

L'infinito mare della traduzione: analisi comparativa di due traduzioni in spagnolo dell'idillio "L'infinito" di Giacomo Leopardi

The endless sea of translation: A comparative analysis of two translations into Spanish of Giacomo Leopardi's poem "L'infinito"

Cristina Isabel Coriasso

Universidad Complutense, Madrid, España
ccoriass@ucm.es

* Questo saggio è il risultato dell'elaborazione della comunicazione presentata all'Istituto italiano di Cultura di Rio de Janeiro al congresso internazionale "Trânsitos, migrações e circulações: a Itália e o Italiano em movimento", tenutosi nell'ambito del XVII Congresso ABPI tenutosi a Rio de Janeiro i giorni 23 e 27 ottobre 2017.

Artículo recibido el 22/02/2020, aceptado 15/08/2020 y publicado el 01/11/2020



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

RIASSUNTO: Partendo da una breve sintesi della storia delle traduzioni in spagnolo dell'idillio *L'infinito*, si intende mostrare, attraverso l'analisi di due traduzioni – quella del poeta Antonio Colinas e quella della filologa M^a de las Nieves Muñiz –, come l'interpretazione filosofica del testo a livello profondo e la stessa concezione teorica della traduzione orientino le decisioni del traduttore.

Parole chiave: Leopardi; El infinito; Traduzione; Antonio Colinas; M^a de las Nieves Muñiz

~

ABSTRACT: Starting from a brief summary of the history of translation into Spanish of Leopardi's poem *L'infinito*, this article means to show, through an analysis of two translations (one by the Spanish poet Antonio Colinas and one by the Spanish philologist M^a de las Nieves Muñiz) how deeply the philosophical interpretation of the text, as much as their own theoretical concepts about translation, affects translator's decisions.

Keywords: Leopardi; *L'infinito*; *The Infinite*; Translation; Antonio Colinas; M^a de las Nieves Muñiz

BREVE STORIA DELLA TRADUZIONE DELL'IDILLIO *L'INFINITO* IN SPAGNOLO. Icona della poesia leopardiana, subito seguita da *La ginestra*, sorta di poetica materializzata in poesia che a sua volta concentra esperienza vitale e pensiero filosofico sul sistema del desiderio, l'idillio *L'infinito* è stato tradotto praticamente nelle lingue di tutto il mondo. Questo carattere esemplare gli ha conferito il ruolo di classico universale, portatore di una verità estetica ed umana che, essendo radicata in un determinato spazio e luogo – il cortile dietro il palazzo Leopardi e gli anni dell'infanzia e adolescenza del poeta –, supera le frontiere culturali raggiungendo un valore inestinguibile e antropologicamente paradigmatico.

La storia della ricezione di Leopardi in Spagna può essere osservata, di là dalle letture critiche che cominciano alla fine del XIX con Valera, Alcalá Galiano e Colombine (Carmen de Burgos), attraverso la successione delle traduzioni e versioni dei *Canti* da parte di studiosi, poeti e filologi. Nel caso che ci riguarda, nella *Antología de poetas líricos italianos traducidos en verso castellano (1200-1889)* di Juan Luis Estelrich (1889) appare quella che è stata considerata la prima traduzione in spagnolo, firmata da Juan O'Neill, con il titolo *Lo Infinito*. Nel 1911 Carmen de Burgos pubblica, nella sua appassionata e straordinaria monografia, la traduzione di Tomás Morales; nel 1920 il poeta e critico catalano Maristany propone la sua versione, che include nell'Antologia *Leopardi: las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas (1920)*; e del 1928 è quella di Miguel Romero, poeta sivigliano, nella sua raccolta *Cantos*. Ne seguono molte altre, troppe perché le si possa menzionare in questa breve introduzione – rimandiamo allo studio di Ladrón de Guevara (1991) e di Muñiz (1998) –, e tante altre bisognerebbe ricordarne nell'ambito dello “spagnolo d'America”, a cominciare da quella di Calixto Oyuela, scrittore e traduttore argentino, che nel 1933 pubblica *Cantos nocturnos leopardianos* con 33 versioni di *Canti* e una poesia dello stesso Oyuela. Ma è importante rilevare che quest'ultimo già nel 1883 – prima quindi dell'antologia di Estelrich che include una delle sue traduzioni – pubblica dieci canti presso l'Imprenta de Pablo E. Coni, con il titolo “*Cantos*” de Leopardi, *traducción en verso castellano*. Questo volume contiene forse la prima traduzione spagnola in versi del nostro idillio, datata maggio 1883, come viene indicato dall'autore.

