidente anche l'alternativa: la musica non si legge sugli spartiti, come si legge la poesia, in privato, aprendo un libro. Egli delimita così le forme della ricezione, esplicitando le diverse possibilità di rapporto che si stabiliscono tra poeta e pubblico, fra poeta straniero e traduttore, quest'ultimo ineliminabile, se il pubblico è linguisticamente diverso da quello del poeta.

34. Ivi, p. 236.

Er Terno

Ma guarda tante vorte er Pedreterno
 Come dà la fortuna nella vita!
 Si l'ammazzava ce pijavo er terno.

Die Terne

So lächelt manchmal uns das Glück von ferne
 Und unser Herrgott wirft es vor die Hunde.
 Wär er gestorben, hatt' ich meine Terne!»

Per trovare una rima col *Terne* (*terno*), sostantivo femminile in tedesco, che conclude il sonetto e richiama il titolo dello stesso, Heyse ha solo la possibilità dell'aggettivo *ferne*, usato qui in forma avverbiale, riscrive perciò *ex novo* il primo verso dell'ultima terzina, anticipandovi il concetto di *fortuna, che ci sorride a volte da lontano*. Rafforza poi il verbo *dare*, usato da Pascarella (*Dio dà*), perché questo gli appare piuttosto opaco in tedesco, col verbo *werfen/gettare*. Scrive pertanto al secondo verso *e in nostro Padreterno la getta ai cani*, la fortuna. Heyse riprende qui una citazione biblica, nella quale si invita *a non gettare perle ai porci*, con ciò facendo rimare *Hunde* con *Wunde* (cani/ferite) che si trova nel secondo verso della terzina precedente.

Operando questa scelta linguistica, Heyse *interpreta* il sonetto di Pascarella in traduzione: la *fortuna* è, ai suoi occhi, uno scherzo paradossale del Padreterno, che la getta ai porci, ben sapendo che questi non possono riconoscerla, come non riconoscerebbero le perle, perché essa, la fortuna, non è *umana*, ma una chimera che appare lontano, mentre in realtà è vicina, e non viene pertanto riconosciuta, proprio da chi la cerca con insistenza, anche a costo di cercarsi i numeri del lotto attraverso il crimine ai danni di un poveraccio, che vive di stenti in una baracca solitaria, sperduta nella campagna, quale umanità ormai ridotta a strumento delle ossessioni numerico-cabalistiche di chi

spera nel caso come ultima possibilità per vincere qualcosa al lotto e cambiare così la propria vita in meglio.

Avesse avuto qualche pur minima nozione del tedesco e avesse mai provato egli stesso, il Cesare Pascarella poeta romanesco, a tradurre poeti stranieri in italiano, magari un sonetto dello stesso Paul Heyse, si fosse solo per una volta sforzato di riflettere sull'arte di tradurre poesia, avrebbe forse scritto a Paul Heyse almeno una riga di riconoscenza e di ringraziamento, senza fare la mimosa, senza sentirsi offesa per essere stata toccata da un poeta straniero tanto più importante di lei (mimosa), di lui (poeta).

4. Il geniale Carducci

Di Giosuè Carducci Paul Heyse possedeva nella sua biblioteca italiana una raccolta significativa di opere, che vanno dall'*Inno a Satana* del 1865 fino alle *Terze Odi Barbare* del 1889, e alla *Primavera e Fiore della Lirica Italiana*, nell'edizione del 1903. Tradusse anche 41 poesie in tedesco, pubblicandone 30 nel 1889 e altre 11 nel 1905. In questa scelta si riconoscono alcuni filoni ben precisi:

- a) le poesie dedicate da Carducci ad altri poeti (tre poesie a Omero, Virgilio, Dante, Petrarca, Ariosto, Parini, Shelley);
- b) quelle che hanno per tema il sonetto e la rima;
- c) le poesie dedicate agli idilli e ai paesaggi;
- d) quelle che fissano in versi taluni luoghi mitopoietici: la piazza di San Petronio, la stazione, le Terme di Caracalla, una sera a San Pietro, Monte Mario, Sirmione.

Questo significativo corpus di traduzioni indica la stima e l'attenzione che Paul Heyse (1830-1914) dedicò al suo contemporaneo Carducci (1836-1907), ritenendolo uno dei poeti più importanti della nuova Italia. Nella premessa alle sue traduzioni di poeti italiani, terzo volume, 1889, definisce «geniali» le *Odi Barbare*, aggiungendo, a mo' di *captatio benevolentiae* destinata al lettore tedesco, che le sue rielaborazioni poetiche (*Nachdichtungen*) dei versi italiani sarebbero state forse un po' libere, come lo erano i versi del Carducci, dal punto di vista metrico.

A Paul Heyse tuttavia non piaceva tutta la produzione lirica del Carducci. Non si espresse però su queste parti in un saggio critico, ma soltanto in lettere private, ritenendo i pregi poetici del poeta italiano più rilevanti delle sue mancanze. Le sue riserve sull'*Inno a Satana* non erano dettate da remore religiose, lontanissime peraltro da Paul Heyse, che era un laico convinto con punte, per quei tempi, di sano anticlericalismo, ma per avervi Carducci, a giudizio di Heyse, elevato il principio negativo a modello espressivo della conoscenza umana.

Ho già avuto occasione di esprimere la mia sorpresa di fronte all'*Inno a Satana* di Carducci, poiché il principio malvagio vi ha l'onore di essere il principio della vita³⁶

Un altro punto critico era agli occhi di Heyse la metrica di Carducci, come si esprime in una lettera a Giuseppe Chiarini³⁷. Questi gli risponde, minimizzando il problema, che egli riporta alla semplice, invero alquanto superficiale, constatazione che gli italiani leggono i pentametri diversamente dai tedeschi³⁸.

36. Lettera di Heyse a Mario Rapisardi del 22 maggio 1887. Citata da R. BERTAZZOLI, *Il mito italiano di Paul Heyse. Studi e documenti*, Università, Verona 1987, p. 41 (= Istituto di Filologia-Linguistica e Letteratura). L'originale è in tedesco, da me qui riportato in una traduzione, approntata per l'occasione. Heyse scrive questo giudizio sul *Satana* di Carducci in una lettera a Rapisardi che riguarda l'opera, tematicamente affine, dello stesso Rapisardi: M. RAPISARDI, *Lucifero. Poema*, G. Brigola, Milano 1877.

37. Cfr. la lettera, riportata da Raffaella Bertazzoli: R. BERTAZZOLI, *op. cit.*, pp. 45-46. I rapporti di Giuseppe Chiarini con Heyse sono stranamente sbilanciati. Chiarini cerca di approfittare della fama del suo interlocutore tedesco, senza saper offrire niente in cambio. Chiarini cerca la protezione di Heyse, cfr. la sua lettera a Heyse dell'11 gennaio 1878 (ivi, p. 140), ma non si preoccupa di ricambiare, magari traducendo qualche lirica o qualche novella di Heyse in italiano. In una lettera a Heyse Chiarini confessa di non essere ancora riuscito a leggere il romanzo *Im Paradiese (In paradiso)*, che Heyse gli ha spedito, e non può perciò dare un giudizio critico articolato, perché «col tedesco fa un po' di fatica e deve perciò leggerlo e rileggerlo piano, per capire il senso», cfr. la lettera riportata in ivi, p. 138.

38. Cfr. la lettera di Giuseppe Chiarini a Heyse, riportata in ivi, pp. 141-142. In questa lettera del 17 settembre 1878 Chiarini riferisce anche il giudizio positivo del Carducci sulle sette liriche tradotte da Heyse, che poi andranno nell'edizione del 1889: «Le cose da voi tradotte sono delle più belle, delle bellissime», p. 141. «Le traduzioni mi parvero riuscite perfettamente, come voi solo sapete fare: anche al Carducci, che subito mi prese il libro, le traduzioni delle sue poesie parvero tutte molto belle, alcune stupende», p. 142. «Oh con quanto affetto v'ho ringraziato della traduzione dei miei sonetti! Voi non potevate farmi regalo più grande e che mi fosse più caro. Grazie, grazie mio ottimo Heyse! Perché non posso io fare qualcosa

A quel che è dato di sapere, non esiste una corrispondenza diretta tra Heyse e Carducci: i due non si prendevano. Da mediatore fa Giuseppe Chiarini, latore delle traduzioni di Heyse a Carducci, che le ammira moltissimo, ma non si preoccupa di prender penna e carta per scrivere personalmente due righe di ringraziamento. Lascia invece a Chiarini il compito di farglielo sapere. Sorprendente appare questa mancanza di apertura europea, di difficoltà nei contatti e di sostanziale parassitismo di tanti interlocutori italiani di Paul Heyse: né Chiarini né Carducci, ma non sono i soli, si premura di tradurre qualche poesia di Heyse in italiano, di scrivere qualche nota critica sulle sue novelle e drammi d'argomento italiano, nessuno riconosce in un corposo saggio critico, quale immenso lavoro di traduzione abbia portato a termine il collega tedesco, salvo a mandargli gli auguri, tutt'insieme, nel 1910, per i suoi ottant'anni, nell'anno, peraltro, che lo vide premiato col Nobel per la letteratura. Eppure ci sarebbero stati tanti spunti per un discorso comune, oltre le dichiarazioni *pro* o *contro Germania/Austria*, che conducevano Carducci e Imbriani, da posizioni contrapposte, dopo l'unità d'Italia».

Heyse era stato altrettanto critico verso gli affaristi della nuova Germania (e della nuova Italia), rifiutandosi di raccontarne le gesta nei suoi romanzi, per non dar loro nemmeno un momento di fama letteraria, ancorché negativa. La verità è purtroppo molto semplice: la cultura italiana e quella tedesca nel secondo Ottocento e nel primo Novecento, almeno fino alla prima guerra mondiale, non comunicavano affatto, non avevano, sembrerebbe, niente da dirsi, malgrado tutti gli sforzi di Heyse di costruire ponti e di mediare, affinché la poesia italiana, anche la più recente, fosse nota ai suoi connazionali e ai numerosi dotti europei, gli scandinavi innanzitutto, che conobbero gli autori della letteratura italiana per la prima volta nelle traduzioni

per ricambiarvi, per mostravi la mia gratitudine?», p. 142. Non è qui fuor di luogo osservare, che Chiarini, invece di sperticarsi in lodi e ringraziamenti sospiriosi o di scusarsi adducendo motivi di salute e la paternità di otto figli, avrebbe potuto fare quello che si era proposto all'inizio della stessa lettera, ma che non fece mai negli anni successivi: «Ora vorrei scriverne [un articolo] sul vostro Leopardi, che seguito a studiare e ad ammirare. Vorrei anche tradurre la vostra Nerina», p. 141.

39. Cfr. su questi aspetti ivi, p. 62.

tedesche di Heyse, pochissimo nota essendo la lingua italiana nell'Europa del tempo.

Se si esaminano più in dettaglio le traduzioni di Heyse, si constata subito che lo scrittore tedesco tradusse metri e strofe diversissime del Carducci, senza farsi spaventare dalla varietà, ma solo lasciandosi orientare dal suo gusto letterario, cercando cioè quello che meglio rispondesse al suo criterio di qualità poetica, oltre gli sperimentalismi e le punte polemiche troppo insistite, perché gli sembravano che danneggiassero la poesia del poeta italiano, quando andavano oltre misura.

Farò solo due esempi per indicare la congenialità del tono alto e metricamente raffinato dell'originale carducciano, che un poeta altrettanto colto e ferrato nella filologia classica come Heyse riesce forse a tradurre al meglio, quando è convinto che i versi che si trova davanti, meritino di essere trasposti in tedesco. Del celebre *Pianto antico* Heyse risolve bene il *solingo* del quinto verso, concettualmente *solitario*, essendo il padre solo, senza più il figlio, ma anche metricamente *solitario*, perché non in rima con nessun altro concetto della poesia. Perciò egli è *solingo*, aggettivo inusuale in assoluto, cercato da Carducci, per ricordare la condizione paterna del lutto, che ritorna ad ogni rifiorir del melograno. Non potendo in tedesco porre l'aggettivo dopo il sostantivo di riferimento, per motivi grammaticali, Heyse ricostruisce il verso diversamente:

Pianto antico

L'albero a cui tendevi
La pargoletta mano,
Il verde melograno
Da' bei vermigli fior.

Nel muto orto solingo
Rinverdì tutto or ora
E giugno lo ristora
Di luce e di calor.

Tu fior de la mia pianta
Percossa e inaridita,

Tu de l'inutil vita
Estremo unico fior,

Sei ne la terra fredda,
Sei ne la terra negra;
Né il sol più ti rallegra
Né ti risveglia amor.

Der grünende Granatbaum
Mit rother Blüten Schimmer,
Nach dem du spielend immer
Das Händchen ausgestreckt,

Im stummen, öden Garten
Sprießt er in frischer Wonne,
Da ihn des Juni Sonne
Zu neuem Flor erweckt.

Du Blüthe meines Stammes,
Geknickt vom Wetterschlage,
Ach, meiner nichtßgen Tage
Einziges Glück und Licht,

Ruhst nun in schwarzer Erde,
Im Grab. Dem kalten, dunkeln,
Nicht freut dich Sonnenfunkeln,
Und Liebe weckt dich nicht!⁴⁰

Nel muto orto solingo diventa *Im stummen, öden Garten*, ovvero, in ritraduzione italiana: *Nel muto, deserto giardino*. Heyse crea così un contrasto tra il più anonimo *orto*, che in tedesco sarebbe senza colori sgargianti, mentre il *giardino* corrisponde di più ai colori annunciati

40. P. HEYSE, *Italienische Dichter seit der Mitte des 18. Jahrhunderts. Übersetzungen und Studien*, vol. 4, *Lyriker und Volkslied*, Hertz, Berlin 1889, pp. 105-106.

nella prima strofa (*verde* melograno dai bei *vermigli* fior/der *grünende* Granatbaum mit *rother* Blüten Schimmer). Esso è muto, perché non vi risuona più la voce del figlioletto, ma è *deserto* nel senso che non vi cresce più alcunché, neanche a primavera, *agli occhi del padre*, affranto ogni volta, ogni anno dal ricordo del figlio morto, ed è perciò *solingo*, *öden*, perché descrive l'animo del padre, che tutto vede ormai senza vita, anche quando il verde e il rosso dei fiori e degli alberi riportano la vita in quel giardino, ogni stagione di nuovo.

Di questa poesia merita di essere ricordato qui anche il verso finale con la chiusa in *amor*, che rima coll'ultimo verso della quartina precedente *fior*. Heyse deve scegliere altre rime perché con i termini tedeschi corrispondenti *Liebe* e *Blume* non solo non si fanno rime, ma se fosse possibile non sarebbero adeguate, in questo caso, ad esprimere il lutto.

L'estremo unico fior, che nessun amore paterno, per quanto grande potrà mai risvegliar — *Né ti risveglia amor* — viene risolto in traduzione col ricorso *Licht/Luce*, carico nella lirica tedesca di un metaforismo poetico eccezionale (*Licht vom unerschöpften Licht* ovvero *Luce della luce increata*, recita il primo verso di uno dei più noti *Lieder* del barocco tedesco, *Morgenglantz der Ewigkeit*, *Aurora dell'eternità*, ancora oggi cantato in chiesa, sia dai protestanti sia dai cattolici) d'antica tradizione poetica e pansofica, da Jakob Böhme (1575–1624) e Christian Knorr von Rosenroth (1636–1689) in poi, il quale assume nel verso della penultima strofa un significato più intenso dell'originale italiano, per ristabilire gli equilibri metaforici all'interno dell'ultima strofa. Heyse traduce *Einziges Glück und Licht* terminando la poesia col verso *Und Liebe weckt dich nicht*, ovvero *Unica felicità e luce / e l'amore non ti sveglia*, nel senso che non riesce a svegliarti. Facendo rimare *Licht* con *nicht*, *luce* con *non*, la luce col nulla, con la notte eterna, nel senso pansofico, di cui si diceva prima, emerge con Heyse traduttore-interpretatore del Carducci, una forma non di rassegnazione assoluta, ma di laico stoicismo. Il giorno si perde sì nella notte, ma questa reca in sé la promessa di luce cosmica, il ritorno delle stagioni e dei colori. Non la vita spezzata per sempre ritornerà, bensì la poesia del padre, che lo tiene in vita nella trascendenza immanente dell'arte poetica, ogni volta che quei versi troveranno un lettore.

