



**Letteratura italiana e tedesca  
1945-1970:  
Campi, polisistemi, transfer**

**Deutsche und italienische Literatur  
1945-1970:  
Felder, Polysysteme, Transfer**

a cura di Irene Fantappiè e Michele Sisto

# Cinque tesi sulla traduzione in Fortini. *Sélection e marquage* in *Il ladro di ciliegie*

Irene Fantappiè

Humboldt-Universität zu Berlin

«Le sens et la fonction d'une œuvre étrangère sont déterminés au moins autant par le champ d'accueil que par le champ d'origine»,<sup>1</sup> scrive Bourdieu in un suo saggio sulla circolazione internazionale delle idee. Nel campo letterario italiano del Novecento, pochi casi di *transfer* confermano quest'affermazione in modo esemplare come quelli legati alla figura di Franco Fortini. Le sue traduzioni da diverse lingue straniere e in particolare dal tedesco – soprattutto quelle celeberrime di Brecht, Enzensberger, Goethe – hanno dato luogo a casi di interferenza imprescindibili se vi vuole comprendere l'evoluzione della letteratura italiana.<sup>2</sup> Per essi l'affermazione di Bourdieu vale in

---

<sup>1</sup> Pierre Bourdieu, *Les conditions sociales de la circulation internationale des idées*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», 145 (2002), p. 4.

<sup>2</sup> È impossibile riportare qui la bibliografia degli studi sulle traduzioni di Fortini. Si vedano, tra le altre cose, Eva Maria Thüne, *Un traduttore poco ortodosso. Fortini e la cultura tedesca*, in «Allegoria», 21-22 (1996), pp. 178-195; Bertolt Brecht/*Franco Fortini. Franco Fortini traduttore di Bertolt Brecht: atti del seminario*, Siena, Centro Studi Franco Fortini 1998; Paola Maria Filippi, *La traduzione strumento di modificazione di strutture linguistiche: l'esempio tedesco-italiano. Le traduzioni di Franco Fortini e Furio Jesi fra norma e innovazione*, in *Lingue di confine, confini di fenomeni linguistici. Grenzsprachen. Grenzen von linguistischen Phänomenen*, a cura di Patrizia Cordin et al., Bulzoni, Roma 2002, pp. 335-349; Maria Vittoria Tirinato, «*Larvatus prodeo*». *Franco Fortini e la traduzione poetica*, in Franco Fortini, *Lezioni sulla traduzione*, a cura di Maria Vittoria Tirinato, premessa di Luca Lenzini, Quodlibet, Macerata 2011, pp. 11-43; Irene Fantappiè, *Franco Fortini als Lyrik-Übersetzer und Übersetzungstheoretiker*, in *Lyrik-Übersetzung zwischen imitatio und poetischem Transfer: Sprachen, Räume, Medien/La Traduction de la poésie entre imitatio et transfert poétique: langues, espaces, médias*, a cura di Caroline Fischer e Beatrice Nickel, Stauffenburg, Tübingen 2012, pp. 75-86; Luca Lenzini, *Una antica promessa. Studi su Fortini*, Quodlibet, Macerata 2013.

maniera lampante ma, va precisato, in forme di volta in volta assai diverse. Nei *transfer* operati da Fortini, infatti, il modo in cui il campo letterario d'arrivo determina la funzione dell'opera straniera muta molto – sia qualitativamente sia quantitativamente – a seconda del panorama storico-culturale, della traiettoria dell'autore e della collocazione editoriale della traduzione stessa, la quale in pubblicazioni diverse assume diversi significati. Le interferenze generate da Fortini hanno prodotto uno spettro di testi difficilmente raggruppabili sotto un'unica insegna, e parlare di “Fortini traduttore” è utile ai biografisti, in sede di analisi critica, può anche risultare fuorviante e fraintendimento: ha meno senso istituire una correlazione tra la traduzione del *Faust* e quella di Brecht che mettere quest'ultima a confronto con le poesie di *Una volta per sempre*; così come la versione fortiniana del *Lycidas* di Milton ha relativamente poco a che vedere con quella dei racconti di Kafka, mentre è un perfetto *pendant* di alcune pagine su Sereni raccolte in *Nuovi saggi italiani*. I testi di Fortini – poesie, saggi, traduzioni – sono, per così dire, passeggiate sui crinali che separano queste tre categorie di testi. Esempio in questo senso è uno scritto teorico uscito postumo, *Lezioni sulla traduzione* (2011), dove l'autore tenta una sintesi tra le sue posizioni di traduttore, critico e poeta; prima di leggerlo al pubblico, a Napoli nel 1989, Fortini – lo testimoniano le registrazioni – esemplificò così quanto stava per fare:

Quando ero ragazzo ho visto una volta una vignetta che rappresentava un pittore che si apprestava a preparare una mostra e che aveva fatto un paesaggio lungo venti metri, una grande veduta, e poi la tagliava a fette – e con ognuna di queste faceva tanti quadri e una mostra.<sup>3</sup>

Il nesso con la produzione critica e poetica è dunque il primo e più importante motivo della disomogeneità che caratterizza il *corpus*

---

<sup>3</sup> Ringrazio Luca Lenzini ed Elisabetta Nencini per avermi dato la possibilità di ascoltare tali registrazioni presso il Centro Studi Franco Fortini dell'Università di Siena.

delle traduzioni fortiniane. In particolare, è proprio il grado di relazione col campo letterario d'arrivo a risultare di volta in volta diversissimo. Ciò spiega perché versioni come quella del *Faust* siano così distanti – non tanto nella lingua quanto come tipologia di testo – da altre traduzioni che sono *in primis* tentativi di «manipolazione»<sup>4</sup> interni al campo letterario italiano. Fermo restando che tutte le traduzioni di Fortini nascono *anche* dall'urgenza di prendere posizione nel campo italiano, e che tutte implicano *comunque* un'interferenza con un campo straniero, bisogna sottolineare che in certi casi la traduzione diventa, paradossalmente, un processo quasi completamente interno al campo culturale d'arrivo; e, quel che è più interessante, essa mette in discussione la distinzione tra letteratura al primo e al secondo grado, tra *writing* e *rewriting*,<sup>5</sup> tra creazione e ri-creazione. Di uno di questi casi trattano le pagine che seguono.