Partendo dai lavori che hanno già stabilito l'evoluzione delle modalità di traduzione attraverso l'analisi esaustiva dei diversi *specimina*, questo breve saggio si prefigge di considerare le connessioni che si possono stabilire, in una poesia altamente filosofica come quella leopardiana, fra l'interpretazione del senso ultimo del testo e la scelta lessicale e ritmica del traduttore. Per tale lavoro ci concentreremo su due traduzioni: la versione del poeta Antonio Colinas e quella di M^a de las Nieves Muñiz, filologa di primo piano in Spagna e studiosa di Leopardi.

La nostra intenzione è quella di rendere evidente l'intreccio indissolubile, in ambito leopardiano, fra interpretazione del senso filosofico e traduzione poetica.

TRADUZIONE COME INTERPRETAZIONE: CONTEMPLAZIONE O AFFOGAMENTO. La traduzione può considerarsi riuscita se in qualche modo il traduttore ha saputo penetrare l'opera e interpretarla in un modo al tempo stesso proprio e tuttavia fedele. Sarebbe una fallacia considerare la traduzione della poesia come il rivestimento di un senso per mezzo di un nuovo corpo costruito con la lingua di arrivo. Quanto più potente è l'opera, tanto più essa contiene la forza per poter trasmettere un sentore della sua solida e autonoma forma anche nella traduzione, se l'interprete è stato capace di risvegliare la dinamicità del suo senso. Per mostrare tale intreccio è utile

riflettere sul modo nel quale hanno risolto i 15 endecasillabi sciolti in esame questi due traduttori essenzialmente diversi.

Nel primo caso si tratta di un poeta che ha studiato con grande sensibilità la figura del Nostro, in quanto autore di una biografia e di diversi saggi, oltreché di traduzioni di poesie e prose leopardiane. Nel secondo ci troviamo di fronte ad una grande filologa, artefice di un'importante opera di traduzione, introduzione e note ai *Canti*, un lavoro diventato un punto di riferimento per gli studiosi di area ispanica.

Antonio Colinas è un poeta contemplativo che in un saggio del 1974¹, dove troviamo una prima stesura della sua traduzione de *L'infinito*, in seguito ripresa e modificata fino ad arrivare alla sua forma definitiva, afferma:

Aunque escrito en endecasílabos blancos, el poema está desprovisto de los límites comunes a todo poema. Empieza como aroma, o suspiro, o silencio, vagamente, y así termina. Lo infinito y el infinito son los principales componentes de las sublimes sensaciones de los antiguos. Lo infinito es destrucción y vida, fin y principio, goce eterno y dulce suicidio. Con una sola mirada pretende reconocer “la inmensidad sin confines del silencio de los tiempos”. El poeta ha descubierto la GRAN NADA, que a su vez parece ser el GRAN TODO. Frente al paisaje inmenso nace en Leopardi esa misma sensación, enormemente amplia y reparadora, de la verdad absoluta² (Colinas, 1974, p. 63).

In altri testi ancora Colinas, pur mantenendo l'idillio al riparo da concezioni intellettualistiche o misticheggianti, non esita comunque a difendere l'interpretazione lenitiva e salvifica dell'avventura mentale de *L'infinito*. Colinas comincia quindi la sua missione di traduttore con la convinzione che la traduzione “desnaturalizza” (snatura) e l'opera resta “desprovista de la musica de la lengua original” (privata della musica della lingua originale) (Colinas, 1974, p. 64). Con gli anni, senza variare la sua convinzione iniziale dell'impossibilità della traduzione poetica, continua a lavorare e limare la sua proposta, e afferma: “Una traducción nunca se termina de perfilar; máxime si lo que traducimos es poesía y el que traduce es un poeta, que se ve azuzado de continuo por su afán de rescatar plenamente la atmósfera, el *espíritu* del texto”³ (Colinas, 2008, p. 19). A queste parole del prologo della sua edizione dei *Cantos* del 2008, aggiunge: “En Giacomo Leopardi el poeta siente y razona de manera extremada, pero hay en sus versos una música que es la

¹ L'autore ha rinnegato più volte questa edizione (Jucar 1974) giacché la casa editrice pubblicò le bozze senza un'ultima correzione e senza il consentimento dell'autore. Il pensiero citato è stato comunque confermato dall'autore, che ringraziamo.