Nella tradizione lirica tedesca la *consolatio* dei parenti nel fiorentissimo genere degli epitaffi barocchi, alcuni di eccezionale bellezza

poetica, si risolveva a volte nell'affidarsi a Dio, per continuare a vivere in cielo, a volte nella stoica coscienza che l'arte sarà l'unica trascendenza nell'immanenza, come fu il caso dell'epitaffio che il poeta Paul Fleming (1609-1640) scrisse a se stesso in punto di morte⁴¹, oppure nella constatazione che nemmeno il poeta d'occasione saprà lenire il dolore e sarà perciò costretto a chiudere la sua poesia, lasciando cadere la penna, sconfitto, perché il nulla della morte non si può descrivere nemmeno in versi. Si può solo suggerire al lettore l'assolutezza incomprendibile e inesprimibile del Non-Esserci-Più.

Traducendo con la luce e il suo contrario — *Licht/nicht* — l'espressione carducciana, Heyse scrive l'unica preghiera laica possibile: il nulla è assenza di luce, ovvero di ragione, di senso, di vita, perché l'assenza di luce è *il deserto dell'anima ammutolita, im stummen, öden Garten, nel muto orto solingo*, anche a primavera.

Per cogliere il contesto culturale nel quale maturarono le traduzioni tedesche di tre poeti importanti dell'Ottocento italiano come Belli, Pascarella e Carducci, va ricordato qui che nell'antologia di poesia pacifista *Friedensstimmen*, già citata all'inizio per il Belli, si trova un'ode a Carducci, *Ode an Carducci*, composta dal poeta tedesco Friedrich Adler (1857-1938), che è una celebrazione in versi del poeta italiano. Delle quindici quartine che la compongono riporto qui soltanto una traduzione della prima e dell'ultima strofa, per darne in quest'occasione almeno un'impressione:

Una corrente, che si precipita nell'abisso schiumante,
 parola potente del tuono, che scuote la terra,
 Una freccia, che raggiunge il cuore sibilando,
 Così risuona a noi il Tuo canto, Carducci!

[...]

Che sarà, non so. Pungente ancor ci stimola il sangue,
 che scorre nelle arterie dalla bestia in noi,

41. Cfr. I.M. BATTAFARANO, *Grabschrift für sich selbst oder die Transzendenz durch die Literatur: Giuseppe Artale und Paul Fleming*, in ID., *Glanz des Barock. Forschungen zur deutschen als europäischer Literatur*, Lang, Bern 1994, pp. 413-428 (= IRIS. Forschungen zur europäischen Kultur 8).

il poeta, quale araldo della brama,
canti fiducioso il canto della pace⁴².

Che possa essere una guida dell'umanità, questo gigante di nome Carducci, canta il poeta boemo di lingua tedesca Friedrich Adler, che fu anche giurista di professione, giornalista di successo, versatile traduttore in diverse lingue europee (ceco, francese, italiano, spagnolo, inglese, neogreco) e dal 1919 direttore del Centro di traduzione del Parlamento ceco. Alla bestia che alberga nell'uomo, chiedendo sangue, ricorrendo alla violenza e cercando la guerra, parla il poeta Carducci con la sua voce possente, ricordando che l'uomo aspira all'alto, non a soddisfare gli istinti, ma a costruire la pace con la poesia. La pace come istinto umano e il canto per la pace come impegno del poeta, così come ce le mette in versi Friedrich Adler pensando a Carducci, potrebbero apparirci oggi come l'ingenua utopia di intellettuali borghesi e di una piccola élite di aristocratici illuminati. Sarebbe però una magra e cinica constatazione, che non risponde a quello che avvenne nel 1894, quando Belli e Carducci divennero i rappresentanti italiani nella grande famiglia europea di tutti coloro che aborriscono la guerra. Che così non fossero letti in Italia nel 1894 è certamente un limite culturale del tempo, ma esso ci appare meno grave degli entusiasmi guerrafondai che scossero gli italiani nel 1915, per non parlare di quelli del 1940, anni terribili, nei quali nessuno lesse Belli e Carducci *alla tedesca anno 1894*, nemmeno più in Germania, per raffreddare i propri bollenti spiriti marziali, fonte nefasta di lutti mai visti prima.

42. *Friedensstimmen*, cit., pp. 21-23.

AREA RUSSA

a cura di Rossana Platone



Belli tradotto da Evgenij Solonovič

Er demonio, sù o ggiù, vòì o nnun vòì
È ccratura de Ddio quanto che nnoi.

La mmaledizione, 1585
22 agosto 1835

Se è creatura di Dio anche il demonio, a maggior ragione lo sono i poveri diavoli che popolano le pagine di Belli, ignoranti e carichi di ogni peccato, ma pur sempre uomini, capaci, sì, di beffarsi di questo mondo e dell'altro, fino al sacrilegio, e però devoti, rispettosi della ritualità religiosa. Belli non li risparmia in una rappresentazione grottesca, spesso satirica, ma non arcigna, dietro la quale si nasconde un velo di umana pietà. Più feroce, e non sempre, è la satira contro i potenti, contro l'arroganza di chi sa di poter fare «dritto lo storto e storto il dritto», di chi proclama il proprio diritto al dominio, perché

Io so' io e vvoi nun zete un cazzo
Sori vassalli bbuggeroni, e zzitto'.

Nello Stato pontificio i potenti, oltre al papa, sono le alte gerarchie cattoliche, oggetto di un gran numero di sonetti, seguite da semplici preti, frati, confessori, predicatori che affollano la vita quotidiana e

1. *Li soprani der monno vecchio*, 21 gennaio 1832, in: G.G. BELLÌ, *I sonetti*, a cura di G. Vigolo, I, Mondadori, Milano 1952, p. 524. Si farà sempre riferimento a questa edizione.

i discorsi dei popolani di Roma. Belli, però, tende l'orecchio attento alla parlata dei romani in ogni situazione: tra le pareti domestiche, all'osteria, per strada, al mercato. Vuole «esporre le frasi dei Romani quali dalla bocca del Romano escono tuttodi, senza ornamento»; vuole insomma far conoscere attraverso la *parole* della plebe romana tutto un mondo di idee, di credenze, di superstizioni, facendo apparire del tutto naturale e spontaneo quello che è il frutto di un'arte raffinata. «Io non vo' già presentare nelle mie carte la poesia popolare, ma i popolari discorsi svolti nella mia poesia»². E riesce a racchiudere nella forma rigida del sonetto una parlata tanto viva e immediata da sembrare priva di ogni artificio.

Il carattere orale dell'opera di Belli non sfugge a Gogol' che, parlando con l'amica Marija Petrovna Balabina in una lettera ripetutamente citata dalla critica, precisa che i sonetti di Belli «vanno ascoltati quando egli stesso li legge».

Che a far conoscere Belli in Russia sia stato niente meno che Gogol' è ormai noto a chiunque lo voglia sapere; noto è anche che lo scrittore russo frequentava, come il Belli, il salotto della principessa Zinaida Volkonskaja³, scrittrice e musicista, a palazzo Poli. Assai meno conosciuto è invece il sonetto che il Belli recitò in casa Volkonskij in occasione della visita in Italia del poeta Pëtr Vjazemskij. Questo sonetto, composto forse frettolosamente, e certo non tra i migliori, è escluso dalla maggior parte delle edizioni di Belli perché estraneo al progetto di fare della sua opera un monumento alla plebe di Roma⁴.

Le circostanze della composizione del sonetto, senza titolo, sono esposte dal poeta in una breve nota che segue la data del 3 gennaio 1835.

Invitato io dalla S.a. Principessa Zenaide Volkonski a un pranzo ov'era commensale il poeta russo Viazemski, ringraziai, ma recatomivi al levar delle mense fui pregato di far conoscere al Principe un saggio del mio stile romanesco. Per lo che cominciai dai versi seguenti.

2. Cfr. *l'Introduzione* a G.G. BELLÌ, *I sonetti*, cit., p. CLXXXII.

3. «Regina delle muse e della bellezza» la chiamava Puškin (1821) inviandole il volume appena uscito del suo poema *Gli zingari*, accompagnato da una dedica in versi.

4. L'autore scrive, infatti: «Questo sonetto non entri nella raccolta perché contrario al suo spirito». Il progetto di fare una raccolta dei suoi versi in romanesco, con il titolo criptico *996*, che allude alle iniziali del suo nome, venne poi abbandonato e il poeta diede disposizione che i sonetti fossero bruciati.

Perchè llei me vô espone a sti du rischi
O che ggnisun cristiano me capischi
O mme capischi troppo e me conoschi?

La mi' musa è de casa Miseroschi,
Dunque come volete che ffinischi?
Io già lo vedo che ffinisce a ffischi
Si la scampo dar zugo de li bboschi.

Artezza mia, nojantri romaneschi
nun zapemo addoprà ttermini truschi,
Com'e llej per esempio e 'r zor Viaseschi.

Bbasta, coraggio! e nnaschi quer che nnaschi,
Sia che sse sia, s'abbuschi o nun z'abbuschi,
Finamente poi semo ommini maschi.

Evgenij Solonovič lo traduce nell'introduzione a una scelta di sonetti pubblicata sul «Vestnik Evropy» («Il messaggero d'Europa»), v, 2002, ritracciando, per i suoi lettori, il percorso che ha condotto fino alla lontana Russia la fama del Belli.

Заботит впрямь Их Светлость Зинавиду,
Что скажут христиане обо мне?
Вполне поймут ли? Ну а не вполне –
Кивать не будут только лишь для виду?

Что с бедной Музы взять (будь не в обиду
Ей сказано)? И я готов вдвойне
К свисткам и колотушкам по спине
И сетовать не стану на планиду.

Мы римляне и с вашим иноземским,
Этрусским не знакомы языком,
Не то что вы с Их Светлостью Веземским.

Родится каждый тем, кем он родится.
 Пусть освистают, пусть побьют молчком,
 Все стерпим — нить мужчинам не годится.

Traduzione opportuna, perché “ri-traghetta” verso la terra d’origine due nomi suscitatori di molteplici reminiscenze letterarie per ogni lettore russo dotato di cultura, anche modesta: Volkonskaja e Vjazemskij. Zinaida Volkonskaja, prima di stabilirsi in Italia, aveva aperto a Mosca un salotto letterario frequentato dai maggiori scrittori russi dell’epoca e dai loro illustri ospiti stranieri. Accanto alle allegre feste mascherate, vi dominavano musica e letteratura, l’improvvisazione poetica era un gioco, una competizione gioiosa largamente praticata da Vjazemskij, dal polacco Adam Mickiewicz, da Puškin. Già nel 1821 l’allora giovanissimo Puškin aveva dedicato all’amico Vjazemskij, di poco più anziano, alcuni versi in cui lo definiva «poeta mordace, ingegnoso motteggiatore / di scherzi ricco e di pungente brio» e proseguiva, in un brogliaccio non pubblicato, ricordando la capacità di Vjazemskij di afferrare il suono delle parole e di trovare immediatamente una rima maliziosa. L’ospite della principessa poteva dunque essere un ascoltatore ideale di Belli, dato il suo gusto per l’improvvisazione, lo spirito arguto, la prontezza nel captare i suoni, forse anche in una lingua straniera. Ma delle impressioni di Vjazemskij su questo incontro purtroppo non resta traccia. Perché i russi possano veramente incominciare a conoscere Belli bisogna aspettare, per quasi un secolo e mezzo, l’arrivo di Solonovič.

Evgenij Michajlovic Solonovič, letterato e critico, ben noto per le sue traduzioni di poesia italiana in russo ha incominciato molto presto a occuparsi della poesia dialettale del nostro paese. La sua prima prova in questo campo fu la pubblicazione di un volumetto di venti poesie di Ignazio Buttitta (Mosca 1965). Il suo incontro con Buttitta era stato quasi casuale, mediato dalla traduzione in italiano di Salvatore Quasimodo. Aiutandosi con il testo italiano, ma confrontandolo sempre con l’originale, decise di tentare una traduzione e vi si appassionò talmente che ancora oggi ricorda a memoria parecchi versi in siciliano. La varietà e la forza espressiva dei dialetti italiani cattura spesso l’attenzione degli italianisti stranieri e Solonovič non fa eccezione. Si cimenta con qualche poesia in romagnolo — Guerra, Baldi-

ni — avvalendosi di una traduzione letterale in italiano. Traduce due sonetti di Carlo Porta, scoprendo le potenzialità della grande poesia dialettale. Esperimenti, curiosità di un italianista che ama esplorare ogni territorio del suo dominio. Con Belli, però, è amore a prima vista, che dura ormai da oltre un trentennio. «Alla domanda: «Qual è il vostro poeta italiano preferito?» [...] menzionerei, dopo un attimo di riflessione, Giuseppe Gioachino Belli» (Solonovič, «Inostrannaja literatura», 10, 2005). Lo possiamo ben concedere, questo attimo di riflessione, a chi ha tradotto i nostri maggiori poeti, da Petrarca a Montale (Premio Montale 1983), passando per l'Ariosto, per citare solo qualche nome.

Per inserire opere della letteratura italiana, con tutta la loro storia culturale, in una diversa civiltà letteraria, Solonovič dispone di alcune ferme coordinate. La satira, la parodia, la poesia burlesca, l'epigramma hanno una lunga tradizione in Russia, l'acquisizione del sonetto, più recente, risale tuttavia al XVIII sec., con Vasilij Tredjakovskij, il sonetto di tipo italiano viene introdotto da Pavel Katenin, che nel 1822 traduce il primo sonetto di Filicaia del ciclo *All'Italia* («Italia, Italia, o tu cui feo la sorte»), più volte ritradotto nel XIX e nel XX sec., anche da Solonovič. Un'altra tradizione, assai meno paludata, ma fondamentale per trasmettere alcune caratteristiche essenziali della poesia di Belli, è quella, quasi esclusivamente orale, che si manifestava nelle strade e nelle piazze, della comicità popolare, del riso liberatorio, del lazzo, della battuta irriverente, della trasgressione.

Trovato l'ancoraggio alla tradizione letteraria russa, è facile — sul piano teorico — tradurre con un sonetto il sonetto italiano e con una pentapodia giambica l'endecasillabo. Ma tradurre Belli è «un piacere tormentoso», come sa Solonovič. Che fare con la rima, il ritmo, la vivacità del parlato, il linguaggio scurrile? Come tradurre il dialetto romanesco? Come far sentire che anche il più ignorante dei plebei romani porta il peso di una cultura antichissima, è parte di una città «di sempre solenne ricordanza»?

Il dialetto, che si presenta come prima possibilità per tradurre un poeta dialettale, viene subito scartato, sia perché il russo non ha dialetti equivalenti a quelli italiani, sia perché, data la statura poetica di Belli, una scelta dialettale risulterebbe fortemente riduttiva. Scartato anche il gergo, se non per singole parole o quando è usato da Belli stesso. Resta la lingua letteraria, contaminata da forme della lingua

popolare (*prostorečie*) e della lingua parlata. Commistione che consente di salvare la spontaneità e la lepidezza del parlato belliano.

La rima si mantiene, senza discussione. Per il lettore russo dove non c'è rima non c'è poesia e in una struttura rigida come quella del sonetto l'abolizione della rima non è neppure pensabile. Sono mantenute anche, salvo qualche rara eccezione, le stesse alternanze dell'originale (ABBA oppure ABAB, ecc.). Il ritmo, per un poeta dall'orecchio fino come Belli, che vuol captare e riprodurre la lingua parlata, è fondamentale. E il traduttore cerca di non tradire il suo autore.

Prendiamo in esame un sonetto di carattere descrittivo, dal ritmo pacato rispetto a quelli — assai più numerosi — di carattere dialogico, o più spesso monologico, con un interlocutore muto, ma fortemente presente. *La bbona famijja* è la descrizione, fatta da un bambino o da un adolescente, della serata di una famiglia povera e priva della madre.

La bbona famijja

Mi' nonna a un'or de notte che vviè ttata
Se leva da filà. ppoverta vecchia,
Attizza un carboncello, sciapparecchia,
E mmaggnamo du' fronne d'inzalata.