### **Sélection/selezione. Fortini tra Sereni e Luzi**

«Questo bellissimo libro si colloca all'inizio di una serie dell'editore Einaudi. La serie vorrebbe accogliere libri che il poeta possa considerare come propri sebbene composti di traduzioni».<sup>6</sup> Così Fortini presenta nel 1981 il *Musicante di Saint-Merry* di Sereni, uscito in una collana che afferma di aver egli stesso ideato e proposto<sup>7</sup> e che l'anno successivo accoglierà *Il ladro di ciliegie*, una sua 'autoantologia' di tra-

---

<sup>4</sup> Theo Hermans parla di *manipulation* quale necessario e inevitabile mutamento dell'opera in traduzione, determinato da ragioni culturali, sociali, politiche. Cfr. *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, a cura di Theo Hermans, Croom Helm, London-Sydney 1985.

<sup>5</sup> Per il concetto di *rewriting* si vedano gli studi André Lefevere, in particolare *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London - New York 1992.

<sup>6</sup> Franco Fortini, "Il musicante di Saint-Merry", in *Nuovi Saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987, p. 166.

<sup>7</sup> In realtà già fin dalla metà degli anni Cinquanta a Einaudi si discute di una collana simile. Cfr. *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi, 1943-1952*, a cura di Tommaso Munari, Einaudi, Torino 2011.

duzioni dal tedesco, francese, inglese e ungherese fatte a partire dagli anni Quaranta e nei decenni successivi (in seguito apparvero simili sillogi di Luzi e Giudici; inizialmente erano previsti anche Zanzotto e Caproni). Il saggio di Fortini sul *Musicante* di Sereni è forse la migliore introduzione al suo libro ‘gemello’ che uscirà di lì a pochi mesi:

Qui Sereni sta eseguendo, al suo meglio, Sereni. [...] Sarebbe assurdo parlare di poesie di Sereni se al genitivo diamo un senso solo causale, come “dovute a”, “compiute da”. Quel “di” va inteso come partitivo. Sono poesie fatte della materia di cui sono fatte le poesie firmate da Sereni e anche, naturalmente, tante altre poesie, di morti e viventi, di antichi e moderni. Come si dice un piatto d’argento, una nave di abete.<sup>8</sup>

Nel *Ladro di ciliegie* Fortini esegue Fortini; i testi che ne derivano sono caratterizzati da un’autorialità ibrida, da costruzioni di ‘autore nell’autore’ quasi paradossali, *à la* Escher. Non sono traduzioni *stricto sensu*, ma neppure semplicemente, come Fortini intende darci a credere, «scritture mie».<sup>9</sup> Il carattere peculiare del genere ‘autoantologia di traduzioni’ (un autoritratto e al contempo una collezione di quanto a parere dell’autore si debba «strappare al presente per fondare altro tempo»)<sup>10</sup> rende questo libro, e gli altri della collana, un terreno particolarmente fertile per lo sviluppo – e l’osservazione – di processi di *self-fashioning*, di costituzione e messa in scena della propria postura autoriale, che vanno analizzati sia nel contesto ristretto della collana stessa che in quello più ampio del campo letterario.

Bisogna dunque chiedersi come avvenga la prima delle operazioni sociali che Bourdieu individua nei processi di circolazione internazionale delle idee, la *sélection* (seguirà un’analisi del *marquage* fortiniano).<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> F. Fortini, “*Il musicante di Saint-Merry*”, cit., p. 164.

<sup>9</sup> F. Fortini, *Premessa*, in *Il ladro di ciliegie*, Einaudi, Torino 1982, p. VIII.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> In *Conditions sociales de la circulation internationale des biens symboliques*, cit., Bourdieu descrive la traduzione come una serie di operazioni sociali: *sélection*, *marquage* e *lecture*. La terza operazione sociale, la *lecture*, non viene compiuta da Fortini e quindi esula dal contenuto di questo saggio – o per meglio dire coincide con esso.

*Il ladro di ciliegie* è caratterizzato da un'evidente, quasi esibita eterogeneità dei testi, diversissimi per epoca, lingua, stile, temi, e impossibili da pensare come un *corpus* 'consonante' a un unico autore/traduttore. Da questo punto di vista Fortini sembra voler vincere un ipotetico confronto con Sereni, il quale non solo spaziava da Apollinaire a Pound a Williams (Luzi, al contrario, inserirà solo autori francesi),<sup>12</sup> ma nella nota introduttiva – che in un libro del genere, già di per sé un'introduzione all'autore *par soi-même*, acquisisce un carattere doppiamente metapoetico – prendeva le distanze da una frase di Sergio Solmi secondo cui la traduzione nasce come una propria poesia mancata. Più che recupero di un'occasione perduta che ci sarebbe stata affine, la traduzione è per Sereni un modo di lettura, spesso l'unico possibile. Si traduce infatti non solo per affinità ma anche e soprattutto per confronto: «Si impara di più da chi non ci assomiglia».<sup>13</sup> Fortini non solo condivide la tesi che traduzione possa scaturire anche dallo «choc che subiamo dalla lettura di un autore remoto»<sup>14</sup> che per reazione sprona a una presa di posizione; la rende, nel *Ladro di ciliegie*, più radicale ed evidente (l'acme sarà raggiunto con il peculiarissimo genere delle traduzioni immaginarie).<sup>15</sup> La traduzione è per

<sup>12</sup> Fanno eccezione i versi di Guillén in appendice, che Luzi intende come separati e definisce «una specie di certame italo-spagnolo» (Mario Luzi, *La cordigliera delle Ande e altri versi tradotti*, Einaudi, Torino 1983, p. IX).

<sup>13</sup> Vittorio Sereni, *Il musicante di Saint-Merry*, Einaudi, Torino 1981, p. VIII.

<sup>14</sup> Cfr. F. Fortini, *Lezioni sulla traduzione*, cit., p. 88. Va precisato che Fortini rilette, ad esempio, le versioni da Brecht come momento di identificazione con un autore, in questo caso finalizzata a sottrarsi all'eredità degli anni Trenta, quella dell'Ermetismo, senza «uscirne a colpi di oltranza, sarcasmo e violenza autoironica» come Sanguineti né, come Pasolini, «abbassare tutto il linguaggio della poesia al livello della prosa». Cfr. *ivi*, p. 163.