² “Benché scritta in endecasillabi liberi, la poesia è sprovvista dei limiti comuni ad ogni poesia. Inizia come sentore, o sospiro, o silenzio, indefinitamente, e così finisce. [*qui Colinas gioca con il genere grammaticale neutro, presente in spagnolo ma non in italiano*] sono i principali componenti delle sublimi sensazioni degli antichi. L'infinito ('lo infinito') è distruzione e vita, fine e principio, godimento eterno e dolce suicidio. Con un unico sguardo vuole riconoscere 'l'immensità senza confini del silenzio dei tempi'. Il poeta ha scoperto il GRANDE NULLA, che a sua volta sembra essere il GRANDE TUTTO. Di fronte al paesaggio immenso sorge in Leopardi quella stessa sensazione, enormemente vasta e riparatrice della verità assoluta”.

³ “Una traduzione non finisce mai di delinearsi; ancora di più se ciò che si traduce è poesia e chi traduce è un poeta, il quale si vede spinto di continuo dal suo affannoso desiderio di recuperare l'atmosfera, lo spirito del testo”.

que lo distingue y lo salva. A ella he procurado ser, sobre todo, fiel”⁴ (Colinas, 2008, p. 20).

La studiosa M^a de las Nieves Muñiz, invece, ha voluto tradurre, in un lavoro di 12 anni, con tutt’altro metodo. Ci spiega nel prologo del suo imponente lavoro che “la amalgama del primer intento [...] ha ido moldeándose con permanentes retoques para intentar adherirse al original, no como quien copia un modelo, sino como quien calza un guante lo más sutil posible en una mano”⁵ (Muñiz Muñiz, 1998, p. 34). Tale premessa è già una concezione della traduzione poetica radicalmente diversa da quella di Colinas, giacché la metafora del guanto, per quanto sottile esso sia, rimanda all’idea del corpo-spirito che viene rivestito da un nuovo panno, col risultato di un equivalente in novità e rapporti con la tradizione metrica e formale della lingua d’arrivo. La traduzione aspira a produrre un testo che, come scrive Leopardi nello *Zibaldone* [319] (Leropardi, 1997, p. 309), non sembri frutto dell’affettazione e che invece ha bisogno di essa per raggiungere la naturalezza di un testo creativo. Ma è la stessa Muñiz a indicarci che “[...] la interrelación entre forma y contenido sobre la que el prodigio estético del *Infinito* se asienta, lo convierte en una poesía intraducible por definición”⁶ (Muñiz Muñiz, 1998, p. 227).

Accettata la premessa, è però l’interpretazione del testo a un livello profondo quella che permette poi di fare le scelte lessicali e ritmiche che restituiscano parte del senso della poesia. E l’interpretazione di Muñiz, essenzialmente diversa da quella di Colinas, si riflette nel suo lavoro di traduzione.

Muñiz interpreta l’esito finale dell’*itinerarium mentis* dell’idillio, l’evento dopo i due punti nel quale qualcosa “sovviene” alla finzione dell’io, non come quel Grande Nulla/Grande Tutto di cui parla Colinas unendo Leopardi all’esperienza romantica, bensì in un modo conseguente al sistema dell’allegoria, ovvero come “infinita caducidad”:

Pero esta infinita caducidad revela a su vez el carácter eminentemente temporal del horizonte ocultado por la “sieve”: lo que no se ve es en realidad lo que se ha perdido; lo que se ve y se escucha, el signo de su irreparable pérdida [...] Años luz separan esta originalísima solución leopardiana [...] de otras formas románticas de lo sublime, oscilantes entre la reverente sumisión a la magnífica naturaleza y la depresión patética del yo.⁷ (Muñiz Muñiz, 1998, p. 227)

ANALISI COMPARATIVA. Veniamo ora ai testi. In primo luogo, l’originale di Leopardi, noto a tutti.

L’INFINITO

⁴ “In Giacomo Leopardi il poeta sente e ragiona in un modo estremo, ma nei suoi versi c’è una musica che lo contraddistingue e lo salva. Soprattutto ad essa ho voluto essere fedele”.

⁵ “L’amalgama del primo tentativo [...] si è venuto rimodellando con permanenti ritocchi per cercare di aderire all’originale, non come chi copia un modello, ma come chi infila un guanto, quanto più sottile possibile, sulla mano”.

⁶ “L’interrelazione fra forma e contenuto sulla quale poggia il prodigio estetico de *L’infinito* fa di questa una poesia intraducibile per definizione”.