Quarce vvorta se fàmo una frittata,
Che se la metti ar lume sce se specchia
Come fussi a ttraverzo d'un'orecchia:
Quattro nosce, e la scena è terminata.

Poi ner mentre ch'io, tata e Ccrementina
Seguitamo un par d'ora de sgocchetto,
Lei sparecchia e arissetta la cucina.

E appena visto er fonno ar bucaletto,
'Na pisciatina, 'na sarvereggina,
E, in santa pasce, sce n'annàmo a letto.

28 novembre 1831

Добропорядочное семейство

Когда приходит вечером отец,
Бабана есть несет: пучок салата
На всех – оно, конечно, маловато,
Но все равно храни ее, Творец!

Кой раз бывает – ай да молодец! –
Яишко даст, по полжелтка на брата,
Так что ее глазунья вмиг умята,
Орех, другой – и ужину конец.

Поемши, я, папаша и сестрица
Тихонечко вино сосем втроем,
А ей еще посуду мыть, возиться.

После того как мы бутыль допьем,
Останется поссать и помолиться. –
Ну как же без молитвы перед сном?

Il titolo diventa “Una famiglia per bene”; l’aggettivo *dobroporjadočnyj* è più adatto a tradurre *bbona* del letterale *dobryj*, perché questa famiglia, più che buona di animo è bene ordinata, osservante delle regole, per bene, appunto.

Il ritmo è calmo, senza scosse, come serena è la misera cena, allietata, però, dall’immancabile bottiglia di vino; il linguaggio colloquiale, familiare.

La sequenza delle azioni e degli oggetti dell’originale è conservata: l’arrivo del padre, la nonna che serve la cena, e poi sparecchia e riordina la cucina, l’insalata, l’uovo, le noci, il vino, la preghiera, il sonno. Che cosa si perde nella traduzione?

Le locuzioni tipiche di un’epoca e di un preciso ambiente sociale: la nonna che *se leva da filà* e *attizza un carboncello*. La frittata, tanto sottile che lascia passare la luce *come fussi a ttraverzo d’un’orecchia*, è sostituita dal mezzo tuorlo a persona.

Di questo sonetto esiste anche una traduzione in prosa di Vasilij Petrovič Gorlenko, nel saggio *Belli e Gogol’*, pubblicato nel 1908, ma

scritto alcuni anni prima⁵. La traduzione in prosa, ovviamente, consente una maggiore fedeltà all'originale. Infatti qui le immagini di Belli sono conservate, ma si notano alcune stranezze. Si cena un'ora dopo l'Ave Maria, forse è vero, ma Belli non lo dice. Poi *lei* smette di filare, e per capire che lei è la nonna bisogna aspettare la fine della cena. La sottile fritata si trasforma in sottili pezzetti di carne. Infine Gorlenko conserva la *sarvereggina*, ma omette pudicamente la *pisciatina* che Solonovič invece mantiene. Il confronto ha un senso solo perché Gorlenko nel suo saggio, acuto, benché ormai molto datato, inserisce alcune delle rarissime traduzioni in russo di sonetti belliani precedenti quelle di Solonovič.

Deliziose sono le traduzioni di Solonovič, piene di colloquialismi, di tante scenette di vita quotidiana. L'inizio di *Menica dall'ortolano*:

E questo si chiama insalata
Per due baiocchi? No, scusami tanto!
Dì un po', sei mica matto?

ritradotto in italiano, è assai scialbo rispetto al romanesco:

Du' baiocchi d'andivia. E cche mme dai?
Quattro pieducci soli? Oh ssanta fede!
Ma ssei matto davvero o mme sce fai?

In russo, invece, grazie alle scelte lessicali del traduttore, queste battute conservano tutto il sapore dell'originale.

И это называется салата
На два байокко? Нет уж, извиняй

5. Il saggio, in italiano, è pubblicato in V.P. GORLENKO, *Belli oltre frontiera*, Bonacci editore, Roma 1983, e contiene anche la traduzione in russo del sonetto che qui riportiamo. Когда отец возвращается домой, час спустя после Ave Maria она оставляет прялку, разводит огонь. накрывает на стол — и пред семьей появляется салат или ломтики жареного мяса, но столь тонкие, что сквозь них виден свет, как сквозь ухо. Четыре ореха — и обед окончен. Медленными глотками час или два пьется вино, в то время как бабушка собирает со стола, моет и вытирает посуду. И, когда показывается доньшко литра, читают Salve Regina и ложатся спать с миром.

Скажи, ты часом не рехнулся? Я-то
В своем уме. Не стыдно? Ай-ай-ай!

Quando *L'amiche d'una volta* s'incontrano è un piacere ascoltare le loro chiacchiere, in romanesco come in russo. Altrettanto efficace è il crescendo di minacce che *La mojje ggelosa* rivolge alla sua rivale. In questo genere di sonetti la traduzione è molto fedele all'originale.

Di tutt'altro tenore *Giuveddì santo*, sonetto emblematico della poetica di Belli per l'intreccio tra erotico e sacro. A parlare è soltanto una donna, ma è chiaro che si sta rivolgendo a un uomo vicino, anzi avvinghiato a lei.

Giuveddì santo

Fa'... che ggusto! spi... Zzitto! ecco er cannone!
Abbastà, abbastà, sù, caccia l'uscello.
Nu lo senti ch'edè? spara Castello:
Seggno ch'er Papa sta ssopra ar loggione.

Mettémesce un'e ll'antro in ginocchione:
Per oggi contentàmesce, fratello.
Un po' ar corpo e un po' all'anima: bberbello;
Pijjamo adesso la bboniddizione.

Quanno ch'er Zanto–Padre arza la mano,
Poi in articolo–morte fà li conti
A ggruggn'a ggruggno coll'inferno sano.

E nnun guasta che nnoi semo a li Monti,
E 'r Papa sta a Ssan Pietr' in Vaticano:
Oggi er croscione suo passa li ponti.

Roma, 4 aprile 1833

Великий четверг

Суй, суй еще... Ну, вот, палят из пушки!
 Все, хватит, вынимай. Сейчас начнет
 На площади благославлять народ
 Святейший папа. Дай мне слезть с подушки.

Мы на колени стать друг возле дружки
 Должны, тогда и нам перепадет
 Благославенье. Все-таки вперед
 Для нас душа. Какие тут игрушки!

Когда у папы поднята рука,
 И нас он хочет уберечь от ада,
 Хоть и не видит нас издалека.

Где мы, а где собор Петра, не надо,
 Конечно забывать, но и река
 Небось кресту сегодня не преграда.

Il ritmo cambia completamente. In apertura parole brevi, imperativi, punti esclamativi. La traduzione riproduce il ritmo rapido, quasi ansimante dei primi due versi: *Suj, suj ešče... Nu, vot, palit iz puški! / Vsě, chvatit, vynimaj* ("Ficca, ficca ancora... Ah, ecco, spara il cannone / Basta, basta, tiralo fuori").

Nel suo complesso la traduzione è un'opera autonoma di Solonovič, ma un'opera di vera traduzione/interpretazione, non un rifacimento o un'imitazione. Nel testo romanesco prevalgono i sostantivi, in quello russo i verbi, ci sono aggiunte ("fammi scendere"; "[...] mica scherzi!") e omissioni (*in articolo-morte, a ggruggn' a ggruggno*) imposte dalla metrica, restano tutte le parole e i concetti-chiave: la benedizione papale che arriva anche a chi è lontano e lo salva dall'inferno, l'invito a inginocchiarsi, la cura dell'anima alla quale debbono cedere i piaceri del corpo, la croce, che non vedrà nel fiume un ostacolo. In questo caso, a differenza di tanti altri, la benedizione papale e i suoi benefici effetti sono descritti senza ombra di ironia, in contrasto con la situazione iniziale, poco propizia alla devozione.

Solonovič, pubblicando nel corso degli anni le sue traduzioni in antologie o su riviste, non le divide tematicamente, come non le divideva Belli, che scriveva, anche nello stesso giorno, sonetti di argomento disparato. La lingua, il punto di vista, la poesia dell'autore conferiscono unità alla disparità. Così, nella varietà dei soggetti, si può scoprire un Belli solonoviciano, con una voce ben riconoscibile anche in una lingua tanto lontana dal romanesco. Tra papi, cardinali, prostitute, frequentatori di osterie, ipocriti, madri prudenti o no, donne belle o litigiose, feste religiose, carnevali più desiderati che vissuti, poveracci che non riescono a farsi pagare gli arretrati o vengono sbattuti da un ufficio all'altro, le risorse linguistiche del traduttore vengono messe a dura prova, costrette dalla disciplina della metrica. Come tradurre *Er negoziante de spago*, dove non si parla di un negoziante di spago, in una lingua in cui non esiste alcun rapporto tra lo spago e la paura? Solonovič usa un detto proverbiale, *Berženogo Bog beržet*, "Dio protegge chi si protegge", ovvero "Aiutati che Dio t'aiuta".

Gli amori, se non sono prezzolati, sono pre- o extra-matrimoniali. Le mogli, quando compaiono, sono disperate, gelose, invelenite, malcontente, maltrattate. I mariti cornuti o martiri (*Le tribbolazione*). Solonovič opta per le mogli gelose e i mariti tribolati.

Tra le sue scelte Solonovič include alcuni sonetti che Di Nino⁶ inserisce nel capitolo *Il poeta del linguaggio*, perché contengono particolari elementi linguistici di carattere fonetico o lessicale, difetti di pronuncia, ecc. Solonovič traduce *Er tartajjone arrabbiato* e *Uno mejjo dell'antro*. Ne risulta un vero pezzo di bravura.

Uno mejjo dell'antro

Miodine, Checcaccio, Gurgumella,
Cacasangue, Dograzzia, Finocchietto,
Scanna, Bebberebbè, Roscio, Panzella,
Palagrossa, Codone, Merluzzetto,

6. N. DI NINO, *Giuseppe Gioachino Belli poeta-linguista*, Il Poligrafo, Padova 2008.

Cacaritto, Ciosciò, Sgorgio, Trippella,
Rinzo, Sturbalaluna, Pidocchietto,
Puntattacchi, Freggnone, Gammardella,
Sciriàco, Lecchestrèfina, er Bojetto,

Manfredonio, Chichì, Chiappa, Ficozza,
Grillo, Chiodo, Tribuzzio, Spaccarapa,
Fregasecco, er Ruffiano e Mastr'Ingozza.

Questi sò li cristiani, sora crapa,
C'a Ssampietro stacconno la carrozza,
E se portonno in priscissione er Papa.

27 gennaio 1832

Один лучше другого

Я с Толстопузым, Отченаш, Горбун,
Вшиварь, Лунатик, Живоглот, Свербило,
Лопата, Рыжий, Требуха, Типун,
Дермафродит, Удавленник, Громила,

Кат, Облупало, Гордохват, Дристун,
Пупок, Бобыль, Мотня, Сипатый, Шило,
Упырь, Баклага, Камбала, Лизун,
Задрыга, Попугай, Паникадило,

Тать, Кривопис, Иуда, Скопидом,
Шиш, Чебот, Вырвиглаз, Гонимонету,
Кобель, Затычка, Сводник, Костолом –

Счастливики, которым равных нету –
На площади пред Святым Петром
Впрыглись намедни в папскую карету.

Gli italiani, e persino i romani, non hanno serbato memoria dell'evento che è all'origine del sonetto. Per il lettore moderno *Uno mejo dell'antro* è uno spassoso elenco di nomignoli di popolani che una volta si aggiogarono al posto dei cavalli alla carrozza del papa e lo portarono in processione, come si evince dal testo. Dalle note apprendiamo che il fatto avvenne nel febbraio del 1831, che i protagonisti erano monticiani e che con ogni probabilità il loro entusiasmo per il papa, non del tutto genuino, era stato attizzato dai sanfedisti in funzione antiliberale. Nel sonetto il rione Monti non è mai nominato e la nota storica non è dell'autore. Che questi uomini fossero delinquenti⁷ è possibile, che tra loro vi fossero dei delinquenti sembra certo. Lo confermerebbe il soprannome *Tribuzzio* che, secondo Vigolo, era un famoso brigante.

Solonovič si destreggia egregiamente in questa geniale composizione di nomi propri, rispettando, anche qui lo schema delle rime dell'originale (ABAB, ABAB, CDC, DCD). Ricorre spesso, come Belli, alla metonimia, sceglie soprannomi che sono veramente in uso o che potrebbero esserlo, in gran parte dei casi trova un equivalente che ben corrisponde alle fantasiose trovate di Belli e, per ragioni metriche, ne aggiunge alcune sue. Così *Miodine* diventa *Ja* ("Io"), *Dograzzia* – *Otcenaš* ("Paternoster"), *Finocchietto*, forse "uomo da nulla" – *Dermafrodit* ("nullità", in gergo), *Scanna* – *Kostolom* ("Rompioffi"), *Roscio* – *Rižij* ("Rossiccio", di capelli), *Panzella* – *Tolstopuzyj* ("Panzone"), *Palagrossa* – *Lopata* ("Pala", privo di sottintesi di carattere sessuale), *Merluzzetto* – *Kambalà* ("Merluzzo"), *Sgorgio*, "storpio" – *Gorbun* ("Gobbo"), *Trippella* – *Trebuchà* ("Trippa"), *Sturbalaluna*, "lunatico" – *Lunatik*. *Pidocchietto*, secondo quanto annota Belli in un altro sonetto, *Er trionfo de la riliggione*, vuol dire "distinto borghigiano", mentre *Všivar'* non ha questo significato, ma contiene la radice di "pidocchio", più pertinente, mi sembra, in questo contesto. A *Puntotacchi* potrebbe approssimativamente corrispondere *Čebot* (o *Čobot*, "Stivale", voce regionale), a *Freggnone* – *Kobel'* ("Sciocco", in gergo). *Lecchestrèfina* diventa *Lizun* ("Leccatore, Lecchino"), *Boietto* potrebbe essere *Dristun* (da *drist*, voce gergale con valore spregiativo

7. Cfr. N. DI NINO, *op. cit.*, p. 147.

che vuol dire giovane criminale, moccioso); *Ruffiano* è, letteralmente, *Svodnik*.

Solonovič sembra convinto che questa bella compagnia sia formata da delinquenti. Fa largo uso del gergo furbesco, anche più di Belli. Molti dei nomi che non hanno un esatto equivalente nel testo romanesco si riferiscono alla malavita, come ladro, scassinatore, rapinatore, teppista, Giuda, vampiro, cavaocchi, oppure interrogatorio, ricettatore, giudice istruttore, o ancora tomba, catena d'oro, candeliere da chiesa.

Il traduttore condivide il gusto dell'autore per il gioco verbale e lo conduce fino in fondo con abilità, mantenendo intatto, nella variazione dei nomi e nel loro spostamento all'interno del sonetto, l'effetto comico e la sonorità dell'originale. Sullo sfondo l'eco di nomi diversi, ma egualmente immaginifici, di malviventi letterari russi.

Tra le affinità che legano Belli a Gogol' (non si può parlare in questo caso di influenze) vi è il gusto per i nomi e i nomignoli, che in Gogol' non è episodico, ma attraversa tutta la sua opera. Vorrei citare un brano di Leone Pacini Savoj, studioso e traduttore di Gogol', nel quale l'autore compie un esercizio inverso a quello di Solonovič, cioè traduce in italiano una serie di nomi gogoliani:

Due individui si distinguono unicamente fra loro perché l'uno è *Antòn Golopùz* (*Pancianuda*), l'altro *Antòn Pupopàz* (*Panciabellico*), o "zio Minjaj" e "zio Mitjaj", o "padre Karp" e "padre Polikarp". Aggiungiamo per incidenza che i nomi rivestono grande importanza in Gògol'; e ora sono etichette di un contenuto — *Čerevik*, *stivaletto*, e cioè "marito-pantofola"; *Jaryškin*, impiegato di tribunale e, per antonomasia, "ubriacone, imbroglione"; *Spòn'ka*, "bottone, gemello" (a questa categoria appartengono tutti i nomi dell'*Ispettore*: *Chlestakòv*, "Mentitore, Ciarlone"; *Skvoznik-Dmucharòvskij*, "Sgattaiola-Soffiatutto"; *Zemljanika*, "Fragola"; *Uchavèrtov*; "Forfecchia"; *Deržimorda*, "Reggigrugno"; *Abdùlin*, "Imbroglione"; ecc., e delle *Anime morte*: da *Čičikov*, "elegantone, bellimbusto", a *Sobakèvič*, "figlio-d'un-cane, canaglia", da *Koròbočka*, "scatoletta", e noi diremmo "salvadanaio", a *Nozdrèv*, "nariciuto, sempre fremente", ora pretesti per comici contrasti...⁸

È singolare che due grandi artisti, che hanno arricchito le rispettive letterature con un sapiente uso del parlato, immettendo nuova lin-

8. L. PACINI SAVOJ, *Saggi di letteratura russa*, Sansoni, Firenze 1978, pp. 294-295.

fa nel linguaggio artificioso dei pedanti, si vergognassero l'uno della «lingua abietta e buffona dei romaneschi», che pure aveva scelto di usare, l'altro dei suoi ucrainismi che potevano farlo apparire un incolto agli occhi dei dotti del suo tempo.