<sup>15</sup> Le traduzioni immaginarie volgono nella lingua d'arrivo un testo straniero mai esistito; in esse si manifesta ancor più chiaramente – anche se in forme paradossali – l'uso della traduzione come acquisizione di capitale simbolico. Ne ho parlato in altra sede: I. Fantappiè, *Franco Fortini als Lyrik-Übersetzer und Übersetzungstheoretiker*, cit., e Ead., «*Il solve et coagula della storia*». *Traduzione e traduzione in Fortini e Folena*, in *L'eredità di Folena. Quaderni del Circolo Filologico Linguistico Padovano*, ESEdra, Padova (in stampa).

Fortini una reazione al pericolo del *rigor mortis* della figura cristallizzata dell'autore; è «un truccarsi, come un attore, come un guitto»,<sup>16</sup> che nasce da un «fastidio» – scrive – «per una mia qualche identità».<sup>17</sup> Da ciò scaturisce addirittura il desiderio di pubblicare i propri versi «con altro nome: per godere ancora una volta i vantaggi di una doppia identità senza rinunciare a quelli d'una sola».<sup>18</sup>

*Il ladro di ciliegie* è l'autoritratto di un poeta che dialoga apertamente con la tradizione letteraria, portando a termine 'allegri furti' affini a quelli del *Kirschendieb* di Brecht da cui l'antologia prende il nome. Sotto a ogni coppia di testo e testo a fronte Fortini appone un'unica data: non quella dell'originale bensì quella della traduzione. «Sono le stesse date che accompagnano altri libri miei. Vorrebbero ricordare che quelle parole sono state scritte mentre accadeva "altro", altro che le reggeva o le oppugnava e continua a reggerle».<sup>19</sup> Tra i poeti antologizzati – assieme a Milton, Heine, Artaud, Rilke, Huchel, Rimbaud, Eluard, Baudelaire, József e altri – c'è Hans Magnus Enzensberger. Fortini ne ha tradotto con la moglie Ruth Leiser una intera raccolta, *Poesie per chi non legge poesia*, uscita da Feltrinelli nel 1964, e ha intrattenuto con lui rapporti di amicizia testimoniati da un denso carteggio oltre che da traduzioni reciproche.

Nella prefazione al *Ladro di ciliegie* Fortini afferma di apprezzare in Enzensberger «l'agilità mercuriale e il sarcasmo».<sup>20</sup> Ne antologizza una sola poesia: *die verschwundenen*, tradotta nel 1963 quand'era ancora inedita (sarà pubblicata in *blindenschrift* nel 1964, lo stesso anno del volume di Feltrinelli).

---

<sup>16</sup> Cfr. le già citate registrazioni del seminario che darà origine alle *Lezioni sulla traduzione*.

<sup>17</sup> Si tratta dell'*Avviso* che introduce F. Fortini, *L'ospite ingrato. Testi e note per versi ironici*, ora in *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Mondadori, Milano 2003, p. 864.

<sup>18</sup> *Ivi*, pp. 864-865.

<sup>19</sup> F. Fortini, *Premessa*, in *Il ladro di ciliegie*, cit., p. VII.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

*die verschwundenen*

*für Nelly Sachs*

nicht die erde hat sie verschluckt. war es die luft?  
wie der sand sind sie zahlreich, doch nicht zu sand  
sind sie geworden, sondern zu nichte. in scharen  
sind sie vergessen. häufig und hand in hand,  
wie die minuten. mehr als wir,  
doch ohne andenken. nicht verzeichnet,  
nicht abzulesen im staub, sondern verschwunden  
sind ihre namen, löffel und sohlen.

sie reuen uns nicht. es kann sich niemand  
auf sie besinnen: sind sie geboren,  
geflohen, gestorben? vermißt  
sind sie nicht worden. lückenlos  
ist die welt, doch zusammengehalten  
von dem was sie nicht behaust,  
von den verschwundenen. sie sind überall.

ohne die abwesenden wäre nichts da.  
ohne die flüchtigen wäre nichts fest.  
ohne die unermesslichen nichts ermesslich.  
ohne die vergessenen nichts gewiß.

die verschwundenen sind gerecht.  
so verschallen wir auch.

*Gli scomparsi*

*per Nelly Sachs*

Non li ha inghiottiti la terra. Era l'aria?  
Come le arene del mare innumerevoli; non in arena  
però conversi ma in nulla. A schiere  
dimenticati. Spesso e di mano in mano,



come i minuti. Più fitti di noi  
ma senza ricordo. Non registrati,  
non decifrabili nella polvere ma scomparsi  
i loro nomi, i cucchiari, le suole.

Noi non li compiangiamo. Non può nessuno  
lamentarsi di loro: sono nati,  
fuggiti, morti? Dissolti  
no. È senza lacune  
il mondo ma lo tiene insieme solo  
quel che non l'abita più,  
coloro che sono scomparsi. Essi sono ovunque.

Senza gli assenti, nulla ci sarebbe.  
Senza gli esiliati, nulla sarebbe saldo.  
Senza gli incommensurabili, nulla di commensurabile.  
Senza i dimenticati, nulla di certo.

Gli scomparsi sono giusti.  
Così anche noi in un'eco.

1963<sup>21</sup>

Se esiste un testo di Enzensberger poco o per nulla mercuriale e sarcastico è proprio *die verschwundenen*. Perché dunque inserire proprio questa poesia, e questa sola? La sua più evidente peculiarità, che la distingue dalle altre dell'autore tedesco e che dunque si potrebbe ipotizzare essere la ragione della scelta, è costituita dai riferimenti a Nelly Sachs. Enzensberger dedica infatti il suo componimento alla poetessa tedesca di origini ebraiche, così come in quegli anni avevano fatto Paul Celan, Ingeborg Bachmann e Hilde Domin.<sup>22</sup> Si tratta

---

<sup>21</sup> *Il ladro di ciliegie*, cit., pp. 114-115.