⁷ “Ma questa infinita caducità rivela a sua volta il carattere eminentemente temporale dell’orizzonte nascosto dalla siepe: ciò che non si vede è in realtà ciò che si è perduto; quello che si vede ed ascolta, il segno della sua irreparabile perdita. [...] Anni luce separano questa originalissima soluzione leopardiana [...] da altre forme romantiche del sublime che oscillano tra la riverente sottomissione alla natura e la depressione patetica dell’io”.

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
 E questa siepe, che da tanta parte
 Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
 Ma sedendo e mirando, interminati
 Spazi di là da quella, e sovrumani
 Silenzi, e profondissima quiete
 Io nel pensier mi fingo; ove per poco
 Il cor non si spaura. E come il vento
 Odo stormir tra queste piante, io quello
 Infinito silenzio a questa voce
 Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
 E le morte stagioni, e la presente
 E viva, e il suon di lei. Così tra questa
 Immensità s'annega il pensier mio:
 E il naufragar m'è dolce in questo mare.

Confrontiamo ora l'originale con la traduzione di Colinas (abbiamo scelto quella del 2008, che non varia rispetto a quella edita per il bicentenario de *L'infinito* del 2019) e con quella di Muñiz (pubblicata nel 1998 in occasione del bicentenario della nascita del poeta):

Siempre caro me fue este yermo cerro
 y este seto, que priva a la mirada
 de tanto espacio del último horizonte.
 Mas, sentado y contemplando, interminables
 espacios más allá de aquellos, y sobrehumanos
 silencios, y una quietud hondísima
 en mi mente imagino. Tanta, que casi
 el corazón se estremece. Y como oigo
 el viento susurrar en la espesura,
 voy comparando ese infinito silencio
 con esta voz. Y me acuerdo de lo eterno,
 y de las estaciones muertas, y de la presente
 y viva, y de su música. Así que, entre esta
 inmensidad, mi pensamiento anego,
 y naufragar me es dulce en este mar.

(Antonio Colinas)

Siempre caro me fue este yermo cerro
 y esta espesura, que de tanta parte
 del ultimo horizonte el ver impide.
 Mas sentado y mirando, interminables
 espacios a su extremo, y sobrehumanos
 silencios, y hondísimas quietudes
 imagino en mi mente; hasta que casi
 el pecho se estremece. Y cuando el viento
 oigo crujir entre el ramaje, yo ese
 infinito silencio a este susurro
 voy comparando: y en lo eterno pienso,
 y en la edad que ya ha muerto y la presente,
 y viva, y en su voz. Así entre esta
 inmensidad mi pensamiento anega:

y naufragar en este mar me es dulce.

(M^a de las Nieves Muñiz)

La prima cosa che notiamo è l'uguaglianza del primo verso. La frequentazione affettivamente connotata del colle con il passato remoto a indicare il tempo della ricorrenza compiuta per sempre. Entrambi hanno scelto l'aggettivo *yermo*, che non ha lo stesso significato di *ermo*. *Yermo* porta con sé la connotazione di 'árido', che non ha il termine italiano. Più solitario e inospitale che privo di piante pare l'originale colle leopardiano. Entrambi hanno scelto *cerro* per *collina*, ma ognuno ha risolto in un modo diverso "la siepe, che da tanta parte il guardo esclude". È importante il genere della parola scelta per la siepe giacché lo spunto a partire dal quale comincia il viaggio de *L'infinito* dipende dall'indicazione dei deittici (di là da quella, di là dalla siepe). Non solo: c'è poi il fatto che il termine *siepe* ha generato non poche controversie nella storia della traduzione dell'idillio, perché la siepe, tante volte concepita come una semplice pianta dai primi traduttori spagnoli, ha in sé l'idea di filare di piante che si assimila ad un muro, sebbene vegetale, che appunto esclude da tanta parte lo sguardo disegnando un profilo dietro (o entro) il quale scatta il paesaggio interiore dell'immaginazione.

