

---

## Problemi di traduzione della “climax” in alcuni canti leopardiani

Nesma Ibrahim\*

*This study aims to investigate the practical difficulties that the figure of speech “climax” poses to the translator of poetry and to suggest some solutions. After reviewing some theoretical concepts (on poetic language, climax, and finally poetical translation), the core of the research consists in a critical analysis of Murquş’ Arabic translation of some of Leopardi’s famous verses containing climax or anticlimax. When tracing climax in the Arabic versions, one realizes that it is almost impossible to find the source language’s characteristics preserved. In this context, the translator extensively used adaptation as a translation strategy in order to give the reader of the target text the chance of a complete reception of the source text.*

### *Premessa*

#### *Traduzione e comunicazione culturale*

Se l’immagine televisiva è diventata, in epoca attuale, uno dei mezzi di comunicazione culturale attraverso il quale viene trasferita una notizia oppure viene presentata una situazione o inquadrata un’immagine, la traduzione era ed è ancora il mezzo più importante per realizzare la comunicazione tra i popoli. Dunque è innegabile che la traduzione contribuisca a trasferire le conoscenze tra le nazioni ed a promuovere lo scambio interculturale.

La traduzione sta guadagnando importanza per il fatto che essa viene considerata al pari di un catalizzatore nelle reazioni chimiche, ovvero essa fornisce un terreno adatto a un artista o a un ricercatore per lanciarsi verso nuovi orizzonti nella creazione, innovazione, invenzione. «La traduzione si considera come un mezzo di sopravvivenza, attraverso la traduzione i testi sopravvivono: senza la traduzione di opere scritte in lingue a noi sconosciute, noi saremmo più

---

\* Docente presso il Dipartimento di Italianistica dell’Università di Helwan, Il Cairo.

poveri e quegli autori non ci sarebbero mai noti»<sup>1</sup>. Obiettivo del presente lavoro non è quello di analizzare il risultato di un'interazione fra due culture intermedie, bensì di offrire un'analisi del frutto di una diretta interazione culturale tra due distinti campi culturali: l'arabo e l'italiano.

Riterrei opportuno citare dallo *Zibaldone* il punto di vista del Leopardi stesso, le cui opere costituiscono il nucleo del presente elaborato. Prete considera lo *Zibaldone* una straordinaria guida per riflettere sia sui rapporti tra le lingue, sia su alcuni aspetti propri della traduzione.

Per Leopardi la relazione e il confronto che si istituisce tra due lingue – una straniera, l'altra familiare – è una relazione che accade e si svolge non in un terzo campo ma nel campo della lingua in cui si traduce, nella familiarità e direi intimità che il traduttore ha con la propria lingua. Il rapporto tra le due lingue non avviene secondo i modi di una visibilità diretta, non segue una trasposizione immediata. La visione della prima lingua, della lingua da cui si traduce, muove dall'universo linguistico di colui che traduce: è questo il recinto, la “camera oscura”, in cui la prima lingua appare. Trattandosi di una “camera oscura”, la prima lingua appare in essa secondo i modi di un'immagine riflessa. Dunque nel tempo e nello spazio di questa apparizione sono possibili obliquità, anamorfosi, ribaltamento di prospettiva, rovesciamenti<sup>2</sup>.

### Introduzione

La presente ricerca si divide in due parti fondamentali: una prima parte teorica, comprendente temi sul linguaggio poetico, un cenno sulla figura retorica denominata “climax”<sup>3</sup>, e, infine, l'operazione traduttiva del testo lirico. La seconda è imperniata sull'analisi di quanto sia fedele Samīr Murquṣ<sup>4</sup> nella sua traduzione ai costrutti contenenti climax in alcuni canti di Giacomo Leopardi. Si esaminerà poi quanto sia necessario, da parte del traduttore letterario, rivivere l'atto creativo che sta alla base della scrittura dell'originale<sup>5</sup>. Si coglieranno, quindi, alcune difficoltà pratiche della figura retorica climax che è presente in alcuni canti e idilli del Leopardi: *A Silvia*, *L'infinito*, *La vita solitaria*, *Le ricordanze*, *Alla luna*, *Il sabato del villaggio*, *Il passero solitario*, *La sera del dì di festa*.