Tornando all'analisi delle traduzioni di Solonovič prendiamo in esame uno dei sonetti più noti di Belli, che giunse, inedito, fino a Londra, nelle mani di Mazzini che lo apprezzò e lo trascrisse in una lettera del novembre 1846 al dr. Giuseppe Giglioli⁹. La popolarità di *Vita da cane* era tale che ne circolava almeno una variante deformata, dovuta forse alla trasmissione orale, tanto che Belli volle mandare una copia del suo sonetto all'amica Vincenza Roberti per correggere il testo popolare che le era pervenuto. Prova della grande fortuna di *Vita da cane* è anche la sua pubblicazione, insieme con *Li penzieri dell'omo* in un pamphlet anonimo uscito a Losanna nel 1846, e il suo inserimento in altre edizioni-pirata, cioè non autorizzate dall'autore, che se ne irrita profondamente.

La vita da cane

Ah sse chiam'ozzio er zuo, bbrutte marmotte?
 Nun fa mmai ggnente er Papa, eh?, nun fa ggnente?
 Accussì vve pijjassi un accidente
 Come lui se strapazza e ggiorn' e notte.

Chi pparla co Ddio padr' onnipotente?
 Chi assorve tanti fijji de miggnotte?
 Chi manna in giro l'innurgenze a bbotte?
 Chi vva in carrozza a bbinidì la ggente?

Chi jje li conta li quadrini sui?
 Chi l'ajjuta a ccreà li cardinali?
 Le gabelle, pe ddio, nnun le fa lui?

9. Cfr. G.G. BELLÌ, *Nota al sonetto 2087*, in ID., *I sonetti*, a cura di G. Vigolo, III, Mondadori, Milano 1952, p. 2801.

Sortanto la fatica da facchino
De strappà ttutto l'anno momoriali
E bbuttalli a ppezetti in ner cestino!

31 dicembre 1845

Собачья жизнь

Сказать про Папу “лодырь”, сучьи дети?
Вообразить, что он баклуши бьет?
Аль не у Папы полон рот хлопот?
Не он не знает отдыха? Ответьте!

Кто с Богом говорить не устает?
Кто отпускает все грехи на свете?
Кто тащится по улицам в карете,
Чтоб на ходу благославлять народ?

Кто денежки считает на ночь глядя?
Кто раздает доходные посты?
А кто налоги назначает? Дядя?

А кто, кто целый год ломает спину –
Рвет жалобы и рваные листы
Бросает в ненасытную корзину?

L'ironia, che si esprime nelle lodi esagerate per le supposte fatiche del papa e nella finta indignazione del parlante, è la nota dominante che attraversa l'intero sonetto, e ne impronta anche la traduzione. Il numero dei sostantivi e dei verbi resta quasi identico nel passaggio da una lingua all'altra, sia pure con qualche spostamento semantico. L'*ozzio* diventa un sostantivo animato, *lodyr'* (“fannullone, poltrone”), i *fiji de miggnotte*, salgono al primo verso, *suč'i deti* (“figli di una cagna”), al posto delle brutte marmotte, i numerosi *chi?* (*kto?*) interrogativi, all'inizio del verso conservano la loro posizione, le domande restano le stesse, con poche variazioni; invece di *vva in carrozza*, troviamo

taščitsja v karete (si trascina in carrozza), a sottolineare quanto siano faticosi gli spostamenti del papa. Al posto di *creà li cardinali* troviamo *razdaet dochodnye posty* — distribuisce posti lucrosi. Infine la *fatica da facchino* è sostituita da *lomaet spinu* — si rompe la schiena. L'immagine finale del papa affannato a strappare carte e a buttarle nel cestino conclude degnamente l'elenco delle sue fatiche. La traduzione conserva, dall'inizio alla fine, la struttura, il tono, i contenuti; i cambiamenti lessicali rispettano il registro linguistico dell'originale.

Alcune parti del mondo belliano sono state appena sfiorate dalle traduzioni pubblicate di Solonovič, almeno finora: il carnevale, le maschere, gli spettacoli che tanto attiravano Belli come spettatore o anche, in anni giovanili, come attore, e il vasto ambito dei sonetti osceni.

Quelli che potremmo definire "licenziosi" formano il gruppo più numeroso tra quelli tradotti *Nono, nun disiderà la donna d'antri, l'Incrinazione, Nunziata e 'r caporale, La gnocchetta, Le rassomiglianze*, popolati da cristiani che peccano, non perché desiderino la donna d'altri, ma perché vanno a cercare le prostitute tra le ebreë del ghetto, anziché tra le cristiane; da fanfaroni fieri delle loro conquiste amorose; da esperte meretrici e da giovinette fintamente o veramente ingenuë, che in ogni caso è tempo di istruire; da donne infedeli che confondono i loro amanti pur tanto diversi. Un solo sonetto, *Perzona che lo po' sapè* (*Nadežnyj istočnik* — "Una fonte attendibile"), concerne il carnevale e ricorda il gusto di Belli per le mascherate. Più di una volta si era mascherato, ora da Cavaliere della rosa rossa, ora da ciarlatano, ed era andato in giro per Roma, da solo o in compagnia di amici, distribuendo versi o recitando una sua "Cicalata". La passione, all'epoca molto diffusa, per il carnevale romano è un altro tratto che accomuna Belli a Gogol'; alcuni pittori della colonia russa di Roma, come A. Mjasnikov, ritraggono un *Carnevale a Roma*, nel quale si vede Gogol' mentre assiste alla sfilata delle maschere. A parte l'aspetto visivo: i carri, le maschere, i colori, quello che affascina è l'allegria, la grande libertà del carnevale¹⁰. Perciò l'*io* del sonetto vorrebbe un carnevale che durasse

10. Cfr M. BACHTIN, *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekovja i renessansa* [L'opera di François Rabelais e la cultura popolare del Medioevo e del Rinascimento], in «Chudožestvennaja literatura», 1965.

tutto l'anno per *ggirà ppe le strade ammascherato*¹¹. Gli ultimi due versi, *C'a Rroma co la mmaschera sur grugno / Ar meno se pò ddì la verità*¹², sono certamente una delle possibili chiavi di lettura dei sonetti. La maschera di Belli è la "clandestinità" dei suoi versi romaneschi, frutto non solo di prudenza o, diciamo pure, di opportunismo, ma copertura della reale duplicità del personaggio, poeta dialettale ribelle, irridente e sarcastico e impiegato papalino retrivo e bigotto. Le due personalità convivono a lungo, ma negli ultimi anni di vita resta solo la seconda, quella che chiede di bruciare i sonetti romaneschi; sorprendente analogia con Gogol' che brucia la seconda parte delle *Anime morte*. Univoca è invece la scelta di Solonovič. Il *suo* Belli è quello romanesco che conosce tutte le sfumature del riso, dalla satira all'ironia, dall'umorismo alla pura comicità, all'uso del grottesco; che conosce l'amarrezza, la sofferenza, la pietà di quella plebe a parole tanto disprezzata, in realtà profondamente compresa e perciò assolta.

I sonetti veramente osceni sono assenti dalle traduzioni di Solonovič. Fatto non casuale. Mentre in Italia e nell'Europa occidentale la letteratura che rappresenta gli aspetti sordidi degli strati più bassi della società, delle parti basse del corpo umano e delle loro funzioni ha una tradizione secolare e diciamo pure gloriosa, in Russia non è così. Certo, in Russia esiste da secoli una letteratura licenziosa, una letteratura erotica, rappresentata da scrittori mediocri e da raffinati letterati, ma la parola oscena esplicita non trova spazio nella letteratura scritta. Il famoso Ivan Barkov (1732 circa-1768), poeta e traduttore formatosi in seminario, deve la notorietà ai suoi versi osceni che circolavano largamente, manoscritti. La sua "ombra" si estende fino a Puškin e oltre, eppure la parte più popolare della sua opera non fu pubblicata, non entrò a far parte della tradizione letteraria del suo secolo né del successivo. Perché il suo linguaggio senza veli né eufemismi trovi accesso alla letteratura scritta bisogna aspettare la seconda metà del XX secolo, o, meglio ancora, il periodo postsovietico.

Solonovič, che conosce bene il suo paese, all'inizio non propone neppure sonetti che contengano parole-tabù, e l'opera belliana gli of-

11. Čtoby ja [...] razgulival s utra do noči v maske — "perché io [...] vada a spasso mascherato dalla mattina fino a notte".

12. ... poskol'ku s maskoju na rože / Ne strašno v Rime pravdu govorit' — "perché con la maschera sul grugno / A Roma non fa paura dire la verità".

fre vaste possibilità di scelta. In anni più recenti riesce a pubblicare qualche sonetto nel quale l'editore sostituisce alle parole "scabrose" un'iniziale seguita da puntini di sospensione. Solo dopo il 2000 tutte le parole compaiono così come sono, per esempio in *Un ber gusto romano* (*Dobraja rimskaja privyčka* – "Una buona abitudine romana"), dove gli oggetti dei disegni che i non innocentissimi fanciulli romani tracciano col carbone, incidono con un chiodo o con un sasso appuntito sui bei muri bianchi dei palazzi vengono nominati senza eufemismi.

A segnalare l'ingresso di temi e vocaboli triviali nella letteratura russa può servire l'esempio (non unico!) di Timur Kibirov, nato nel 1955, autore di *Sortiry* (*Latrine*)¹³. Poemetto eroi-comico in ottave, *Latrine* è una sorta di riassunto parodistico della letteratura russa, un montaggio di citazioni, raramente letterali, sempre trasparenti, trasformate in funzione delle esigenze dell'autore-costruttore, più che decostruttore, come vorrebbe la sua appartenenza alla generazione postmoderna e decostruzionista. Esilarante e dotto, Kibirov chiarisce che il suo tema ha nobili ascendenze: Marziale, Aristofane, Swift, Rabelais, l'Hugo cantore delle fogne parigine. Neppure un russo. Manca Belli, peccato! Certo Kibirov non lo conosceva. Le citazioni, invece, vengono tutte dalla letteratura russa, e si capisce subito che qui le ascendenze sono molteplici e nobilissime. Non proprio tutte, magari. Sulle pareti dei gabinetti si possono leggere, fra l'altro, «versetti sconci di ignoranti imitatori di Barkov»¹⁴. Ma limitiamoci a Puškin, vero nume tutelare del poemetto. In apertura, l'epigrafe puškiniana *Deržavin arrivò. Si fermò sulla soglia e Del'vig sentì / che chiedeva al portiere: «Amico, dov'è il cesso?»* desacralizza immediatamente il testo poetico, riducendo il vecchio Deržavin (1743–1816), massimo rappresentante della poesia settecentesca russa, alla dimensione delle più elementari esigenze fisiologiche.

Tra le citazioni puškiniane le più numerose vengono da *Domik v Kolomne* (*La casetta a Kolomna*, 1830–1833), poemetto in ottave che utilizza la struttura dell'epica per raccontare la storia burlesca di una cameriera che risulta poi essere un uomo. La padrona, scoprendo la

13. Cfr. T. KIBIROV, *Latrine*, a cura di C. Scandura, Le Lettere, Firenze 2008.

14. Ivi, p. 101.

cameriera che si fa la barba, ammutolisce, terrorizzata, la cameriera fugge precipitevolissimamente con la faccia insaponata. La futilità della storia, la finale parodia della morale della favola e le numerose digressioni sulla metrica, la rima e la forma strofica del poemetto — vera dichiarazione di *ars poetica* — permettono a Kibirov un dialogo con Puškin che attraversa *Latrine* da un capo all'altro¹⁵. Numerose anche le citazioni da altre opere di Puškin, dall'*Onegin* alla *Gabrileide*, in cui l'arcangelo Gabriele, sceso a dare l'annuncio a Maria, si impegna attivamente nella concreta realizzazione dell'annuncio.

Kibirov ci offre un quadro metafisico dell'universo delle latrine, da quelle dell'infanzia, in un angolo del cortile, a quelle delle scuole, delle case dello studente, dei treni, degli aerei, delle caserme — con adeguate varianti lessicali — e traccia una sommaria storia della propria vita e una geografia sociologica dell'Unione Sovietica. La capacità di guardare il mondo dal basso, l'ironia e la cultura letteraria sono tra le caratteristiche di Kibirov che ne fanno un inconsapevole discendente di Belli.

Chissà come si sarebbe divertito Kibirov se avesse potuto leggere *Le lingue der monno* (16 dicembre 1832), con le terzine finali:

Ma nnun c'è llingua come la romana
Pe ddì nna cosa co ttanto divario,
Che ppare un magazzino de dogana.

Per essempro noi dimo ar cacatore:
Commido, stanzolino, necessario,
Logo, gesso, ladrina e mmonzignore.

E chissà che faccia avrebbe fatto Belli se, leggendo *Latrine*, si fosse accorto che in questo ambito la lingua russa può degnamente competere con il romanesco.

15. Cfr. a questo proposito il saggio di M.I. ŠAPIR, *Semantičeskie leitmotivy iroi-komičeskoj oktavy (Byron-Puškin-Timur Kibirov)*, in «Philologica 2003/2005», 8, 19/20, pp. 91-174.

AREA SPAGNOLA

a cura di Flavia Cartoni

Giuseppe Gioachino Belli in versione spagnola

Così tradurre non è la nostalgia, il dis-
canto di parlare ogni lingua nella prima
lingua, come se fosse lo scrivere il parlare
e ascoltare trasleggere la voce viva?

Gianni D'Elia

La poesia italiana in versione spagnola

La poesia italiana è sempre stato oggetto di interesse letterario, filologico e linguistico per i lettori di lingua spagnola. Sono molte le antologie che raccolgono le poesie di scrittori italiani, appartengano essi agli inizi della scrittura poetica, così come all'epoca di Petrarca e il petrarchismo, nonché Dante Alighieri, fino a percorrere tutto l'iter letterario poetico che rappresenta i punti più significativi dell'espressione poetica del patrimonio letterario italiano. Tra gli autori di poesia più recenti, ultime e particolarmente interessanti, le traduzioni delle poesie di Sandro Penna, Mario Luzi, Alda Merini, Edoardo Sanguineti, Valerio Magrelli, Maria Luisa Spaziani, Andrea Zanzotto, Edoardo Zuccato. Non solo antologie a cura di studiosi di letteratura italiana in paesi di lingua spagnola, ma anche monografie e libri di poesia di vari e diversi e variegati autori italiani come, appunto, i poeti citati oltre a Franco Buffoni, Maurizio Cucchi, Milo De Angelis, Giovanni Giudici, Guido Mazzoni, ecc.

Anche se la poesia viene generalmente considerata espressione letteraria più difficile da diffondere, e dunque il verso come manifestazione artistica più impegnativa per il lettore, possiamo invece riconoscere che — all'interno dell'attività di diffusione, traduzione e divulgazione delle case editrici di paesi di lingua ispana — in tutte o quasi tutte le collane sono compresi alcuni titoli di poesia italiana.

Basti pensare a questo proposito all'eccellente lavoro delle case editrici madrilene Visor e Hiperión (specializzate nella pubblicazione di testi poetici), alla casa editrice barcellonese Lumen, sempre attenta alla produzione italiana, nonché a Random Mondadori, a Espasa Calpe, o a Cátedra, Huerga & Fierro, tra molte altre case editrici spagnole sempre sensibili e ricettive nei confronti del contributo italiano alla produzione poetica.