Il *seto* scelto da Colinas sarebbe potuto servire dal punto di vista semantico (giacché denota il carattere di muro della siepe), ma ne modifica profondamente il senso per il fatto che è maschile: quando si dice "más allá de aquellos" si parla di un al di là del "cerro" (colle) e "seto" (siepe) che cambia notevolmente la concezione dello slancio dell'immaginazione poc'anzi descritto. Muñiz, per la siepe, sceglie *espesura*, una decisione che, tuttavia, benché si conservi il genere femminile, non convince per due ragioni: sembra che la parola indichi un fogliame abbondante che l'espressione originale non ha; e poi il "di là da quella" riferito alla siepe dell'originale si perde nella traduzione, che si risolve con l'espressione "a su extremo", che di fatto può ambigualmente riferirsi tanto alla siepe quanto al colle. Quel "da tanta parte" – immagine vaga e indefinita, che suggerisce un vasto terreno nell'originale – è tradotto da Colinas come "tanto espacio" e da Muñiz più letteralmente come "de tanta parte". Ma è nel quarto verso, con l'avversativa ("Ma sedendo e mirando") – che dà inizio al movimento della introspezione spaziale – che le differenze tra le due traduzioni si acuiscono. Colinas sceglie la parola che conferisce un senso che lui intravede e interpreta in accordo con la propria visione. "Mas sentado y contemplando": contemplare, verbo della meditazione per antonomasia. Muñiz invece si limita a "Mas sentado y mirando", dove il verbo *mirar* in spagnolo è privo del senso ammirativo che in italiano conserva dal latino e che si usa nel senso di 'guardare'. *Mirare* in italiano non è un verbo comune, ma uno di quegli arcaismi che Leopardi coglie dal fondo della lingua; *mirare*, da *mirum*, vuol dire 'ammirare, vedere con meraviglia, contemplare'.

La collocazione di ciò che si "finge", aggettivi e nomi in plurale moltiplicativo che stanno a descrivere l'oggetto della contemplazione ("interminati spazi, sovrumani silenzi, profondissima quiete"), è essenziale per produrre l'illusione di vastità che irrompe nella coscienza e quindi turba il cuore del contemplatore. Ambedue i traduttori hanno rispettato questa posizione finale del verbo *fingere* che in entrambi i casi hanno tradotto saggiamente con il verbo *immaginare* ("en mi mente imagino", Colinas; "imagino en mi mente", Muñiz). Sia Colinas sia Muñiz rispettano in tutti i casi il plurale che ha l'effetto di incrementare l'idea di immensità. Per risolvere il superlativo di "profondissima quiete", Colinas sceglie "quietud

hondísima” (ovviamente per ragioni estetiche ha cambiato l’ordine mettendo in rilievo la poeticità della parola *hondísima* che rende ottimamente l’originale), mentre Muñiz trasforma “profondissima quiete” in un nuovo plurale moltiplicativo: “hondísimas quietudes”, inserendo qualcosa che nel testo originale non c’è. “Ove per poco il cuor non si spaura”, con il suo *enjambement*, è una frase che esige dai traduttori soluzioni audaci. Entrambi hanno scelto la parola *estremecerse*, che ben coglie il senso dell’emozione intensa di timore con la sfumatura, molto cara a Leopardi, del “quasi”. Siamo arrivati al punto meridiano della poesia. Al primo smarrimento della concezione dello spazio segue ora il ritorno all’istante presente per iniziare il viaggio che l’immaginazione percorrerà attraverso la sua percezione del tempo.

A metà dell’ottavo verso continua implacabile il continuum della poesia: “E come il vento odo stormire fra queste piante, io quello / infinito silenzio a questa voce / vo comparando”. Per tradurre questi versi è fondamentale essere in qualche modo capaci di recuperare la bellezza, la sensazione auditiva che le parole traducono e che noi lettori, nel leggerle, ritraduciamo nella nostra mente nel linguaggio dei sensi. È altresì di vitale importanza per l’esito della traduzione non togliere la centralità e la posizione isolata e risaltata di quell’“infinito silenzio” che *l’enjambement* appunto sottolinea. Questo era il primo verso o frammento poetico che nel film *Idillio* di Nelo Risi tornava più volte alla mente di Leopardi come spunto fonetico e semantico da sviluppare. E non minore importanza ha la traduzione degli aggettivi determinativi. Il secondo di questi aspetti è preservato da entrambe le traduzioni. Il primo, invece, ha ottenuto esiti molto diversi. La soluzione di Colinas, “Y como oigo el viento susurrar en la espesura”, appare più adeguata, mentre quella di Muñiz non sembra molto riuscita: “Y cuando el viento oigo crujir entre el ramaje”. “Y cuando” non esprime il senso di accadimento improvviso di cui ci si accorge (“E come...”), ma potrebbe indicare consuetudine; quindi non rende il senso dell’originale (‘e non appena sento il rumore...’). Connubio discutibile anche quello del “viento que cruje”, in quanto *crujir* significa ‘crepitare’, addirittura ‘scricchiolare’, distante dal verbo originale *stormire*, di origine germanica (vicino a *Sturm*), il cui significato è piuttosto ‘muoversi’, o anche ‘far muovere qualcosa producendo un rumore leggero, simile a un fruscio continuato, riferito a foglie e frasche agitate dal vento’ (Vocabolario Treccani, edizione online: *ad vocem*). Muñiz salva quell’“Io” del verso 9, ma usa per riferirsi a “quello infinito silenzio” il dimostrativo *ese*, scelta condivisa da Colinas (“ese infinito silencio con esta voz”) in quanto è il dimostrativo spagnolo adatto alla deissi di tipo testuale che riprende i versi precedenti. Il qui ed ora di “questa voce” si trasforma nella versione di Muñiz in “este susurro”, mentre Colinas sceglie “esta voz”. E arriviamo all’esito finale. Dopo i due punti, conservati da entrambi i traduttori, c’è la serie di elementi temporali, “comparati”, contemplati insieme. I traduttori usano “Voy comparando”, perifrasi verbale e verbo comune in spagnolo, mentre in italiano non è certa né l’una né l’altra cosa, essendo *comparare*, di nuovo, un latinismo, e “vo comparando” una costruzione verbale meno consueta. Sembra che qui l’italiano leopardiano sia gentile con lo spagnolo.