### Il linguaggio poetico

A proposito della struttura del linguaggio poetico, Raffaella Romano espone una rassegna di pareri di diversi linguisti, tra cui quello che constata che la differenza fra prosa e poesia è di natura linguistica, cioè formale, e si basa sul tipo di relazioni che la poesia stabilisce fra il significante e il significato e fra gli stessi significanti<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Susan Bassnett, *La traduzione teoria e pratica*, Strumenti Bompiani, Milano 2009 (IV ed.), p. VII.

<sup>2</sup> Antonio Prete, *All'ombra dell'altra lingua, per una poetica della traduzione*, Bollati Boringhieri, Torino 2011, p. 18.

<sup>3</sup> Il termine climax, che in italiano è comunemente usato al maschile col significato di punto culminante in un crescendo di effetti, in letteratura conserva nell'uso specialistico della retorica il genere femminile che ha in greco. Cfr. Gian Luigi Beccaria, *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Einaudi, Torino 2004, p. 148.

<sup>4</sup> جاكومو ليوباردى، أناشيد، ترجمة سمير مرفص، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2007.

<sup>5</sup> Franco Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Marcos y Marcos, Milano 2004.

<sup>6</sup> Raffaella Romano, *L'ambigua oscurità del linguaggio poetico*, in Matteo D'Ambrosio (a cura di), *Il testo, L'analisi, L'interpretazione, studi di teoria e critica letteraria*, vol. 2°, Liguori Editore, Napoli 2002, p. 137.

Un testo poetico può essere visto come un'orchestrazione fatta di strumenti e frasi musicali diverse che non necessariamente procedono all'unisono; così come le sue interpretazioni possibili, fondate su tale sua intrinseca polisemia<sup>7</sup>.

In tal senso si può constatare che il linguaggio poetico si caratterizza per la sua figuratività: ciò vuol dire che il linguaggio poetico può essere il mezzo artistico per rappresentare un'esperienza percettiva; in breve la poesia ha in sé il potere di creare delle immagini, non solo affidandosi al suono e al ritmo delle parole, ma anche alle figure<sup>8</sup>.

Tropi e figure sono certo attinenti allo stile. Sul loro uso o sulla loro varia presenza si potrebbe fondare una caratterizzazione dei testi. In questo modo si giungerebbe a definire dei fasci di tratti distintivi propri di un'opera o di un gruppo di opere<sup>9</sup>. Tra le figure retoriche, mi interessa, nell'elaborato presente, quella della climax<sup>10</sup>.

### Climax

S'intende per climax, secondo l'accezione moderna, una sequenza di vocaboli collegati fra loro in modo che vi sia una graduale intensificazione e amplificazione del significato; si viene a creare così una progressione ascendente che accresce, tramite elementi sul piano sintagmatico, la carica semantica dell'enunciato (crescendo). Questa accezione si distingue dalla più antica idea di climax come anadiplosi continuata, in quanto riguarda solo il livello semantico e non prevede la ripetizione lessicale. Vi sono, tuttavia, dei casi in cui concatenazione e climax coesistono e giustificano il fatto che la tradizione classica li ritenesse un'unica figura<sup>11</sup>.

Se la sequenza è in progressione discendente, e vuol piuttosto ridurre, attutire la carica semantica dell'enunciato (il diminuendo), si parla dunque di anticlimax<sup>12</sup>.

Mortara Garavelli<sup>13</sup> classifica le figure come componenti dell'ornatus. Perelman e Olbrechts-Tyteca<sup>14</sup>, i quali analizzano le figure retoriche mettendone a fuoco la funzione argomentativa, hanno rivoluzionato completamente la visione tradizionale. Nel TA le figure vengono, infatti, classificate in: figure della scelta,

<sup>7</sup> Cristina Lavinio, *Teoria e didattica dei testi*, La nuova Italia, Firenze 1990, pp. 159-176.

<sup>8</sup> Gianluca Colella, *Che cos'è la stilistica*, Carocci, Roma 2010, p. 83.

<sup>9</sup> Cesare Serge, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1995, pp. 309-310.