Antonio Colinas, poeta contemporaneo, ha curato per i tipi di Espasa Calpe, e pubblicato nel 1999, una *Antología esencial de la poesía italiana* che comprende versi di autori che vanno da Francesco d'Assisi e Guido Guinizelli a Cesare Pavese e Alfonso Gatto, passando attraverso Poliziano, Aretino, Campanella, Leopardi, Carducci e molti altri. Un'antologia che permette al lettore di abbracciare un ampio ventaglio di scrittori dal XII fino al XX secolo.

Un altro interessante contributo orientato alla diffusione della poesia italiana lo costituisce il gran numero di traduzioni della *Divina Commedia* in spagnolo: in diversi si sono occupati della traduzione di queste complesse cantiche, tra cui il poeta Ángel Crespo.

Teoria della traduzione del testo poetico

Diversi studiosi si sono cimentati ad elaborare la corretta teoria della traduzione del testo poetico: eppure oggi non possiamo parlare di una sola teoria della traduzione, quanto piuttosto di un intersecarsi di studi teorici che confluiscono nella prassi della traduzione, vicina o fedele al testo della lingua originale. Ci sono traduzioni foneticamente molto affini al testo originale, così come altre affini invece al campo semantico; altre sono reinterpretazioni del testo originale con una aggiunta di scelte personali e soggettive.

La traduzione di un testo letterario è comunque, a mio avviso, un immenso atto di generosità nei confronti del testo originale e

nei confronti anche dei molti, possibili lettori nella lingua di arrivo ai quali viene legittimata la fruizione di un testo altrimenti non raggiungibile.

Tutto ciò al di là delle molte teorizzazioni: come sostiene Enrico Arcaïni «le ricerche ruotano intorno a tre assi concettuali principali: 1) il *genere* di testo [...] 2) l'aspetto strettamente *linguistico* (sintattico e semantico) [...] 3) l'aspetto comunicativo» con le sue problematiche analoghe alla comunicazione in una sola lingua. È evidente che questo genere di testo, la poesia, rappresenta un *a sé*, con evidenti peculiarità e difficoltà.

La fusione tra teoria e prassi vede il suo apogeo nel risultato del testo tradotto, dove la specularità, il riflesso, la fedeltà e la massima comprensione a livello semantico, filologico e stilistico del testo d'origine danno spazio ad un testo che è *altro* rispetto al primo, pur essendo lo stesso testo. Nelle sue *Ricerche filosofiche* Wittgenstein parlava dell'*id*, dell'identità e l'unicità di ciascuno di noi o della cosa. Walter Benjamin si riferiva, invece, alla possibilità di diffusione dell'opera d'arte tramite un "formato" nuovo, la fotografia, che rappresentava appunto un *alter* rispetto all'opera originale, ma anche il punto di arrivo di un necessario processo di trasformazione dal quadro alla sua riproduzione tecnica.

Un analogo discorso si potrebbe aprire per quanto riguarda la traduzione del testo poetico, essendo essa un altro rispetto al testo originale, eppure interprete in prima persona di una diffusione che altrimenti non avrebbe luogo; una necessaria diffusione del testo in poesia, dei sonetti di G.G. Belli, in questo caso, che altrimenti non potrebbero essere diffusi.

La "reversibilità ed effetto" di cui ci parla Umberto Eco sono due concetti eminentemente necessari nella traduzione, indipendentemente dal tipo di testo sul quale si sta lavorando. Eppure, non sempre è raggiungibile; o, forse, meglio che non sia del tutto raggiungibile, dal momento che i testi in sé non sono "reversibili", sono leggibili, interpretabili, musicali, si ascoltano, si leggono, si interpretano. Eppure, l'esercizio che lo studioso U. Eco propone è molto attraente, giacché ci invita al gioco della reversibilità. Meno difficile da raggiungere è, invece, il concetto di "effetto". La sonorità, la presenza della rima, i campi semantici che affiorano nel testo originale possono ritrovarsi, senz'altro, anche nel testo tradotto.

È quanto, seguendo il mio gusto di lettrice e traduttrice di poesia ho ritrovato nei versi belliani in traduzione spagnola.

La difficoltà della scrittura vernacolare e la sua possibile traduzione in un'altra lingua

Con la poesia e i sonetti di Giuseppe Gioachino Belli ci troviamo di fronte alla grande sfida del sonetto in rima e — soprattutto — del sonetto in lingua vernacolare. Il romanesco al quale attinge G.G. Belli per i suoi versi è la trascrizione della pronuncia e lessico della sua Roma natale, così come ci indica nell'introduzione alle sue raccolte. Dunque dal parlato-parlato si passa alla versione grafica dello stesso. I sonetti in romanesco riflettono e raccolgono la lingua parlata dei romani suoi contemporanei, e/o coetanei, e/o amici/nemici con attenta trascrizione grafica e motivazione dei raddoppiamenti, dei rafforzamenti, delle parole tronche, ecc.

Come indica Marcello Teodonio nella sua "Introduzione" a *Tutti i sonetti romaneschi* di Belli: "Tutti gli uomini e le donne, tutti i quartieri di Roma, tutte le classi e i tipi, tutti i temi e gli argomenti [...] faranno parte del dramma [...]; solo sprofondare interamente dentro il dialetto consente a Belli di ritrovare un'unità nel suo stesso progetto senza negarne la frantumazione: ecco dunque l'intima dantesca necessità di utilizzare lo stile comico nella sua articolazione infinita di soluzioni, nessuna delle quali Belli tralascia: la satira, l'ironia, l'osceno, il patetico, il tragico, il melodrammatico, il lirico, il nonsense, eccetera" (p. XVII). La necessità del vernacolo nei sonetti belliani arriva a noi lettori, del XXI secolo, come una apertura verso la ricchezza di lessico e sfumature, verso i differenti livelli di comicità e tragedia di cui il poeta si servì per dare spazio alla sua aperta critica sociale e politica.

Il poeta Belli spiega con la massima attenzione al suo possibile lettore perché e come si sono determinate tali varianti linguistiche. È interessante e sorprendente osservare la meticolosità con la quale il poeta si fa strada in questo terreno nuovo per lui, ma soprattutto nuovo anche per il lettore. Di qui da una parte il carattere di novità ed unicità della poesia belliana, dall'altra anche la difficoltà che da queste caratteristiche ne deriva per la sua eventuale traduzione.

Belli in Spagna e in lingua spagnola

Anche se la poesia in dialetto è oggetto di insegnamento letterario universitario, facente parte degli ultimi anni dei corsi di Laurea Specialistica, secondo la nuova terminologia, dunque parte di un insegnamento disciplinare fondamentale per la formazione degli italianisti in Spagna, bisogna però riconoscere che la diffusione di tale conoscenza avviene in lingua italiana per discendenti — generalmente, ma non sempre — di madrelingua spagnola. Così come, in senso analogo, nelle antologie di letteratura italiana ad uso per le scuole superiori è presente il poeta e i suoi sonetti, dobbiamo riconoscere che gli studenti delle scuole italiane all'estero, in questo caso nei paesi ispanofoni, si servono logicamente di testi e di libri di testo che per forza di cose e con grande fortuna sono italiani e pubblicati da case editrici italiane.

Tutto ciò per manifestare che la conoscenza del nostro poeta in territorio spagnolo sí è ed è stata presente, ma naturalmente in testi in italiano o, se vogliamo essere ancora più precisi, in romanesco originario.

Dunque G.G. Belli viene letto, studiato ed apprezzato da sempre sia in ambito universitario, sia in ambito di studi di scuola superiore, licei italiani presenti in molti paesi di lingua spagnola. Si tratta, come si è visto, di una lettura e di uno studio in lingua originale.

Ciononostante, e per via di diversi fattori e motivazioni concomitanti, possediamo oggi le traduzioni in spagnolo dei sonetti di Belli grazie al lavoro di tre studiosi, traduttori e/o poeti. Le persone che si sono occupate di tradurre i versi belliani in lingua spagnola sono: Luigi Giuliani, studioso di Letteratura spagnola, Letteratura comparata e di Teoria della letteratura, docente presso l'Università di Estremadura (Spagna); il poeta e latinista Agustín García Calvo, docente della materia Lingua e letteratura latina presso l'Università Complutense di Madrid (Spagna); e il poeta peruviano che — caso voglia — rappresenta un divertente e originale caso di omonimia con il poeta in questione: si tratta di Carlos Germán Belli, che vive a Lima (Perù), anch'egli traduttore di Belli, possiamo dire... visto da Belli.

Luigi Giuliani (Roma) si occupa della poesia belliana fin da giovanissimo, visto che già all'epoca degli studi di scuola superiore è stato lettore dei suoi sonetti, sotto la guida e indicazione dei docenti di letteratura italiana. Ma non solo: in periodo di studi universitari, si è avvicinato alla lettura dei sonetti di G.G. Belli attraverso lo studio lin-

guistico e dialettologico dei suoi versi, materia che approfondí e nella quale fu seguito da illustri linguisti studiosi di dialettologia.

Giuliani ha pubblicato diverse traduzioni in riviste spagnole e in riviste specializzate, così come ha fatto delle letture in pubblico dei versi di Belli in romanesco. Inoltre, Giuliani è nato a Roma, la sua lingua italiana standard si affianca all'uso del dialetto, la lingua e il dialetto fanno parte del suo personale patrimonio linguistico, comunicativo ed espressivo e ricorre all'uso del dialetto –che rivendica e appoggia– là dove le consuetudini sociali lo permettono.

Agustín García Calvo (Zamora), conosciuto in Spagna per i suoi versi, per le sue 'tertulias literarias', cioè le sue riunioni letterarie insieme ad altri scrittori, artisti, lettori, fan ed altro, è molto noto anche per i suoi studi come latinista, universalmente riconosciuto. La sua carriera universitaria è stata segnata sia da una presenza carismatica come una vocazione docente con gli studenti, sia anche da un amore e devozione nei confronti della materia da lui spiegata. Parlare di Agustín García Calvo in Spagna significa parlare di una scuola di latinisti e quasi di filosofi: ciò rappresentavano ed hanno rappresentato per anni i suoi incontri/ tertulias con le persone che lo seguivano e lo ammirano tuttora con il massimo rispetto. Dunque un poeta e latinista ha fatto irruzione tra i versi di Belli.

Diverso è invece il caso del poeta peruviano Carlos Germán Belli (Lima) che ha cominciato a produrre versi fin da giovane e si è avvicinato al poeta italiano, spinto da una curiosità e da una forte condivisione dello spirito religioso che segnava i versi di G.G. Belli. Dunque si tratta di un interesse letterario, poetico e di un forte interesse della visione della religiosità. Purtroppo, però, di Carlos Germán Belli disponiamo di un solo sonetto del Nostro in traduzione spagnola, che naturalmente riportiamo. E, caso volle, che si tratta di un sonetto che, invece, non è stato tradotto in lingua spagnola né da Agustín García Calvo, né da Luigi Giuliani.

I sonetti tradotti da Luigi Giuliani, che riportiamo, appartengono in parte alla pubblicazione nella rivista "La luna de Mérida", altri invece saranno pubblicati in breve e mi sono stati gentilmente messi a disposizione dallo studioso italiano.

I sonetti tradotti da Agustín García Calvo appartengono alla pubblicazione G.G. Belli, *47 sonetos romanescos, con las versiones de Agustín García Calvo*, Zamora, Lucina, 2006.

Il sonetto di Belli tradotto dal poeta peruviano, invece, è stato pubblicato in: C.G. Belli, *En el restante tiempo terrenal*, Lima, Desa, 1990.

Riporto alcuni sonetti di Belli con diverse traduzioni. Si osservi l'interessante lavoro filologico e la fedeltà al testo originale, mantenuta da Luigi Giuliani, che oltre ad essere un profondo studioso dei versi del Nostro, dimostra un grande interesse nei confronti dell'accostamento fedele e vicino con l'originale in romanesco. Linguisticamente, Giuliani non introduce deformazioni, o lessico di carattere volgare nei versi tradotti: ricorre a uno spagnolo di livello accettabile, o standard, senza inflessioni dialettali di nessun tipo. Il suo è un eccellente lavoro di leggibilità e chiarezza in lingua spagnola, che permette la massima comprensione, conoscenza, fruibilità e lettura dei versi in romanesco. Un lavoro filologicamente rigoroso e pieno di rispetto con il verso in lingua originale.

Le traduzioni di Agustín García Calvo sono un'interpretazione molto caustica, connotata, ed esuberante dei versi originali. Si nota la libertà o concessione che il poeta si permette, forte appunto della sua esperienza di scrittore in verso: si permette deformazioni o trasformazioni nel lessico spagnolo, adattando la lingua di arrivo parallelamente alle trasformazioni (per quanto possibile) che la lingua italiana ha subito, a suo tempo, nell'avvicinarsi alla lingua vernacolare. Una sfida audace, una rivincita rispetto al processo di cambiamento linguistico, e una interpretazione personale e poetica dei versi belliani.

Il sonetto tradotto da C.G. Belli *La risurrezzion de la carne* costituisce un attento lavoro di trasposizione linguistica, fedele e molto vicino al testo originale, e rigoroso nella scelta lessica.

Per non interrompere il piacere della lettura, riporto di seguito alcuni sonetti in doppia traduzione, altri invece tradotti solo da uno dei tre specialisti precedentemente citati.

L'aricreazione

Detta ch'er Papa ha Mmessa la matina,
e empite le santissime bbudelle,
esse in giardino in buttasú e ppianelle,
a ppijà 'na bboccata d'aria fina.

Lí llegato co ccerte catenelle
sce tiè un brutto uscellaccio de rapina,
e, ddrento a una ramata, una ventina
o ddu' duzzine ar piú de tortorelle.

Che ffa er zant'omo! ficca drento un braccio,
pijja 'na tortorella e la conzegna
ridenno tra le granfie a l'uscellaccio.

Tutto lo spasso de Nostro Siggnore
è de vedé cquela bbestiaccia indeggna
squarciajje er petto e rrosicajje er core.

El recreo

Por la mañana, el Papa dice misa,
se llena su santísimo intestino,
sale al jardín en albornoz y chanclas
y así respira un poco de aire fino.

Allí atado con ciertas cadenitas
mantiene a un pajarraco de rapiña,
y dentro de una jaula a una veintena
o poco más de blancas tortolillas.

¿Qué hace ese hombre santo? Mete un brazo,
coge una tortolilla y se la entrega,
riéndose, a las garras del mal pájaro.

Consiste el gusto de Nuestro Señor
en mirar cómo ese animal indigno
la destripa y le roe el corazón.

(traduz. Luigi Giuliani)

El divertimento

Dicho que ha el Papa misa de mañana
Y harto el santo bandullo de rosquillas,
Sale al jardín en bata y zapatillas
A tomar un frescor de brisa sana.

Allí tiene, amarrao con cadenillas,
Un avechucho de rapiña feo
Y, tras una alambrada de rodeo,
Una docena o dos de tortolillas.

¿Qué hace el gran hombre?: mete el brazo a saco
pilla una tortolilla, y en la garra
se la entrega riendo al pajarraco:

tò el placer del santísimo varón
es ver cómo el bestiaje e desgarrar
la pechuga y le hurga al corazón.

(traduz. Agustín García Calvo)

La casa de dio

Cristo perdona ogni peccato: usuria,
cortellate, tumurti der paese,
bbuscíe, golosità, ccaluggne, offese
sgrassazione in campaggna e in ne la curia,

tutto: ma in vita sua la prima ingiuria
ch'ebbe a vvéde ar rispetto de le cchiese,
lui je prese una bbuggera, je prese,
ch'esscí de sesto e ddiventò una furia.

E ffascenno la spuma da la bbocca
se messe a ccurre in ner ladrio der tempio
cor un frustone, e ggiú a cchi ttocca tocca.

Questa è ll'unica lite c'aricorda
er Vangelo de Cristo, e nnun c'è esempio
che mmenassi le mane un'antra vorta.

La casa de dios

Cristo perdona todos los pecados:
usura, navajazos, sediciones,
mentiras, gula, el calumniar, ofensas,
atracos en el campo y en la curia,

todo: mas en su vida ante una injuria
que vio contra el respeto de una iglesia,
a él le dio un ataque, un arrebató,
salió de quicio y se volvió una furia.