Un problema fondamentale è il verbo *sovvenire*. Muñiz traduce “pienso”, una soluzione lontana dal senso di *sovvenire*. Colinas sceglie invece “me acuerdo”, anch’esso inadeguato. Un pensiero sovviene senza volontà o sforzo di chi lo subisce e quindi né *pensare* né *ricordare*, verbi che designano un’azione tendenzialmente volontaria, servono qui. Poi bisogna tradurre gli elementi che sovengono alla coscienza: “l’eterno, e le morte stagioni, e la presente / e viva, e il suon di lei”. Sono

quattro e tutti preceduti dalla congiunzione *e*. Con questo polisindeto Leopardi ci indica che i quattro elementi sopraggiungono simultaneamente e non uno di seguito all'altro. La lettura, che avviene necessariamente in una successione lineare, non facilita la percezione di questa simultaneità: i quattro elementi nella comparazione si percepiscono, sovengono, vengono intuiti insieme. Vediamo ora se la traduzione tiene conto di questo. Muñiz dice: “Y en lo eterno pienso, / y en la edad que ya ha muerto y la presente, / y viva, y en su voz”. Non si riesce a comprendere il senso o la funzione della virgola dopo “y la presente” e prima di “y viva” giacché *presente* e *viva* sono gli aggettivi qualificativi che contraddistinguono l'istante, *vivus atque praesens* della stagione attuale. Nel caso di Colinas i quattro elementi vengono preservati e “il suon di lei” è tradotto come “y de su música”, in un modo più creativo e azzardato se paragonato a “y en su voz” di Muñiz. La scelta della parola *música* è ammissibile, specie per chi conosce l'opera di Colinas e sa, quindi, quali connotazioni profonde questa parola abbia in lui.

Il “tra” dei versi finali del naufragio, il modo in cui si risolve l'annegare del pensiero, è l'espressione finale che dimostra come l'interpretazione del testo influenzi le scelte traduttive. Muñiz traduce “Así entre esta / inmensidad mi pensamiento anega”, mentre Colinas dice “Así que, entre esta / inmensidad, mi pensamiento anego”; così che nel primo caso il pensiero annega come un accadimento al di là della volontà, mentre nel secondo sembra immergersi volontariamente. La differenza non è da poco.

CONCLUSIONI. Dopo questa analisi delle diverse soluzioni adottate dai due traduttori è possibile trarre alcune conclusioni che mettano in rapporto tali soluzioni, lessicali e ritmiche, con le interpretazioni filosofiche del testo e una concezione della traduzione proprie dei due interpreti.

Va detto che entrambi sembrano aver smarrito in qualche modo l'essenziale immagine, primordiale, che fa della “siepe” – e solo di essa – il profilo limitrofo dello spazio immaginato: un paesaggio interiore, che si estende in uno spazio circoscritto al di là della siepe stessa; non quindi “a su extremo” (Muñiz) né “más allá de aquellos” (Colinas), espressioni in cui entrambi si riferiscono nel contempo sia alla siepe che al colle.