<sup>22</sup> *Zürich, Zum Storchen*, di Paul Celan, è del 1960; *Ihr Worte*, di Ingeborg Bachmann, è del 1961; *Diese Vögel*, di Hilde Domin, del 1962.

di un picco di attenzione seguito al conferimento del *Droste-Preis* nel 1960; il premio segna l'ingresso di Sachs nel campo letterario di lingua tedesca (ingresso assai tardo, considerando che è nata nel 1891), confermato poi l'anno dopo dall'uscita per Suhrkamp di *Fahrt ins Staublose* che raccoglie le sue ultime sei sillogi.

Il tributo di Enzensberger alla poetessa berlinese si esplicita anche in una ripresa puntuale dei suoi motivi e del dettato poetico. Il titolo allude chiaramente ai celebri *Chor der Geretteten* o *Chor der Wandernden*, e anche i temi sono palesemente sachsiani: il ricordo di coloro che non sono più, scomparsi non nella "terra" ma nell'"aria"; l'assenza e la trascendenza come principi costitutivi del reale. Per di più Enzensberger – che all'inizio degli anni Sessanta, e già con *die verteidigung der wölfe* (1957), aveva sviluppato una poetica propria e radicalmente diversa da quella di Sachs – si ingegna a ricreare uno dei caratteri fondamentali della scrittura sachsiana: il ricorrere di parole chiave, incastonate in un tracciato ritmico simile al rito o alla preghiera, che provengono dalla mistica ebraica (come ad esempio *Sand* o *Staub*, 'citate' da Enzensberger) oppure, o al contempo, dalla vita quotidiana (come i cucchiari o le suole, che ritroviamo al verso 15).

Che la predilezione di Fortini per questo testo non sia da ricondurre a Nelly Sachs si evince non solo dalla scarsa notorietà di cui nel 1963 quest'ultima gode in Italia (solo dopo il Nobel del 1966 Einaudi pubblicherà *Al di là della polvere*, tradotto da Ida Porena e con una introduzione dello stesso Enzensberger) bensì soprattutto dalla traduzione stessa, nella quale vanno persi tutti gli elementi che rimandano alla poetessa berlinese. Un termine come *Sand* è, sia in Nelly Sachs sia in Enzensberger, la chiave di volta del coincidere della dimensione trascendente della mistica con la concretezza del quotidiano. Quest'ultimo aspetto scompare in Fortini, che innalza radicalmente il livello del lessico: *Sand* diventa «arena» (o addirittura «arene», *variazione* impensabile in Nelly Sachs); *geworden* viene reso con «conversi».

La scelta di un testo così poco sarcastico e mercuriale tra le traduzioni di *Poesie per chi non legge poesia*, in realtà, è legata alla storia editoriale di questo libro e alla struttura del campo letterario di quegli anni. Fortini aveva accettato di tradurre Enzensberger per Feltrinelli, per i cui tipi erano già usciti i saggi di *Dieci inverni* (1957) e i versi di

*Poesia ed errore* (1959) ma che era anche la casa editrice a cui faceva riferimento la neoavanguardia italiana. La lotta tra Fortini e la neoavanguardia, che minacciava di rendere sorpassate le sue posizioni, avviene anche sul piano delle traduzioni. Poco prima della pubblicazione della raccolta di Enzensberger l'introduzione di Fortini viene sostituita da una nota di Enrico Filippini, redattore di Feltrinelli, che avvicina lo scrittore tedesco al del Gruppo 63 (nella stessa direzione va tutto il paratesto). Il risultato è un volume «'brechtiano' nel testo, 'avanguardista' nell'editing».<sup>23</sup>

Ma Fortini – le cui versioni di Brecht escono, non a caso, per Einaudi – non rinuncia a tentare di portare Enzensberger dalla sua parte nella lotta che in quegli anni segna il campo letterario italiano, e fa in modo che l'uscita del libro (marzo 1964) sia preceduta (gennaio 1964) da un articolo sulla rivista «L'Europa letteraria» dove presenta il poeta tedesco prendendo esplicitamente le distanze dai suoi tratti più avanguardisti. Al contempo Fortini cerca di caratterizzarlo come un autore le cui poesie più mature, intessute di riferimenti alla tradizione letteraria, sono lontane dal certo dannoso «presentismo»<sup>24</sup> degli inizi. Per corroborare questa sua interpretazione di Enzensberger Fortini cita una poesia – e questa poesia è proprio *die verschwundenen*.

In questo testo infatti, al contrario che in altri, non si ritroverebbe a suo parere la «giovinezza che trova tutta la propria gioia, anche espressiva, nel furore contro le forme della società del benessere, ma che proprio per questo rischia di farsene involontaria complice», la quale impediva a «questo poeta colto e cosmopolita» di «assumere coscienza matura della storia sua e nostra». Rispetto a

---

<sup>23</sup> Michele Sisto, *Mutamenti nel campo letterario italiano 1956-1968: Feltrinelli, Einaudi e la letteratura tedesca contemporanea*, in «Allegoria», 55 (2007), p. 104. Da qui traggio anche la storia editoriale del volume.

<sup>24</sup> F. Fortini, *Fortini presenta e traduce Enzensberger*, in «L'Europa letteraria», V (1964), 25, p. 23. L'articolo, preceduto dalla traduzione (di Italo A. Chiusano) del discorso di Enzensberger per il Premio Büchner e dalla versione fortiniana di *Landessprache*, è seguito da *Traducendo Brecht* tradotta in tedesco da Enzensberger e da un suo saggio su Fortini.

questo scrittore «la cui terra è il presente» Fortini dice di sentirsi «troppo più vicino – come, d'altronde, il mio paese – al passato. Troppo più “letterato”». Le poesie successive segnano però una svolta. Vi si ritrovano «ricordi, stratificazioni» provenienti anche da fonti insospettabili:

Come non pensare ad un poeta il cui nome – probabilmente – allega i denti ad ogni giovane tedesco come faceva, ai nostri, quello di D'Annunzio, cioè all'autore delle *Duinesi*, leggendo il bellissimo verso di chiusa di una recente poesia del Nostro, *Die Verschwundenen* (Gli scomparsi): “*So verschallen wir auch*”, che, disperando altrimenti, ho tradotto “Così anche noi in un'eco”.<sup>25</sup>

È evidente che non è il sapore rilkiano del verso *in sé* a convincere Fortini, quasi vent'anni più tardi, a rappresentare Enzensberger con quell'unica poesia; è piuttosto una certa visione del rapporto tra presente e passato, una certa lettura del problema dell'“eredità” che Fortini ritiene vitale inserire nel suo autoritratto per via di traduzioni – e gli sta a cuore esemplificarla proprio con Enzensberger, un autore che le dinamiche politico-culturali attive nel processo di *transfer* hanno posizionato in una parte del campo che con la tradizione letteraria ha un rapporto opposto al suo.