Y saliéndole espuma de la boca
echó a correr en el zaguán del templo
con un látigo, y dale que te pego.

Ésta es la sola riña que ha contado
el Evangelio Christi y no hay ejemplo
de que otra vez volviera a pegar palos.

(traduz. Luigi Giuliani)

Er voto

Senti st'antra. A Ssan Pietro e Mmarcellino
sce stanno scerte Moniche bbefane,
c'aveveno pe vvoto er contentino
de maggna' ttutto-cuanto co le mane.

Vedi si una forchetta e un cucchiarino,
si un cortelluccio pe ttajjacce er pane,
abbi da offenne Iddio! N'antro tantino
leccaveno cor muso com'er cane!

Pio Ottavo però, bbona-momoria,
che vvedde una matina cuer porcaro,
je disse: «Madre, e cche vvò ddí sta storia?»

Sete state avvezzate ar Monnezzaro?!
Che vvoto! un cazzo. A ddiò pò ddásse groria
puro co la forchetta e ccor cucchiaro».

El voto

Oye esto. En San Pedro y Marcelino
habitan unas monjas brujas viejas
que por voto tenían la promesa
de comer con las manos en la mesa.

¡Mira si un tenedor o una cuchara,
un cuchillo para cortar el pan,
puede ofender a Dios! ¡Un poco más
y lamían el plato como perras!

Pío Octavo, no obstante, que en paz descansa,
que una mañana vio esa pocilga
les dijo: "Madres, háganme el favor.

¿Las han criado acaso en la basura?
¡Qué voto! ¡Coño! A Dios se le da honor
lo mismo con cuchara y tenedor.

(traduz. Luigi Giuliani)

Er patto stucco

Sto prelato a la fijja der zartore,
che cciannava a stirajje li rocchetti,
je fesce vede drent'a un tiratore
una sciòtola piena de papetti,

discennoje: «Si vvòi che tte lo metti,
sò ttutti tui e tte li do dde core».
E llei fesce bbocchino e ddu' ghiggnetti,
epoi s'arzò er guarnello a Mmonzignore.

Terminato l'affare, er zemprisciano
pe ppagajje er noleggio de la sporta,
pijò un papetto e jje lo messe in mano.

Disce: «Uno solo?! e cche vvor dí sta torta?
Ereno tutti mii!...» - «Fijjola, piano»,
disce, «sò ttutti tui, uno pe vvorta».

El precio total

A la hija del sastre, ese prelado
a quien iba a plancharle los roquetes,
le abrió un cajón y le enseñó allí dentro
una bandeja llena de billetes,

diciéndole: "Tú déjame metértela
y éstos son tuyos, te los doy con gusto".
Y ella con dos mohínes, sin pudor,
se levantó la falda a monseñor.

Terminado el asunto, el cura listo,
para pagarle el alquiler del hoyo
cogió un billete y se lo dió en la mano.

Y ella: "Pero ¿uno sólo? ¿Y esto que és?
¡Eran todos míos...! "Hija, con calma"
"Son todos tuyos," dice " uno por vez".

(traduz. Luigi Giuliani)

Li dannati

Fijji, a ccasa der diavolo se vede,
tutt'in un mucchio, facce, culi e ppanze,
e ggnisuno llaggiú ppò stacce a ssede
co le duvute e ddebbitte distanze.

Figurateve mó ccosa succede
fra cquelle ggente llà ssenza creanze!
carci spinte, cazzotti: e ss'ha da crede
scànnoli d'ogni sorte e ggravidanze.

Sí, ggravidanze: e cchi ppò ddí er contrario?
quanno se sa cc'ar giorno der giudizzio
ce s'annerà cco ttutto er nescessario?

Ommini e ddonne! oh ddio che ppriscipizzio!
Come a l'inferno er Cardinal Vicario
troverà mmodo da levajje er vizzio?

Los condenados

Hijos, en casa del diablo se ven,
amontonados, caras, culos, panzas,
y nadie allí consigue estar sentado
con la debida cortesía y distancia.

¡Imaginaos ahora qué sucede
allá entre aquella gente sin crianza!
Patadas, golpes, puñetazos y hasta
escándalos diversos y embarazos.

Sí, embarazos: ¿quién dice lo contrario
si sabemos que al juicio universal
iremos con lo necesario puesto?

¡Varones y hembras! ¡Dios, qué algarabía!
¿En el infierno el Cardenal Vicario
podrá evitar que monten una orgía

(traduz. Luigi Giuliani)

Li sordati boni

Subbito c'un Zovrano de la terra
crede c'un antro j'abbi tocco un fico,
disce ar popolo suo: «Tu sei nimmico
der tale o dder tar re: ffàjje la guerra».

E er popolo, pe sfugge la galerra
o cquarc'antra grazzietta che nnun dico,
pijja lo schioppo, e vviaggia com'un prico
che spedischino in Francia o in Inghirterra.

Ccusí, pe li crapicci d'una corte
ste pecore aritorneno a la stalla
co mmezza testa e cco le gamme storte.

E cco le vite sce se ggiuca a ppalla,
come quela puttana de la morte
nun vienissi da lei senza scercalla.

Los soldados buenos

En cuanto un soberano de la tierra
se cree que otro le ha tocado un higo,
dice a su pueblo: "Tú eres enemigo
de tal o de tal rey; hazle la guerra".

Y el pueblo, para esquivar la cárcel
u otro bonito invento que no digo,
coge el trabuco y viaja cual maleta
que la envían a Francia o a Inglaterra.

Así, por los caprichos de una corte
esas ovejas vuelven al redil
con media cabeza y con las piernas tuertas.

Y con las vidas juegan a las cartas
como si esa puta de la muerte
no viniese ella sola sin buscarla.

(traduz. Luigi Giuliani)

Los bravos reclutas

Cuanto que un soberano de la tierra
Cree que algún otro le ha tocado un higo,
Dice a su pueblo "Tú eres enemigo
De tal o de tal rey: hazle la guerra";

Y el pueblo, pa escapar del hambre perra
Y trena y pena y leyes y la tanda.
Coge el chopo, y allá donde Dios manda
Los llevan como a reses la cencerra.

Por el capricho así de un altidiota,
Vuelve el ganao con la cabeza rota
O una pierna de menos, cuando hay suerte:

Con las vidas se juega a bola y puya,
Como si ya esa puta de la muerte
No viniera sin ir en busca suya.

(traduz. Agustín García Calvo)

La nunziata

Ner mentre che la Verginemmaria
se magnava un piattino de minestra,
l'Angiolo Grabbello via via
vieniva com'un zasso de bbalestra.

Per un vetro sfasciato de finestra
j'entrò in casa er curiero der Messia;
e co 'na rama immano de gginestra
prima je rescitò 'na Vemmaria.

Poi disse a la Madonna: «Sora spósa,
sete gravida lei senza sapello
pe ppremission de ddio da pascua-rosa».

Lei allora arispose ar Grabbello:
«Come pò esse mai sta simir cosa
s'io nun zo mmanco cosa sia l'uscello?».

La anunciación

En tanto que la Virgen se tomaba
despacio su platito de menestra
el ángel Gabriel en línea recta
venía como piedra de ballesta.

Por un cristal cascado de ventana
le entró en casa el correo del Mesías,
y con un lirio blanco en la derecha,
primero le rezó un Avemaría,

dijóle luego a la Virgen: “Comadre,
está preñada usted sin que lo sepa
que así Dios lo juró en Pentecostés”.

Contestóle la Virgen a Gabriel:
“Pero tal cosa ¿cómo ha sucedido,
si yo no sé qué es el pajarito?”

(traduz. Luigi Giuliani)

El anuncio

Mientras María virgen se comía
Su platito de gachas, tan modesta,
Ya el arcángel Grabiél se le venía
Derecho como tiro de ballesta:

Por algún cristal roto, vía presta,
Se entró en casa el correo de Usiría,
Y, lirio en mano, mano en pecho puesta,
Primero le rezó un avemaría;

Luego a la Virgen dijo “Santa esposa,
Sin saberlo, está encinta usted, por dicha
Que Dios mandó en la Pascua de la Rosa”;

Y ella al Grabiél le replicó redicha:
“¿Cómo va a hacerse semejante cosa,
si yo ni sé lo que es pichón o picha?”

(traduz. Agustín García Calvo)

La creazzione der monno

L'anno che Ggesucristo impastò er monno,
ché pe impastallo ggià cc'era la pasta,
verde lo vorze fà, ggrosso e rritonno
all'uso d'un cocommero de tasta.

Fesce un zole, una luna, e un mappamonno,
ma de le stelle poi, di' una catasta:
sù uscelli, bbestie immezzo, e ppeSCI in fonno:
piantò le piante, e ddoppo disse: Abbasta.

Me scordavo de dì che ccreò ll'omo,
e ccoll'omo la donna, Adamo e Eva;
e jje proibbì de nun toccajje un pomo.

Ma appena che a mmagnà ll'ebbe viduti,
strillò per Dio con cuanta vosce aveva:
«Ommini da vienì, ssete futtuti».

La creación del mundo

El año que Jesús amasó el mundo,
(para amasarlo ya existía la masa),
verde lo quiso hacer, gordo y redondo
a la manera de un melón de agua.

Hizo un sol, una luna y un mapamundi,
y de estrellas, calcula, un buen montón;
de arriba a abajo: aves, bestias, peces;
plantó las plantas, y anunció: "Ya basta".

Me olvidaba decir que creó al hombre,
y a la mujer con él, Adán y Eva;
y les prohibió cogerle cierto fruto.

Pero en cuanto los vio que habían comido,
gritó, por Dios, sacando un vozarrón:
"¡Hombres del porvenir, ya estáis jodidos!"

(traduz. Luigi Giuliani)

El estreno del mundo

El año que Sandiós amasó el mundo,
Que, pa amasarlo, había de haber masa,
Verde lo quiso hacer, gordo, retundo,
A estilo de melón de raja-y-tasa.

Hizo un sol, una luna, un mapamundo,
De estrellas más que uvas en banasta,
Aves al alto, peces al projundo,
Árboles, bestias, y al fin dijo "Basta".

Se me olvidaba que hizo al hombre, y hélo
El hombre con su hembra, Adán con Eva,
Y les dijo "Prohibido ese pomelo".

Que, apenas a morder los vio metidos,
Luego a tò trueno voceó la nueva:
"Hombres del porvenir, ya estáis jodidos".

(traduz. Agustín García Calvo)

La fin der monno

Come saranno ar monno terminate
le cose c'ha ccreato Ggesucristo,
se vederà uscí ffora l'Anticristo
predicanno a le ggente aridunate.

Vierà ccor una faccia da torzate,
er corpo da ggigante e ll'occhio tristo:
e pper un caso che nun z'è mmai visto,
nasscerà da una monica e dda un frate.

Poi pe ccombatte co sta bbrutta arpia
tornerà da la bbùscia de San Pavolo
doppo tanti mil'anni er Nocchilia.

E appena usscito da l'inferno er diavolo
a spartisse la ggente cor Messia,
resterà er Monno pe sseme de cavolo.

La fin del mundo

Cuando estén en el mundo rematadas
Las cosas que crió el Padre de Cristo,
Se verá aparecer el Anticristo
Pedricando a las manos agolpadas.

Vendrá con jeta de mil bofetadas,
Gigante el cuerpo, el ojo de malquisto,
Y nacerá, por caso nunca visto,
De monja y fraile entre hostias consagradas.

A hacer frente a sus negras fichurías,
Después de miles de años Noquilías
De su fosa saldrá con nuevas fuerzas.

Y, tras subir Satán con el Mesías
A partirse la gente a tuyas-mías,
Quedará el mundo para plantar berzas.

(traduz. Agustín García Calvo)

La vita dell'omo

Nove mesi a la puzza: poi in fasciola
tra sbasciucchi, lattime e llagrimoni:
poi p'er laccio, in ner crino, e in vesticciola,
cor torcolo e l'imbraghe pe ccarzoni.

Poi comincia er tormento de la scola,
l'abbeccè, le frustate, li ggeloni,
la rosalia, la cacca a la ssediola,
e un po' de scarlattina e vvormijjoni.

Poi viè ll'arte, er diggiuno, la fatica,
la piggione, le carcere, er governo,
lo spedale, li debbiti, la fica,

er zol d'istate, la neve d'inverno...
E pper urtimo, Iddio sce bbenedica,
viè la Morte, e ffinisce co l'inferno.

La vida del hombre

Nueve meses a oscuras: luego, en fajas,
entre mimos, acores, lagrimones...
luego, el lazo, el babero, el andador,
el gorrito, y pañales por calzones.

Luego empieza el tormento de la escuela,
el abecé, el azote, el sabañón,
la caca, el orinal, el sarampión,
y algo de escarlatina y de viruela.

Luego el arte, el ayuno, la fatiga,
el alquiler, la cárcel, el gobierno,
el hospital, las deudas, el chomino,

sol en verano, nieves en invierno...
e finalmente, que Dios nos bendiga,
llega la muerte, y acaba al infierno.

(traduz. Luigi Giuliani)

La vida del hombre

Meses nueve a la sombra; luego, en fajas
Y, entre mimo y cachetes, lagrimones;
Luego pelele, babador, sonajas,
Chichonera y braguitas por calzones;

Luego empieza el tormento de la escuela,
Abecé y azotaina y sabañones,
Y caca en el perico, y sarampiones
Y algo de escarlatina y de viruela;

Luego, el arte, el ayuno y el trabajo,
Calabozos y cárcel y gobierno,
El hospital, las deudas, el carajo,

Sol el estío y nieves el invierno,
Y, al fin, la muerte (santo el que la trajo)
Viene a por él, y acaba en el infierno.

(traduz. Agustín García Calvo)

Er caffettiere fisolofo

L'ommini de sto Monno sò ll'istesso
che vvaghi de caffè nner maschinino:
c'uno prima, uno doppio, e un antro appresso,
tutti cuanti però vvanno a un distino.

Spesso muteno sito, e ccaccia spesso
er vago grosso er vago piccinino,
e ss'incarzeno tutti in zu l'ingresso
der ferro che li sfraggne in porverino.

E ll'ommini accusí vviveno ar Monno
misticati pe mmano de la sorte
che sse li ggira tutti in tonno in tonno;

e mmovennose oggnuno, o ppiano, o fforte,
senza capillo mai caleno a ffonno
pe ccascà nne la gola de la Morte.

El cafetero filósofo

los hombres de este mundo son iguales
a granos de café en un molino:
que uno antes, otro ahora y otro luego,
todos van hacia un único destino.

Se cambian de lugar, y el grano grande
echa a menudo al grano pequeñito,
y se amontonan todos en la entrada
del hierro que los rompe en polvo fino.

Y así viven los hombres en el mundo,
mezclados por la mano de la suerte
que sin cesar los lleva a la redonda,

y moviéndose todos, despacio o fuerte,
sin entenderlo nunca van al fondo
y caen en la garganta de la muerte.

(traduz. Luigi Giuliani)

Li soprani der monno vecchio

C'era una vorta un Re cche ddar palazzo
mannò ffora a li popoli st'editto:
«Io sò io, e vvoi nun zete un cazzo,
sori vassalli bbuggiaroni, e zzitto.

Io fo ddritto lo storto e storto er dritto:
pòzzo vénneve a ttutti a un tant'er mazzo:
Io, si vve fo impiccà nun ve strapazzo,
ché la vita e la robba Io ve l'affitto.

Chi abbita a sto monno senza er titolo
o dde Papa, o dde Re, o dd'Imperatore,
quello nun pò avé mmai vosce in capitulo».

Co st'editto annò er Boja pe ccuriero,
interroganno tutti in zur tenore;
e arisposeno tutti: «È vvero, è vvero».

Soberanos del viejo régimen

Era una vez un rey que, a puño escrito,
echó al pueblo este bando como un credo:
“Yo soy yo, y vosotros sois un pedo,
amones de vasallos, si es que os cito:

tuerto o derecho, yo lo pongo y quito,
y a tanto el mazo yo venderos puedo
a todos, y, si os cuelgo, chito y quedo,
que vida y bienes yo os los facilito,

y nunca ha de tener voz en capítulo
quien viva en este mundo sin el título
de Papa o Rey, de César o de Augusto”.