Si nota che Colinas ha una visione simbolica e contemplativa, che in questo idillio – il primo da lui tradotto – trova un terreno fertile. La sua teoria della traduzione, che emana dal suo essere poeta e dalla sua pratica come traduttore di poesia, insiste sullo *spirito*, sul ritmo e sul suono della poesia, da salvare nella traduzione. Muñiz, dal canto suo, in quanto filologa difende l'idea della traduzione come un “sottile guanto” che viene indossato per lasciar trasparire la forma e il senso dell'originale, e, allo stesso tempo, mette il testo in rapporto con il suo retroterra testuale, mantenendolo lontano da romantiche interpretazioni. Così, mentre per Colinas la lirica è espressione del tutto-nulla dell'essere e il poeta traduce avendo sempre questo in mente, per Muñiz il pensiero leopardiano – che stabilisce una correlazione tra infinito e caducità – deve illuminare e guidare la traduzione della poesia. Entrambi ammettono l'essenziale intraducibilità dell'idillio e prendono le loro decisioni ritmiche e lessicali in accordo con le loro personali visioni. Come esempio, in Colinas, parole come “contemplando” (per “mirando”) e “música” (per “il suon di lei”) sono scelte coerenti con lo spirito che il traduttore attribuisce all'idillio. Si tratta, in questo caso, della creazione di un nuovo corpo che si arrischia nella ricreazione dell'originale. D'altra parte, il “sottile guanto” di Muñiz, preciso in molti passaggi, non appare così sottile in certe decisioni, quali il frammento *E come*

il vento / odo stormir tra queste piante, da lei tradotto in: “Y cuando el viento oigo crujir entre el ramaje”.

L'ultimo elemento che rivela l'influenza dell'interpretazione nel verso tradotto, e che ha un'implicazione anche ritmica, si riferisce al verbo “sovvenire” e alla serie di cose che sovengono al soggetto lirico. È chiaro che quello che si produce dopo i due punti costituisce l'esito centrale dell'itinerario de *L'infinito*, coronato dall'ultimo verso come dolce naufragio. È quindi il punto in cui il traduttore si gioca davvero il recupero del senso della poesia.

Il significato del verbo, tradotto come “recordar” da Colinas e come “pensar” da Muñiz, è probabilmente (lo abbiamo già commentato) quello di “venire in mente”, “tornare alla memoria”. Il dizionario enciclopedico Battaglia applica al verso che ci occupa l'accezione numero 14 di “sovvenire”: “Ritornare alla memoria, venire in mente (un ricordo, un fatto)” (Battaglia, 1961, vol. XIX, p. 650).

Quindi, secondo tale impostazione, il sovvenire de *L'infinito* non è un aiutare, soccorrere, salvare, che sarebbe il principale significato del verbo. Tuttavia, è pur vero che nell'atto di venire in mente sembra esercitare anche, chiaramente, una funzione di soccorso per il soggetto; per cui, a rigore, grazie alla capacità connotativa e suggestiva del linguaggio poetico, niente ci impedisce di congetturare una contaminazione dei due contenuti semantici, giacché, in un verso precedente, “per poco il cuor non si spaura”. Ma più in là del significato è il carattere di involontarietà che esprime il verbo, che non ci sembra sia reso dai traduttori. “Mi sovvien” è “sovviene a me”: un evento che il soggetto subisce, non qualcosa di volontario. Il ricordare può avere un carattere involontario, ma “penso” è un verbo della volontà che nell'originale è assente. I complementi diretti, (“L'eterno, le morte stagioni, la presente e viva, e il suon di lei”), è stato detto dalla critica più accurata con Blasucci (1978), sono scanditi con l'allitterazione della congiunzione “e”: il suono ripetuto in anafora all'inizio di ogni elemento aiuta insieme alla congiunzione a creare l'impressione (d'altra parte estensibile a tutta la lirica) di un flusso, di un continuum di cose che, appunto, sovengono e coesistono in uno stesso piano temporale e spaziale avendo la stessa presenza simultanea. Ma soprattutto, e su questo ci vogliamo soffermare, tali elementi temporali eterogenei, addirittura opposti semanticamente, sono fusi nell'apprensione involontaria del soggetto lirico che, in tal modo, li riceve uniti. Il linguaggio è per natura successivo e può esprimere questi elementi solo uno dopo l'altro. Ma la poesia dipinge nella successione quello che l'esperienza simbolica è capace di riunire nell'intuizione. L'anafora e il senso di involontarietà del verbo sono strumenti che Leopardi ha usato per rendere chiaro l'avvenimento.