Dalla visione anti-progressista della storia di Fortini deriva la sua avversione per l'utilizzo del passato come ‘oggetto trovato’, come ‘falso presente’. Per questo rifiuta ogni lettura del testo che prescinda dalla percezione della distanza che lo separa dall'oggi:

Il catastrofismo del secolo, diciamo: la sua necrofilia, inducendo a scorgere nel passato dei monumenti più che dei documenti è sommaramente disposto a considerare l'eredità appena una congerie di materiale spoglio, qualcosa di simile a macerie o relitti lasciati in riva all'oceano da inesplicabili bufere.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> Id., *Un rifacimento dell'Ecclesiaste*, in *Nuovi saggi italiani*, cit., p. 36.

Ciò vale, oltre che per poesia e critica, anche per la traduzione. «“Quanta aria dal bel viso mi diparte”: questo è il motto e il lamento di ogni traduttore vero. *Aria* ossia il colore della distanza, il suo pathos. Quella distanza è il portato massimo della tradizione e del “sistema”».<sup>27</sup>

Al concetto di distanza come «portato massimo della tradizione» va ascritto lo scetticismo di Fortini verso le traduzioni catulliane di Ceronetti dei primi anni Sessanta, definite «il tentativo di costituire l'autenticità in seno dell'inautentico».<sup>28</sup> Per la stessa ragione, più di una perplessità gli suscitano anche le traduzioni “d'autore” (quelle, così in voga nel secondo Novecento, in cui un poeta ne traduce un altro nel proprio dialetto; ad esempio Montale che volge Shakespeare in ‘montalese’) e ogni altra traduzione che finisca «a somigliare a uno stato di falsa coscienza e di autoinganno» accrescendo «l'illusione di una produzione e di un consumo “pieno” della parola poetica».<sup>29</sup>

Ma su queste basi poggia anche la sua opinione di critico, diffidente sia verso il «mimetismo onnivoro»<sup>30</sup> di Pasolini sia verso i neo-avanguardisti che imitano tutto perché non esiste per loro nessun rapporto tra letteratura e realtà e fra poesia e cultura, ma solo dei rapporti da letteratura a letteratura.<sup>31</sup> Né offrono un miglior servizio le discipline umanistiche che spacciano il commento come uno strumento sufficiente per annullare la distanza tra lettore e testo. Più in generale Fortini rileva come l'altissima consapevolezza dei piani e livelli storici raggiunta tra fine Ottocento e inizio Novecento sia andata perduta, rimpiazzata da una «proposta di *compresenza e indifferenza*».<sup>32</sup>

---

<sup>27</sup> Id., *Da una versione di Góngora*, in *Nuovi saggi italiani*, cit., p. 363.

<sup>28</sup> Id., *Traduzione e rifacimento*, in *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 824.

<sup>29</sup> Id., *Lezioni sulla traduzione*, cit., p. 61.

<sup>30</sup> La stessa critica viene rivolta al Pasolini traduttore: «Pasolini [...] crea una serie di opere, attraverso le quali, non nelle quali, egli riesce a dare delle concrete rappresentazioni poetiche. Ma si badi bene: non sono mai fonti, ma schermi, pretesti». Cfr. F. Fortini, *Scritti su poeti. 8. Pasolini* (1955), ora in *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 590.

<sup>31</sup> Id., *Traduzione e rifacimento*, cit., p. 828.

<sup>32</sup> Id., *Un rifacimento dell'Ecclesiaste*, cit., p. 364.

Fortini opera su tutti e tre i fronti: non solo traduzione e critica ma anche poesia. Lo stesso concetto di storia e di tradizione si trova infatti ribadito nei suoi versi. Il presente che essi mettono a fuoco è dato, ha scritto Alfonso Berardinelli, come «competenza e palinsesto», come «scambio, dialogo con passato e futuro». <sup>33</sup> Il presente è un processo, immobilizzato però «in una stratificazione “sincronica”». La poesia di Fortini è «un incastro di schegge temporali diverse»; un «cristallo in cui sono imprigionate e traspaiono realtà lontanissime» che si straniano a vicenda e permettono la coesistenza di uno sguardo sia «storico-geologico» <sup>34</sup> sia, al contempo, utopico.

### ***Marquage*/marcatura. Enzensberger, Kraus, Baudelaire e la «linea Brecht-Fortini»**

Fortini non soltanto sceglie la poesia di Enzensberger bensì compie su di essa anche un *marquage* (termine che per Bourdieu indica una operazione sociale, e che si tenta nel presente saggio di ‘mettere alla prova dei testi’ – con conseguenti necessari adattamenti del concetto). Rende infatti i suoi versi ben più lapidari, più assertivi e ritmicamente più irregolari. La chiusa della prima strofa italiana perde l’ausiliare e si regge solo su forme participiali: «Non registrati / non decifrabili nella polvere ma scomparsi / i loro nomi». Lo stesso accade nel secondo e terzo verso, dove «non in arena / però conversi ma in nulla» traduce «doch nicht zu sand / sind sie geworden, sondern zu nichte». Inoltre l’*enjambement* del terzo verso tedesco («in scharen / sind sie vergessen») è ben più fluido di «A schiere / dimenticati». Lo stesso effetto suscita la seconda strofa con quel «vermisst / sind sie nicht worden», asciugato in un conciso «Dissolti / no» che ricorda certi epigrammi fortiniani de *L’ospite ingrato* (1966). Se in Enzensberger e in Sachs gli *enjambements* servono a legare verso a verso in un *continuum* ritmico e sintattico, in Fortini l’ellissi del verbo li trasforma in interruzioni di respiro, in sincopi.