Fue el sayón a pregón a echar el bando,
A todos por su voto preguntando;
Y todos respondían “Justo, es justo”.

(traduz. Agustín García Calvo)

Er primo gusto der monno

Sentite, sposa: er nun zudasse er pane,
lo stà in ozzio ar focone in ne l'inverno,
er vince un amb'al lotto e mmejjo un terno,
l'avé ppieno er cammino de bbefane,

er beve auffa, er cojjonà er Governo
e ffàlla in barba ar fisco e a le dogane,
lo sguazzà ttra un diluvio de puttane
che nun abbi pavura de l'inferno,

l'èsse appraudito, er diventà ssignore,
prelato, cardinale, santo padre...
sò ttutti gusti che vve vanno ar core.

Ma de tanti ggnisuno s'assomijja
manco per ombra ar gusto c'ha una madre
d'èsse cresa sorella de la fijja.

El primer gusto del mundo

Escúchame, mujer: vivir de renta,
dormitar junto al fuego en el invierno,
que toque la pedrea, y más el gordo,
recibir más regalos que se esperan,

beber de gorra, cagarse en el gobierno,
burlar al fisco y evadir impuestos,
zambullirse en un mar de putas guarras
que no le tengan miedo al fuego eterno;

que te aplaudan, llegar a ser señor,
prelado, cardenal o santo padre,
son los mayores gustos de esta vida.

Sin embargo, ninguno se parece,
ni por asomo, al gusto de una madre
tomada por hermana de su hija.

(traduz. Luigi Giuliani)

La bbellezza

Nun ha da preme a vvoi si nun zò bbella.
 Ebbè, ssi nnun zò bbella, sò ppiascente;
 e ssi nun piascio a vvoi, piascio a antra ggente.
 Ve garbeggia accusì, ssor cacarella?

Le bbellezze l'ha ttutte Marí-Stella,
 che dda tanto che ffa la protennente,
 ancora nun ha ttrovo un accidente
 pperde er brutto nome de zitella.

Fuss'omo io, fijjolo, co sti lumi
 de luna, nun starebbe a la bbellezza
 quanto c'a la salute e a li custumi.

Ché ggìa ste bbelle nun ce pòi commatte;
 e mmessa che ppoi j'abbi la capezza,
 de scarpe er tempo te le fa cciavatte.

La belleza

¡Oh, qué gran don de Dios que es la belleza!
 Más que caudales debes estimarla,
 pues que el dinero no puede comprarla,
 y con ella se compra la riqueza.

Casa o vaca o mujer o cualquier cosa,
 si es fea, no se estima, y se licencia;
 y Dios mismo, que es un pozo de ciencia,
 la madre que pilló, la quiso hermosa.

No se le cierra puerta a la que es bella:
 tò el mundo le hace halagos, y ve en ella
 los pecados después de los perdones.

Mira ahí los gatitos, compañero:
 crían a los más lindos, y a montones
 los feos allá van al vertedero.

(traduz. Agustín García Calvo)

La golaccia

Quann'io vedo la ggente de sto Monno,
che ppiú ammucchia tesori e ppiú ss'ingrassa,
piú ha ffame de ricchezze, e vvò una cassa
compagna ar mare, che nun abbi fonno,

dico: oh mmandra de scechi, ammassa, ammassa,
sturba li ggorni tui, pèrdesce er zonno,
trafica, impiccia: eppoi? Viè ssiggnor Nonno
cor farcione e tte stronca la matassa.

La morte sta anniscosta in ne l'orloggi;
e ggnisuno pò ddí: ddomani ancora
sentirò bbatte er mezzogiorno d'oggi.

Cosa fa er pellegrino poverello
ne l'intraprenne un viaggio de quarc'ora?
Porta un pezzo de pane, e abbasta quello.

La codicia

Cuando veo a la gente de este mundo
que acumula tesoros y se engorda,
hambrienta de riqueza y quiere un cofre,
profundo como el mar, que sea sin fondo,

digo: ¡hato de ciegos, sigue acopiando,
amárgate la vida, pierde tu sueño,
trafica, engaña!... ¿y luego? La guadaña
de la Dama te siega la madeja.

La muerte está escondida en los relojes
y quién puede decir: también mañana
oiré tañir el mediodía de hoy.

¿Qué suele hacer el mísero romero
al emprender un viaje de unas horas?
Coge un trozo de pan, y basta eso.

(traduz. Luigi Giuliani)

La notte de pasqua bbefania

«Mamma ! mamma !». «Dormite». «Io nun ho ssonno».
 «Fate dormí cchi ll'ha, ssor demonietto».
 «Mamma, me voj' arzà». «Ggiú, stamo a letto».
 «Nun ce posso stà ppiú; cqui mme sprofonno».

«Io nun ve vesto». «E io mó cchiamo Nonno».
 «Ma nun è ggiorno». «E cche mm'avevio detto
 che cciamancava poco? Ebbè? vv'aspetto?»
 «Auffa li meloni e nnu li vonno!».

«Mamma, guardat'un po' ssi cce se vede?»
 «Ma tte dico cch'è notte». «Ajo!». «Ch'è stato?»
 «Oh ddiio mio!, m'ha ppijjato un granchio a un piede».

«Via, statte zzitto, mó attizzo er lumino».
 «Sí, eppoí vedete un po' cche mm'ha pportato
 la bbefana a la cappa der cammino».

Noche de reyes

– Mama... – A dormir. – No tengo sueño. – Deja
 dormir a los que sí, duende. – Yo, mama,
 me levanto. – Tú quieto aquí en la cama.
 – No puedo más; me zumba ya la oreja.

– Yo no te visto. – Llamo yo a la vieja.
 – ¡Si no es de día! – Y ¿cuánto falta? ¿Cuento
 los minutos? Seis, siete, veinte, ciento...
 – ¡Uf!, ¡bufa que te zurren la pelleja!

– Mama, mira si hay luz que ya se vea.
 – Te digo que es de noche. – ¡Ay, ay! – ¿Qué ha sido?
 – La calambre en el pie, ¡Dios mío! –Ea,

ea, calla, que enciendo ya, aunque sea.
 – Eso; y ve un poco a ver qué me han traído
 los Reyes Magos por la chimenea.

(traduz. Agustín García Calvo)

La risurrezzion de la carne

Smorzato er Zole e sfracassato er Monno,
tutte le ggente che la terra ha ffatte
anneranno a la val de Ggiosaffatte,
dove sce ponno entrà cquanti che vvonno.

Tra er padre, er fijjo, er nonno e lo sbinnonno,
vecchi bbavosi e ccrature de latte,
ommini de ggiudizzio e tteste matte,
nun ce sarà nné pprimo né ssiconno.

Llà ttutti-cuanti iggnudí e ssenza panni
rinassceremo come Adamo e Eva,
e averemo d'avé ttrentatré anni.

Chi mmorze de ppiú età jje se ne leva:
li piccinini se sò ffatti granni:
duncue oggnuno averà cquello c'aveva.

La resurrección de la carne

Apagado el sol y asolado el mundo,
todo el gentío que la tierra ha hecho
al valle acudirá de Josafat,
donde entrar puede quien así lo quiere.

Entre padre, hijo, abuelo y bisabuelo,
viejos babosos y niños de leche,
hombres juiciosos y cabezas locas,
ninguno ni primero ni segundo.

Cuán desnudos y sin paños allá,
como Adán y Eva resucitaremos,
y habremos de tener treinta y tres años.

Quien con más edad muere se la quita:
los pequeñuelos se han tornado grandes:
pues cada uno tendrá lo que tenía.

(traduz. di Carlos Germás Belli)

E per concludere questo repertorio belliano in lingua spagnola, desidero aggiungere un sonetto di Agustín García Calvo, che il poeta e latinista ha composto come gran finale, o “bis” o regalo, in quanto Belli si dimenticó di scriverlo (parole di García Calvo).

Lo interpretiamo come un vero atto celebrativo di creazione in onore del poeta.

Infierno y gloria

¿Qué mandangas me saca usted de infierno?
¿Que en un fuego sin fin, fray Venerando,
torrándome he de estar?: si sigo estando,
dónde ni cómo esté me importa un cuerno.

Bien sé cómo, en pellejo y fuero interno,
suelo hacerme a la pena siempre y cuando
cualquier dolor me toca ir aguantando;
que no hay dolor que sea sempiterno:

ya puede, echando palos a su lumbre,
Pedro Botero hacerme pepitoria:
nada. Todo lo puede la costumbre;

y, sin futuro ya, sin juez ni historia,
tras dos o tres milenios de quejumbre,
acabaré sintiéndome en la gloria.

(Agustín García Calvo)

La presenza di G.G. Belli in alcuni versi di Rafael Alberti

Il poeta spagnolo Rafael Alberti visse a Roma per un lungo periodo in esilio. In contatto con la città e la cultura romana seppe apprezzare i sonetti del Belli in romanesco e captarne il carattere autenticamente critico, sarcastico e di osservazione dei costumi sociali della città e della sua gente. Il risultato di questa attenta osservazione si percepisce

e si apprezza nei versi che compongono la sua raccolta, *Roma, peligro para caminantes* del 1968.

Se da una parte Belli è conosciuto fuori dalla sua terra natale grazie ai traduttori, è assai rilevante osservare come e fino a che punto la sua poesia romanesca sia penetrata in un altro riconosciuto poeta che riuscì a riflettere la propria esperienza romana in versi in lingua spagnola, affini in un certo senso al Belli, per la rilevante critica della vita dei suoi cittadini.

Ecco alcuni esempi tratti dalla raccolta di Rafael Alberti, *Roma, peligro para caminantes*.

Se prohíbe hacer aguas

Verás entre meadas y meadas,
más meadas de todas las larguras:
unas de perros, otras son de curas
y otra quizá de monjas disfrazadas.

Las verás lentas o precipitadas,
tristes o alegres, dulces, blandas, duras,
meadas de las noches más oscuras
o las más luminosas madrugadas.

Piedras felices, que quien no las mea,
si es que no tiene retención de orina,
si es que no ha muerto es que ya está expirando.

Mean las fuentes... Por la luz humea
una ardiente meada cristalina...
y alzo la pata... Pues me estoy meando.

Rafael Alberti, "Se prohíbe hacer aguas",
Roma, peligro para caminantes
In: *Obras Completas*. Tomo III. Poesía 1964-1988,
Madrid, Aguilar, 1988

Si proibisce di buttare immondezze

Cáscaras, trapos, tronchos, cascarones,
latas, alambres, vidrios, bacinetas,
restos de autos y motocicletas,
botes, botas, papeles y cartones.

Ratas que se meriendan los ratones,
gatos de todas clases de etiquetas,
mugre en los patios, en los muros grietas
y la ropa colgada en los balcones.

Fuentes que cantan, gritos que pregonan,
arcos, columnas, puertas que blasonan
nombres ilustres, seculares brillos.

Y ante tanta grandeza y tanto andrajo
una mano que pinta noche abajo
por las paredes hoces y martillos.

Rafael Alberti, "Si proibisce di buttare immondezze",
Roma, peligro para caminantes
In: *Obras Completas*. Tomo III. Poesía 1964-1988,
Madrid, Aguilar, 1988

Riferimenti bibliografici

- AA.Vv., "Libri e Riviste d'Italia", La Traduzione. Saggi e documenti, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1992
- AA.Vv., "Libri e Riviste d'Italia", La Traduzione-Materiali (I). Atti del Convegno "In difesa dei traslocatori di parole", Roma-Trieste, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato/Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori, 1993
- ALBERTI, RAFAEL, *Roma, peligro para caminantes*, Barcelona, Seix Barral, 1976
- ALBERTI, RAFAEL, *Obras Completas. Poesía 1964-1988*, Madrid, Aguilar, 1988
- BELLI, CARLOS GERMÁN, *El buen mudar*, Lima, Perla, 1987
- BELLI, CARLOS GERMÁN, *En el restante tiempo terrenal*, Lima, Desa, 1990
- BENJAMIN, WALTER, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966 e segg.
- BUFFONI, FRANCO (a cura di), *Un'altra voce, Antologia di poesia italiana contemporanea, con traduzione in spagnolo*, Milano, Marcosymarcos, 2008
- CAGLI, BRUNO, "Introduzione" all'edizione di G.G. Belli, *Sonetti*, Roma, Newton Compton, 1972
- COLINAS, ANTONIO (a cura di), *Antología esencial de la poesía italiana*, Madrid, Espasa, 1998
- ECO, UMBERTO, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003
- GARCÍA CALVO, AGUSTÍN, *47 sonetos romanescos*, Zamora, Lucina, 2006
- GARCÍA YEBRA, VALENTÍN, *Teoría y práctica de la traducción*, 2ª ediz. 1989
- GIBELLINI, PIETRO (a cura di), G.G. Belli, *Sonetti*, Garzanti, Milano, 1991
- GIULIANI, LUIGI, in: "La luna de Mérida", n. 13, dicembre 2001 traduzione di sei sonetti di Giuseppe Gioachino Belli
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, *Miseria y esplendor de la traducción*, Madrid, 1940, in: *Obras completas*, vol. 5, Madrid, Revista de Occidente, 1983, pp. 431-453
- TEODONIO, MARCELLO, *Vita di Belli*, Roma-Bari, Laterza, 1993
- TEODONIO, MARCELLO, "Introduzione" all'edizione completa di G.G. Belli, *Tutti i sonetti romaneschi*, Roma, 2005, Newton Compton Editori, pp. VII-LII.
- TORRE, ESTEBAN, *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Síntesis, 1994
- WITTGENSTEIN, LUDWIG, *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 1967 (e segg.)



Note biografiche

Italo Michele Battafarano (Taranto, 1946) ha studiato a Bari e Münster; è professore ordinario di letteratura tedesca dal 1980. Ha insegnato a Napoli, Bari, Kiel (Gastprofessor WS 1982–83) e dal 1985 a Trento. Sui rapporti tra la cultura italiana e quella tedesca ha pubblicato i seguenti volumi: *Von Andreae zu Vico. Untersuchungen zur Beziehung zwischen deutscher und italienischer Literatur im 17. Jahrhundert* (1979); *L'Italia irreal. Descritta dai tedeschi negli ultimi cinque secoli e raccontata agli italiani dal loro punto di vista* (1995); *Die im Chaos blühenden Zitronen. Identität und Alterität in Goethes „Italienischer Reise“* (1999); *Von Linden und roter Sonne. Deutsche Italien-Literatur im 20. Jahrhundert* (insieme a Hildegard Eilert, 2000); *Il figliuol prodigo secondo Luca, Marino e Grimmelshausen* (2005); *Dell'arte di tradur poesia. Dante, Petrarca, Ariosto, Garzoni, Campanella, Marino, Belli: analisi delle traduzioni tedesche dall'età barocca fino a Stefan George* (2006); *Cola di Rienzo. Mito e rivoluzione nei drammi di Engels, Gaillard, Mosen e Wagner* (2006); *Pregiudizi e intuizioni italo-tedesche. Trent'anni di vita italiana nella stampa tedesca (1976–2006)*, (2006, II ediz. 2007); *Mit Luther oder Goethe in Italien. Irritation und Sehnsucht der Deutschen* (2007); *Von Andreas Gryphius zu Uwe Timm. Deutsche Parallelwege in der Aufnahme von Italiens Kunst, Poesie und Politik* (2009). Ha curato inoltre: *Italienische Reise – Reisen nach Italien* (1988); *Tomaso Garzoni. Polyhistorismus und Interkulturalität in der frühen Neuzeit* (1991); *Deutsche Aufklärung und Italien* (1992); *L'Italia nella poesia tedesca contemporanea* (1997); *Il lavoro come professione nella „Piazza universale“ di Tomaso Garzoni* (insieme ad Antonio Ca-

stronuovo, 2009); *Il carteggio Paul Heyse–Pio Spezi* (insieme a Claudio Costa, 2009).