Il tratto malinconico e allegorico dell'interpretazione di Muñiz pone l'accento sull'infinita caducità di cui l'impressione sensibile è segno, come abbiamo visto analizzando la sua interpretazione. Quella di Colinas, che in questo centra il bersaglio, ha capito la forza, la penetrazione dell'intuizione che comprende in sé ogni tempo e che costituisce il miracolo de *L'infinito*. Ognuno ha risolto secondo la propria interpretazione. In Colinas la sensazione di unità degli elementi, e la ripetizione di “y” aiutano alla percezione simbolica dell'immensità. La volontà dell'espressione “mi pensamiento anego” ci parla di un io arricchito dall'esperienza dell'infinito che si abbraccia dolcemente al naufragio. La soluzione di Muñiz, lontana da quella simbolica e contemplativa, invece di trasmettere la fusione degli elementi temporali per mezzo del polisindeto, d'accordo con la sua concezione allegorica, li divide, li separa: “[...] y en lo eterno pienso, / y en la edad que ya ha muerto y la presente, / y viva, y en su voz”.

La collocazione del verbo “pienso” dopo “en lo eterno” sembra chiudere un atto di pensiero al quale se ne aggiunge un altro, e poi un altro ancora, separatamente. Nella traduzione di “le morte stagioni” per “la edad que ya ha muerto”, oltre a non riprendere il plurale moltiplicativo, usa un passato prossimo preceduto dall’avverbio “ya”. Inoltre, mentre nell’originale ciò che segue (“e la presente e viva”) è preceduto da una virgola, nella traduzione resta legata alla “presente” artificialmente e inspiegabilmente separata da un altro suo aggettivo, “viva” (giacché nell’originale “presente e viva” caratterizzano un’unica età). Tutto l’insieme restituisce, invece dell’impressione di elementi uniti dall’intuizione, una serie di elementi separati, il che non rende l’effetto dell’originale.

Con la paradossale conclusione che, nonostante la differenza interpretativa, l’ultimo verso, così come il primo, resta quasi identico nelle due versioni: “y naufragar en este mar me es dulce”, per Muñiz; “y naufragar me es dulce en este mar”, per Colinas. Il retroterra poetico contemplativo di Colinas, che ama il naufragio nel mare del grande nulla-tutto, il pensiero allegorico di Muñiz, attenta al sensismo antimetafisico di Leopardi: entrambi, forse, attingono a una sola fonte, che è quella della poesia sublime del nostro Poeta, il cui magnifico potere traspare in modi diversi nel lavoro delle due versioni che qui abbiamo voluto analizzare.

Riferimenti bibliografici:

- Battaglia, S. (1961). *Grande dizionario della lingua italiana*. Milano: UTET.
- Blasucci, L. (1978). *Leopardi e i segnali dell'Infinito*. Bologna: Il Mulino.
- Colinas, A. (1974). *Leopardi*. Madrid: Júcar.
- (2008). *Cantos. Pensamientos. Traducción y prólogo de Antonio Colinas*. Barcellona: Random House-Mondadori.
- (2019) *Dulce y clara es la noche. Selección y traducción de Antonio Colinas*. Barcellona: Galaxia Gutenberg.
- De Burgos, C. (1911). *Giacomo Leopardi (su vida y obras)*. Valencia: Sempere.
- Estelrich, J. L. (1889). *Antología de poetas líricos italianos traducidos en verso castellano (1200-1889)*. Palma di Maiorca: Escuela Tipográfica Provincial.
- Ladrón de Guevara Mellado, P. L. (1991). *L'infinito* de Leopardi: evolución histórica de su traducción al castellano. *Estudios románicos*, 7, 77-86.
- Leopardi, G. (1997). *Zibaldone* (Vol. I). Edizione commentata e revisione del testo critico a cura di Rolando Damiani. Milano: Mondadori.
- Maristany, F. (1920). *Leopardi: las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas*. Barcellona: Cervantes.
- Muñiz Muñiz, M. N. (1998). *Leopardi, Cantos. Traducción, introducción y notas de M^a de las Nieves Muñiz Muñiz*. Madrid: Cátedra.
- Oyuela, C. (1883). *“Cantos” de Leopardi, traducción en verso castellano*. Buenos Aires: Imprenta de Pablo E. Coni.
- (1933). *Cantos nocturnos leopardianos*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso.
- Romero Martínez, M. (1928). *Poesías de G. Leopardi*. Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.
- Vocabolario Treccani*. Istituto dell'Enciclopedia Italiana [edizione online]. Disponibile da: <http://www.treccani.it/vocabolario>