---

<sup>33</sup> Alfonso Berardinelli, *Franco Fortini*, La Nuova Italia, Firenze 1973, p. 156.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

Tali scelte metrico-ritmiche e lessicali sono intenzionali. Questo modo di pronunciare, di usare la lingua e il metro è la cifra della poesia di Fortini, specialmente a partire da *Una volta per sempre* (1963), cioè dal momento del suo lavoro più intenso su Brecht. In uno studio sul *Sandalo di Empedocle* lo stesso Fortini afferma di aver imparato i ritmi sghembi e l'«enjambement forte»<sup>35</sup> dal poeta tedesco, e di aver fatto leva proprio su di essi per sottrarsi a una certa eredità degli anni Trenta. Raboni parla a questo proposito di una «linea Brecht-Fortini»<sup>36</sup> basata su una «pronuncia percussiva», che non sfuma mai ed eppure non assolve all'obbligo di sottolineare l'evento sonoro costituito dalla singola parola; evento sonoro che è però anche evento semantico, comunicazione di senso. Si crea dunque uno scarto tra la materia sonora del significante e il significato che d'altra parte Fortini stesso aveva riconosciuto come precipua caratteristica brechtiana.<sup>37</sup>

Se *die verschwundenen* viene antologizzata è anche in ragione del suo possedere, nella versione italiana, quella cifra metrico-stilistica “Brecht-Fortini” che quest'ultimo intende ribadire nel contesto dell'operazione editoriale di Einaudi. La scelta va dunque ascritta non solo al testo originale bensì alle caratteristiche del testo a fronte, ‘marcato’ con la posa autoriale che Fortini ritiene più consona a se stesso: quella costruita attraverso Brecht. Ne è prova il fatto che tali caratteristiche formali – spesso assenti nelle traduzioni di Fortini – accomunino invece quasi tutti i testi presenti nel *Ladro di ciliegie*; ne sono, in un certo senso, il vero *fil rouge*. Prima di tornare su questo punto per inquadrarlo nell'opera fortiniana e nel campo letterario è necessario addurre altri esempi, come *Sonntag* di Karl Kraus tradotta nel 1955 e poi di nuovo nel 1960:

---

<sup>35</sup> F. Fortini, *Bertolt Brecht. Il sandalo di Empedocle*, in *Poesia tedesca del '900*, a cura di Anna Chiarloni e Ursula Isselstein, Einaudi, Torino 1990, p. 178.

<sup>36</sup> Cfr. l'intervento di Giovanni Raboni in *Bertolt Brecht/Franco Fortini*, cit.

<sup>37</sup> «L'immagine brechtiana è all'opposto di quella che per via analogica tenta l'identificazione della parola e della cosa. Significante e significato debbono rimanere distinti e distinguibili». F. Fortini, *Introduzione a Bertolt Brecht, "Poesie e canzoni"* (1959), in *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 1358.

*Sonntag*

Die Welt ist neu, wir wollen Anteil nehmen.  
Aus Blut erblüht. Und immer wieder Rosen.  
Wir haßten, um zu kosen.  
Wir wollen uns zum Glück bequemen.

Und euch gelingts; und wie es immer sei,  
ein jeder trifft und jeder führt's am Arm.  
Daß Gott erbarm!

Der meinige ist frei.

Weiß, wie es kam, und daß der Tag vergeht  
und daß er Platz macht andern Tagen.  
Und eure Kinder werden einst erschlagen.  
Wie viel ist's an der Zeit? Zu spät.

*Domenica dopo la guerra*

Il mondo è nuovo. Anche noi ne vogliamo  
la nostra parte. Fiorito dal sangue. Sempre  
rose. Abbiamo odiato, per queste carezze.  
Vogliamo essere pronti alla gioia.

E a voi riesce. E comunque, ce n'è  
un po' per tutti, tutti prende sottobraccio.  
Sia ringraziato il cielo.

Il mio è libero.

So come va. So come il giorno scompare  
per fare luogo ad altri giorni.  
E i vostri figli un giorno saranno ammazzati.  
Che ora è, del tempo? È troppo tardi.

1960<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Id., *Il ladro di ciliegie*, cit., pp. 68-69.



Nel 1960 la ricezione italiana di Kraus deve sostanzialmente ancora avere inizio: esistono solo poche traduzioni in rivista, e per i primi volumi bisogna attendere *Detti e contraddetti* tradotti da Calasso per Adelphi nel 1972 e *Morale e criminalità* uscito per BUR nel 1976 nella traduzione di Bianca Cetti Marinoni con un saggio di Cases. L'inserimento di *Sonntag*, unico testo krausiano nel *Ladro di ciliegie*, non si deve dunque alla posizione di Kraus nel campo letterario italiano, né all'interesse di Fortini per la poesia dell'autore austriaco, che gli era gradito soprattutto come saggista polemico e aforista. Piuttosto, in questo testo così poco rappresentativo del Kraus che piaceva a Cases, oltre che a Piergiorgio Bellocchio e agli altri dei «Quaderni Piacentini», Fortini intravede la possibilità di creare un corto circuito con Brecht, figura legata a quella di Kraus, e ancor di più col suo proprio 'marchio' brechtiano (e non è casuale che la traduzione di questa poesia sia contemporanea al lavoro sul *Romanzo da tre soldi* e le *Poesie e canzoni*).

Il *marquage* è infatti lo stesso usato per Enzensberger. In Kraus il metro non è mai di disturbo al senso: al chiudersi di ogni unità ritmica corrisponde il chiudersene di una di senso, come dimostrano le cesure forti a fine verso («Die Welt ist neu, wir wollen Anteil nehmen. / Aus Blut erblüht. Und immer wieder Rosen»); Fortini incrina questa solida struttura ritmica attraverso brusche interruzioni («Il mondo è nuovo. Anche noi ne vogliamo / la nostra parte. Fiorito dal sangue. Sempre / rose»).

Lo stesso vale per la cesura a metà verso all'inizio dell'ultima strofa. Nel titolo, inoltre, Fortini opera una macroscopica aggiunta: *Sonntag* diventa *Domenica dopo la guerra*. Kraus allude in effetti alla guerra, ma alla Prima guerra mondiale; in traduzione, però, l'esplicitazione del riferimento sommata ai cambiamenti metrico-ritmici fa sì che il lettore pensi al Secondo conflitto mondiale, tema dell'opera sia brechtiana che fortiniana. L'argomento della poesia di Kraus, dunque, risveglia l'interesse di Fortini in quanto gli permette una 'triangolazione' con se stesso e con Brecht. Siamo di fronte di nuovo a una traduzione che lascia in disparte l'originale, 'manipolato' da Fortini per corroborare la propria posizione nel campo letterario italiano.