Flavia Cartoni ha conseguito la laurea in Lettere moderne presso la “Sapienza” Università di Roma nell’aprile del 1976 e, presso l’Universidad Complutense di Madrid, nel 1982 la laurea e nel 1996 il PhD in Filologia. Dal 1978 al 1984 è docente di Italianistica presso l’Universidad Complutense di Madrid, dal 1984 al 1997 presso l’Universidad Autónoma di Madrid, mentre dal 1998 in poi presso l’Universidad de Castilla–La Mancha. Le materie oggetto di docenza sono: lingua e letteratura italiana su tutti i livelli, problemi di traduzione letteraria italo–spagnola, critica letteraria, rapporti tra letteratura italiana e il visivo. Sempre presso l’Universidad Complutense di Madrid è docente presso un master in Traduzione, specialistico per la traduzione italiano–spagnolo e viceversa. Le sue aree di ricerca si muovono tra lo studio della letteratura italiana, la linguistica comparata, il bilinguismo. Pubblicazioni recenti: introduzione, note e traduzione al libro di racconti di Elsa Morante, *Lo scialle andaluso* (Torino, Einaudi, 1963; ediz. spagnola: *El chal andaluz* [Madrid, Cátedra, 2006]); introduzione ai seguenti romanzi di Elsa Morante: *Araceli* (Madrid, Gadir, 2008) e *La Historia* (Madrid, Gadir, 2008); traduzione in spagnolo di Antonio Scurati, *Il rumore sordo della battaglia* (Milano, Bompiani, 2006; ediz. spagnola: *El rumor sordo de la batalla* [Madrid, Alianza, 2008]). È infine autrice di numerosi saggi, articoli, capitoli di libri relativi alle aree di ricerca precedentemente enunciate e pubblicati su riviste nazionali e internazionali.

Laurino Giovanni Nardin vive a San Vito al Torre, paese in provincia di Udine, nel quale è nato nel 1951. Una vita nel mondo della scuola: alunno, insegnante e ora dirigente scolastico. La sua passione per il grande Giuseppe Gioachino Belli risale ai tempi della tesi di laurea, che dedicò a uno studio sui francesismi nei sonetti. Ha pubblicato, in seguito, vari studi di tipo lessicografico su Giusti, Pasolini, Dell’Arco, Camilleri. È membro del Centro Studi che si intitola al poeta romanesco e collabora alla rivista romana di studi sui dialetti «Il 996». Coltiva la propria lingua materna, il friulano, curando la pagina delle recensioni letterarie del mensile «La Patrie dal Friûl». In quella stessa lingua ha scritto raccolte di poesie, drammi teatrali, saggi, romanzi brevi, ottenendo diversi riconoscimenti e premi.

Franco Onorati, pubblicista, collabora, come membro del "Gruppo dei Romanisti", alla redazione della *Strenna dei Romanisti*, annuale antologia di scritti dedicati a Roma, volume al quale destina saggi di argomento musicale. Socio del Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli, ne cura i convegni e le pubblicazioni, tra le quali la rivista quadrimestrale «il 996», della quale è direttore responsabile. Al fenomeno della poesia in dialetto ha dedicato numerosi studi, tra cui si segnala il volume *A teatro col Belli. Il sublime ridicolo del melodramma nei sonetti romaneschi* (Fratelli Paolombi Ed., Roma 1996).

Rossana Platone ha conseguito la laurea in Lettere e Filosofia e in Lingue presso l'Università di Roma e il dottorato di ricerca presso l'Università di Mosca. Professore ordinario di Lingua e letteratura russa, è ora in pensione dopo aver lavorato presso l'Università degli Studi di Napoli "l'Orientale" e l'Università degli Studi di Milano. Suoi principali ambiti di studio sono la letteratura russa degli anni Trenta dell'Ottocento e la letteratura russa dei primi tre decenni del Novecento.

Antonio Prete è professore ordinario di Letterature comparate all'Università di Siena, dove ha diretto la scuola dottorale "L'interpretazione" e attualmente coordina la sezione di Letteratura comparata e Traduzione del testo letterario. Dopo la maturità, conseguita presso il Liceo classico "Calmieri" di Lecce, ha compiuto gli studi universitari e il perfezionamento a Milano, città nei cui licei ha poi insegnato per alcuni anni, prima di passare all'insegnamento universitario (prima Venezia, poi Siena). Dal 1974-75 insegna nell'Università di Siena, dove ha tenuto prima l'insegnamento di Letteratura italiana moderna, poi di Letteratura comparata. All'attività di saggista e critico ha sempre unito quella di narratore, poeta e traduttore (ha tradotto testi poetici, narrativi, teorici di Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Rilke, Jabès, Machado, Celan, ecc.). Presso Feltrinelli è uscita (gennaio 2003, in preparazione la settima edizione) la sua traduzione poetica dei *Fiori del male* di Baudelaire. Si è occupato anche di teoria della traduzione e in questo campo ha scritto numerosi saggi. Un suo quaderno di traduzioni poetiche è uscito nel 1997 con il titolo *L'ospitalità della lingua*.

Cosma Siani è professore a contratto di Glottodidattica presso l'Università di Cassino e di Lingua inglese presso l'Università degli Studi di

Roma "Tor Vergata". È autore di saggi didattici (*Lingua e letteratura. Esplorazioni e percorsi nell'insegnamento delle lingue straniere* [La Nuova Italia, 1992]) e di libri di testo per l'insegnamento dell'inglese (Zanichelli), nonché collaboratore dell'*Indice dei libri del mese* per oltre vent'anni con recensioni letterarie in parte riunite in *Libri all'Indice e altri* (Manni, 2001). Fra i suoi altri volumi: *Dialetto e poesia nel Gargano. Panorama storico-bibliografico* (Roma, Cofine, 2002) e *Le lingue dell'altrove. Storia, testi e bibliografia di Joseph Tusiani* (Cofine, 2004).

Indice dei nomi

- Abeni, Damiano 61-62, 63, 65-66, 69, 74, 127
Agamben, Giorgio 100
Alberti, Rafael 219-221
Almansi, Guido 20, 62
Andrews, Allen 8, 82-84, 86-88, 127
Apollinaire, Guillaume 66
Arcaini, Enrico 191
Aretino, Pietro 190
Ariosto, Ludovico 132, 157, 171, 223
Aristofane 147, 185
Armstrong, Nigel 127
- Baker, Mona 68, 128
Balabina, Marija Petrovna 168
Baldini, Antonio 14, 170
Barkov, Ivan 184-185
Battafarano, Italo Michele 5, 9, 129, 131-132, 146, 150, 152-153, 163, 223
Baudelaire, Charles 9, 225
Beatles 95
Belli, Carlos Germán 10, 193-194, 221
Benjamin, Walter 191, 221
Bertazzoli, Raffaella 158
Biancini, Laura 61
Bismarck (Otto Eduard Leopold von Bismarck) 145
Blair, Tony 106
Boccaccio, Giovanni 91
- Böhme, Jakob 162
Bonaffini, Luigi 80
Bovet, Ernest 22, 31, 56
Buffoni, Franco 127, 189, 221
Burgess, Anthony 8, 62, 64, 67-68, 80, 98, 101, 127
Burns, Robert 65, 127
Buttitta, Ignazio 170
Byron, George Gordon Noel 147, 186
- Cagli, Bruno 221
Calvo, Augustín García 10
Camilleri, Andrea 224
Campanella, Tommaso 132, 190, 223
Cappellari, Mauro (card.) 135. *Vd. anche* Gregorio XVI
Carducci, Giosuè 5, 9, 131, 147, 157-164, 190
Cartoni, Flavia 10
Castronuovo, Antonio 224
Catullo 80
Cavalcanti, Guido 71
Cecco Angiolieri 91
Celan, Paul 225
Chiarini, Giuseppe 158-159
Clark, Eleanor 62-63, 65, 80
Classe, Olive 127
Cola di Rienzo 223
Colinas, Antonio 190, 221

- Costa, Claudio 132, 224
 Crespo, Ángel 190
 Croce, Benedetto 146
 Cucchi, Maurizio 189
- Dante Alighieri 9, 62, 91, 157, 189, 223
 Darbousset, Francis 13, 19–20, 22, 24–25, 27, 31, 38, 41, 45–46, 56
 De Angelis, Milo 189
 dell'Arco, Mario (Mario Fagiolo) 224
 Deržavin, Gavriil Romanovič 185
 D'Eugenio, Antonio 94, 127
 Di Giacomo, Fabrizio 83
 Di Nino, Nicola 177, 179
 Drabble, Margaret 128
 Dühring, Eugen 150
 Duranti, Riccardo 67, 69, 100, 107, 128
- Eco, Umberto 191, 221
 Eilert, Hildegard 223
 Engels, Friedrich 150, 223
 Eschilo 147
 Esiodo 66
- Fabbri, Andrea 61, 71
 Federici, Federico Marco 128
 Feydeau, Georges 106
 da Filicaia, Vincenzo 171
 Foscolo, Ugo 91
 France, Peter 66, 71, 128
 Francesco d'Assisi 74, 190
 Fulton, Robin 128
- Gaillard, Carl 223
 García Calvo, Agustín 193–195, 197, 203, 205, 207–208, 210, 212, 214, 218–219, 221
 García Yebra, Valentín 221
 Garibaldi, Giuseppe 147
 Garioch, Robert 8, 63, 65–71, 82, 101, 127–128
 Garvin, Barbara 20, 62
 Garzoni, Tomaso 223
 Gatto, Alfonso 190
- George, Stefan 223
 Gibellini, Pietro 13–14, 50, 221
 Giglioli, Giuseppe 181
 Gioia, Dana 80, 128
 Giudici, Giovanni 189
 Giuliani, Luigi 10, 193–196, 198–200, 202–203, 206, 209, 211, 213, 216, 221
 Giusti, Giuseppe 133, 145, 224
 Glen, Duncan 66, 71, 128
 Goethe (Johann Wolfgang von Goethe) 147, 223
 Gogol', Nikolaj Vasil'evič 9, 62, 168, 173, 180, 183, 184
 Gorlenko, Vasilij Petrovič 173–174
 Gregorio XVI 135, 138, 143–144, 146
 Grimmelshausen (Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen) 223
 Gryphius, Andreas 223
 Guerra, Tonino 170
 Guinizelli, Guido 190
- Haller, Hermann W. 8, 77, 79, 95, 128
 Harden, Alexander 147
 Hauptmann, Gerhart 150, 155
 Hayward, Fernand 13
 Heyse, Paul 9, 134–137, 139–147, 149–163, 224
 Holz, Arno 150
 Hugo, Victor 147, 185
- Imbriani, Vittorio 159
- Jabès, Edmond 225
 Joyce, James 62
- Katenin, Pavel 171
 Katscher, Leopold 147
 Kautsky, Karl 150
 Keats, John 62, 128
 Kibirov, Timur 185–186
 Knorr von Rosenroth, Christian 162
 Lassalle, Ferdinand 150

- Lawrence, David Herbert 62
 Leopardi, Giacomo 91, 159, 190
 Lessing, Gotthold Ephraim 147
 Lombroso, Cesare 147
 Luther, Martin 223
 Luzi, Mario 9, 189
- Machado (Antonio Cipriano José María y Francisco de Santa Ana Machado Ruiz) 225
 Madame de Staël (Anne-Louise Germaine Necker, baronessa di Staël-Holstein) 31
 Magrelli, Valerio 189
 Mallarmé, Stéphane 225
 Malmkjaer, Kirsten 127
 Manzoni, Alessandro 147
 Marinetti, Filippo Tommaso 128
 Marino, Giovan Battista 128, 223
 Martin, Charles 8, 80, 82, 128, 140
 Marx, Karl 150
 Marziale 83, 185
 Mascialino, Rita 15
 Mazzini, Giuseppe 181
 Mazzocchi Alemanni, Muzio 101
 Mazzoni, Guido 189
 McCaig, Norman 66, 128
 Melis, Antonio 10
 Merini, Alda 191
 Merolla, Riccardo 128
 Merry, Bruce 20, 62
 Meyer, Conrad Ferdinand 147
 Michaux, Henri 66
 Michelangelo (Michelangelo Buonarroti) 100
 Mickiewicz, Adam 170
 Mjasnikov, A. 183
 Montale, Eugenio 171
 Morandi, Luigi 62
 Morante, Elsa 224
 Moravia, Alberto 62
 Mosen, Julius 223
 Motta, Antonio 128
- Muratori, Ludovico Antonio 28-29
 Muscetta, Carlo 22
- Nardin, Laurino Giovanni 8
 Neill, William 8, 61, 71, 73, 128
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm 147
 Nobel, Alfred 147
 Norse, Harold 15, 62, 64, 79
- O'Grady, Desmond 63, 65
 Omero 157
 Onorati, Franco 3, 61, 100, 128
 Orazio 83
 Ortega Y Gasset, José 221
 Ousby, Ian 127
 Ovidio 80
- Pacini Savoj, Leone 180
 Parini, Giuseppe 91, 157
 Pascarella, Cesare 5, 9, 131, 151-157, 163
 Pasolini, Pier Paolo 224
 Pavese, Cesare 190
 Penna, Sandro 189
 Penn Warren, Robert 62
 Petrarca, Francesco 9, 132, 157, 171, 189, 223
 Petrucci, Armando 100
 Pindaro 66
 Pio LX 133, 138, 140, 143, 144-146
 Platone, Rossana 7, 9
 Plauto 83
 Poliziano (Angelo Ambrogini) 190
 Porta, Carlo 79, 86, 132, 171
 Pozzi, Giovanni 50
 Praz, Mario 64, 128
 Pulci, Luigi 74
 Puškin, Aleksandr Sergeevič 168, 170, 184-186
- Rabelais, François 183, 185
 Ramondino, Fabrizia 100
 Rapisardi, Mario 158

- Ravaro, Fernando 79, 88, 107, 128
 Reuter, Fritz 155
 Rilke, Rainer Maria 225
 Roberti, Vincenza 181
 Rushdie, Salman 80
 Sainte-Beuve (Charles-Augustin de Sainte-Beuve), 13, 62
 Sandford, Ron 82, 127
 Sanguineti, Edoardo 189
 Sassi, Carla 70, 128
 Scurati, Antonio 224
 Shakespeare, William 147
 Shelley, Percy Bysshe 157
 Siani, Cosma 74, 128
 Smith, Jay 80
 Solonovič, Evgenij Michajlovič 5, 9, 167, 169-171, 174, 176-177, 179-181, 183-185
 Sotheby, Hans 62-63
 Spagnoletti, Giacinto 14
 Spaziani, Maria Luisa 189
 Spezi, Angelina 145
 Spezi, Pio 131-132, 145-146, 151-155, 224
 Stocks, Mike 9, 64, 67-68, 71, 79, 86, 91, 93-99, 128
 Strom, Ronald 88, 90, 128
 Sudermann, Hermann 150
 Sullivan, Michael 9, 61, 64, 67, 100-103, 105-107, 128
 Swift, Jonathan 185

 Tassoni, Alessandro 91
 Tasso, Torquato 74
 Teodonio, Marcello 14, 45, 128, 132, 135, 192, 221
 Thomson, I. 91, 95, 100, 128
 Timiras, Nicholas 63

 Timm, Uwe 223
 Tolstoj, Lev Nikolaevič 147
 Tomlinson, Charles 128
 Torre, Esteban 221
 Tredjakovskij, Vasilij 171
 Trollope, Anthony 62
 Trollope, Frances Eleanor 62-63
 Trollope, Thomas Adolphus 62
 Tusiani, Joseph 8, 64, 74, 76-77, 79, 128, 225

 Valéry, Paul 227
 Vegliante, Jean-Charles 8, 14-15, 20, 22, 25, 27, 31, 38, 41, 46, 56
 Viazemski (poeta russo) 168
 Vico, Giambattista 91, 225
 Vigolo, Giorgio 61, 65, 69, 72, 75-77, 79, 81-83, 85-86, 88, 91, 96, 98, 101, 103, 108-114, 116-122, 124-127, 167, 179, 181
 Virgilio 157
 Vjazemskij, Pëtr 9, 168, 170
 Volkonskaia, Zinaida 9, 168, 170
 Volkonskij (casa) 168
 von Suttner, Berta 147

 Wagner, Richard 223
 Williams, Miller 63, 65
 Williams, William Carlos 62, 64
 Wilson, Edmund 62
 Wittgenstein, Ludwig 193, 221

 Zanzotto, Andrea 9, 189
 Zocca, Emanuela 71
 Zola, Émile 147
 Zuccato, Edoardo 189