Non solo la letteratura tedesca, non solo il Novecento Fortini rilette e «trasforma»<sup>39</sup> in tal modo. Così suona l'*incipit* di *Le Crépuscule du soir* di Baudelaire, tradotto nel 1958 col titolo *La sera* (la versione piacerà a Mengaldo che la inserirà nelle *Poesie scelte*):

Voici le soir charmant, ami du criminel;  
Il vient comme un complice, à pas de loup; le ciel  
Se ferme lentement comme une grande alcôve,  
Et l'homme impatient se change en bête fauve. [...]

È qui la cara sera, cortese all'assassino  
e complice. A passi di lupo. Si chiude  
lento come una grande cortina d'alcofa  
il cielo. L'uomo-bestia non regge più. [...]<sup>40</sup>

Anche qui Fortini asciuga, elimina i nessi logici, spezza l'andamento dell'endecasillabo di Baudelaire con cesure forti sparse ovunque nel verso, inserisce tortuosi *enjambements*; né si fa scrupolo di operare modificazioni di senso, se servono all'ellisse («L'uomo-bestia non regge più»). Ancor più evidenti risultano queste trasformazioni nell'invocazione all'anima della terza strofa: «Recueille-toi, mon âme, en ce grave moment, / Et ferme ton oreille à ce rugissement» diventa «Tu – ritorna in te stessa. L'ora è seria. / Serra l'udito a questi ruggiti, anima». A chi o a cosa si rivolga quel «Tu» così perentorio rimane ignoto fino alla fine del verso successivo, dove Fortini ha spostato «anima». Il lettore è qui chiamato in causa in prima persona, e non solo perché, in mancanza d'altri elementi, tende a riferire quel «Tu» a se stesso, bensì soprattutto perché, non capendo, è spinto a porsi domande sul testo, a prendere parte attiva alla sua compren-

---

<sup>39</sup> Mi riferisco all'accezione di *Transformation* esplicita in *Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels*, a cura di Hartmut Böhme e Lutz Bergemann, Fink, München 2011.

<sup>40</sup> *Ivi*, pp. 128-129.

sione, senza poter avere l'illusione di un «consumo pieno»<sup>41</sup> della parola poetica di Baudelaire.

### **Traduzione come oggettivazione, come verifica, come utopia**

Le traduzioni di Fortini non si comprendono se non come parte della sua produzione poetica e critica, e per converso le poesie e i saggi di quest'autore sono da considerarsi espressione di un più ampio 'gesto traduttivo'. La lente attraverso cui Fortini legge e trasforma Enzensberger o Baudelaire in traduzione è infatti la stessa attraverso cui legge e trasforma la realtà nelle sue poesie. In esse, scrive Berardinelli, «il lettore non è chiamato a emozionarsi, a fantasticare o ad associare liberamente. È invece posto all'esterno delle cose che vengono dette».<sup>42</sup> Questo lettore «spettatore rilassato e giudice» «viene invitato a riflettere su un frammento di esperienza [...] in modo da arrivare a trarne delle conclusioni più generali e interessanti anche per lui». Tale «sforzo di oggettivazione» è condotto, nelle poesie, attraverso «la dizione oggettiva e rallentata, le scansioni tormentate in un fitto sistema di cesure: dove la cesura è appunto taglio, distinzione, separazione di unità, rifiuto della linearità melodica, corrispettivo metrico-ritmico della lama etico-intellettuale».<sup>43</sup>

Allo stesso modo nelle traduzioni del *Ladro di ciliegie* l'uso della cesura come lama etico-intellettuale causa un distanziamento dai testi (sia il 'primo' che il 'secondo') che va di pari passo al tentativo della loro comprensione, e serve a oggettivarli. La traduzione, come la poesia, è una messa a distanza; non a caso il Fortini saggista, in *Lezioni sulla traduzione*, prende le mosse dal discrimine storico in cui i traduttori cominciano a rendere il "pathos" della lontananza, il Romanticismo. La messa a distanza serve da una parte a evitare l'illusione di "falsa coscienza" che Fortini rimproverava a Ceronetti,

---

<sup>41</sup> F. Fortini, *Lezioni sulla traduzione*, cit., p. 61.

<sup>42</sup> A. Berardinelli, *Franco Fortini*, cit., p. 99.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 69.

dall'altra a fuggire la contraddizione evidenziata nei poeti che vogliono testi stranieri nel loro idioletto: Fortini non traduce Enzensberger nel suo idioletto, non è la *lingua* di Fortini che ritroviamo nelle sue versioni krausiane o di Baudelaire, bensì la 'griglia prospettica' che usa per osservare il reale ('griglia' che in poesia è necessariamente struttura metrico-ritmica). La lingua *riempie* questa 'griglia', questa prospettiva; non la *precede* o *sostituisce* (come invece in Montale). Solo in questo senso si può dire che le traduzioni del *Ladro di ciliegie* siano 'fortinizzazioni'.

Tradurre significa per Fortini sottoporre i testi altrui a una visione del mondo oggettivante. Al contempo, la traduzione è anche *verifica* di questa stessa visione; è una oggettivazione dei modi dell'oggettivazione. Siamo di fronte qui a un intellettuale che mette all'indice coloro che mettono all'indice<sup>44</sup> – incluso se stesso. Ed ecco che si comprende il senso dell'eterogeneità dei testi nel *Ladro di ciliegie*. Fortini sembra voler sfruttare il fatto che «les textes n'emportent pas leur contexte avec eux»<sup>45</sup> (specialmente in una pubblicazione come *Il ladro di ciliegie*, 'consacrata' già in partenza: sia perché la casa editrice ha un grandissimo capitale simbolico, sia perché nel 1982 Fortini ha già una posizione di rilievo nel campo letterario, sia per la collana che la accoglie, presentata come 'antologia di antologie' dei migliori poeti italiani) per dimostrare che ogni testo, di qualsiasi epoca o cultura e in qualsiasi lingua (anche ignota, come l'ungherese) può essere riletto sotto la lente che il suo *habitus* gli mette a disposizione. Raccogliere insieme testi estremamente eterogenei serve dunque a mettere alla prova – in bilico tra falsificazione e verifica, tra critica e autocritica – il proprio modo di leggere e scrivere. È chiaro perché ciò avvenga per mezzo della traduzione, processo al contempo letterario e metaletterario.

Da una parte, la 'traduzione come verifica' risulta affine alla critica. Secondo Fortini il discorso critico dovrebbe essere «anche verifica –

<sup>44</sup> Traggo l'espressione da Pierre Bourdieu, *À propos de Karl Kraus et du journalisme*, in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 131-132 (2000), p. 123.

<sup>45</sup> Id., *Les conditions sociales de la circulation internationale des idées*, cit., p. 4.

secondo il linguaggio delle assemblee elettive – della provenienza loro, cioè della origine e legittimità del mandato sociale e storico in nome del quale chiedono di testimoniare». <sup>46</sup> Non sorprenderà d'altra parte che Fortini consideri la saggistica non un discorso rigorosamente scientifico bensì un «fatto letterario». <sup>47</sup> Anche in questo senso traduzione, critica e scrittura poetica sono parte di uno stesso gesto.

Dall'altra, la 'traduzione come verifica' dimostra la possibilità dell'utopia. L'eterogeneità dei testi del *Ladro di ciliegie* serve a verificare un ideale di non-eterogeneità; di ricomposizione, di unità. Frammenti del reale e della tradizione letteraria apparentemente inconciliabili, una volta sottoposti al filtro della traduzione come verifica e come messa a distanza, risultano, pur mantenendosi diversi l'uno dall'altro, 'consonanti' – poiché basati, come si è visto, sulla stessa struttura metrico-ritmica che è segno di una visione del mondo. Testi tutti diversi, dunque; ma tutti leggibili e tutti insieme, tutti sullo stesso scaffale. Ecco l'utopia di Fortini – è una biblioteca immaginaria, ideale, che non significa: tutta uguale, bensì: tutta leggibile, o quantomeno tutta interrogabile.

È la stessa utopia che anima le poesie di Fortini. Risuona soprattutto nel più utopico dei suoi testi, *La poesia delle rose*, una visione di unità nella molteplicità dove il passato, liberato dalla sua maschera pietrificata, è reso al presente come «centifolia rosa indivisa»:

[...] Noi dal sogno usciremo per esistere  
in una sola verità.

Tutti i perfetti amori un solo amore.  
Tutti i giorni più belli un solo giorno.  
Corpi spariti che avevamo amati,  
dai miserabili resti ricreati  
ritornerete di pietà beati  
stupiti identici spiriti pazzi di risa,

---

<sup>46</sup> F. Fortini, *Verifica dei poteri*, in *Verifica dei poteri*, Il Saggiatore, Milano 1965, p. 59.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 66.

centifolia rosa indivisa  
che già la mente incredula abbagli. [...] <sup>48</sup>

### Cinque tesi sulla traduzione in Fortini

In conclusione si possono formulare cinque tesi sulla traduzione in Fortini, tenendo presente che in quest'autore il processo traduttivo non è altro che una possibile forma della «serie multicolore delle scritture che si chiamano interpretazioni ermeneutico-critiche»: <sup>49</sup>

1. La traduzione è *strumento di lotta per la supremazia nel campo letterario*, finalizzato alla costituzione di una postura. L'autore costituisce una «linea Brecht-Fortini» che gli fa in effetti raggiungere, dopo il 1963, un «picco di visibilità»; <sup>50</sup>

2. La traduzione è *gioco di maschere autoriali*, è possibile via d'uscita dal «fastidio» per la propria identità metrica o stilistica. Il traduttore-guitto, che si esercita con testi di provenienza disparata o addirittura con traduzioni immaginarie, salva l'autore – cioè se stesso – dal *rigor mortis*, dalla pietrificazione della propria figura (il primo e il secondo punto sono facce opposte della stessa medaglia: entrambi servono all'acquisizione di capitale simbolico, poiché evitare la pietrificazione dell'*habitus* significa poterlo rafforzare e ampliare);

3. La traduzione è *sforzo di oggettivazione*, è *messa a distanza finalizzata a un tentativo di comprensione* – del testo altrui e della realtà, in traduzione e in poesia. Il verso composto da interruzioni e frantumi serve a oggettivare il presente e la tradizione letteraria. La traduzione risulta in questo senso affine e consustanziale alla scrittura poetica;

4. La traduzione è *verifica* di questo stesso tentativo di oggettivazione e messa a distanza. La traduzione risulta così affine e consustanziale alla scrittura critico-saggistica, che a sua volta è «fatto letterario»;

---

<sup>48</sup> Id., *La poesia delle rose*, Il Palmaverde, Bologna 1963, p. 13.

<sup>49</sup> Id., *Lezioni sulla traduzione*, cit., p. 183.

<sup>50</sup> Cfr. in questo volume il saggio di Davide Dalmas.

5. La traduzione è *costruzione di una biblioteca immaginaria*, è sforzo di integrazione dei diversi elementi della tradizione letteraria ed è costruzione di un mosaico. La traduzione è Babele e anti-Babele insieme: è *utopia di unità nella diversità*.

Tutto questo non è altro, in fondo, che una polemica con l'idea di creazione: contro coloro che la intendono come una libertà fantastica e stilistica che inventa *ex nihilo*; contro il caleidoscopio "presentista" dell'innovazione avanguardistica, che rende il passato mero 'oggetto trovato'; contro la poesia propagandistico-celebrativa, che snatura il presente imponendogli le coordinate di una utopia futura. Quella di Fortini, invece, è una poesia che inventa trasformando, e che oggettivando interroga. Fortini sceglie forme che gli permettono di costruire testi (poesie o traduzioni o saggi o – più spesso – esplorazioni nelle zone di confine che li separano) dove convivono schegge temporali diverse e diverse autorialità; testi che – nello sforzo di tenere insieme storia e utopia – mettono in evidenza il possibile dissolversi dei confini tra *writing* e *rewriting*.