<sup>10</sup> La climax secondo lo schema antico, cioè l'anadiplosi continuata, corrisponde in arabo alla تشابه الأطراف و هو أن يعيد الناظم لفظة القافية في أول البيت الذي يليها، نحو قول أبي نواس:

خزيمة خير بنى حازم      و حازم خير بنى دارم  
ودارم خير تميم وما      مثل تميم في بنى آدم.

(راجى الأسمر، علوم البلاغة، دار الجليل، بيروت، 2008، ص119)

و هذا ما يطلق عليه تشابه الأطراف اللفظي، و فيه أيضا أن يعيد الناظم لفظة القافية من كل بيت في أول البيت الذي يليه كقوله:

رمتنى و ستر الله بينى و بينها      عشية أرام الكناس رميم  
رميم التي قالت لجبران بيتها      ضمنت لكم ألا يزال يهيم

(السيد أحمد الهاشمي، تدقيق حسن نجار محمد، جواهر البلاغة، في المعاني و البيان و البديع، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004، ص 312-313)

<sup>11</sup> Silvana Ghiazza, Marisa Napoli, *Le figure retoriche, parola e immagine*, Zanichelli, Napoli 2008, p. 97.

<sup>12</sup> Bice Mortara Garavelli, *Il parlar figurato, Manualletto di figure retoriche*, Laterza, Roma-Bari 2010, pp. 59-60.

<sup>13</sup> Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 2003, pp. 137-270.

<sup>14</sup> Chaïm Perelman, Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione*, La Nuova Retorica, vol. II, Einaudi, Torino 1982.

atte, appunto, a giustificare e sottolineare la scelta attuata, quali la definizione retorica e la prefrasi; figure della presenza, che hanno il fine di rendere effettivamente presente alla coscienza del parlante ciò di cui si parla, quali ad esempio tutta una serie di figure di ripetizione; e, infine, figure di comunione, volte ad aumentare l'adesione dell'uditorio al discorso in atto, quali ad esempio l'apostrofe o la domanda retorica.

Muzzioli<sup>15</sup> include tra i fenomeni di ricorrenza *l'elencazione* (quando si limita a due termini: dittologia; a tre: trittologia; ma può andare all'infinito) e, in particolare, quella elencazione dove i termini si susseguono con aumento di intensità detta climax, dando l'esempio di Alfieri «Va, corri, vola».

### *Teorie traduttive*

È opportuno citare la teoria traduttiva secondo cui la traduzione consiste nel «produrre nella lingua d'arrivo l'equivalente più naturale del messaggio della lingua di partenza, sia sotto il profilo del significato, sia sotto quello dello stile»<sup>16</sup>. Come scrive Ida Porena, «nulla può spiegare compiutamente, o giustificare, una scelta che – nel caso del testo poetico – è indice di motivi profondi che vanno al di là di ogni teorizzazione»<sup>17</sup>. Nel momento in cui il traduttore letterario sceglie di affrontare il testo di una poesia, si assume una grande responsabilità: in che modo rispettarlo e a che cosa rimanere fedeli? Ai versi? Alla figura retorica? Ai vocaboli?

È opportuno ricordare Chomsky<sup>18</sup> il quale afferma che

tradurre la poesia sembra una scommessa impossibile tanto più se consideriamo che la poesia originale costituisce uno «stato stabile», ove nulla è modificabile, allorché la trascrizione del traduttore rappresenta uno «stato stazionario» sempre da rivedere, da arricchire, per avvicinarlo (per lessico, prosodia, fonetica) allo stato originario<sup>19</sup>.

Buffoni<sup>20</sup> ricorda nel suo saggio queste due citazioni da Lev:

- Lo scopo del lavoro di traduzione è di mantenere, cogliere e trasmettere l'opera originale (il suo messaggio); non è mai quello di creare un'opera nuova che non abbia un antecedente. Lo scopo della traduzione è riproduttivo.
- Quando diciamo che la traduzione è una riproduzione e che tradurre è un processo originale e creativo, noi diamo una definizione normativa e diciamo come la traduzione debba essere fatta. Alla definizione normativa corrisponderebbe la traduzione ideale. Quanto più debole è la traduzione, tanto più essa si allontana da questa definizione.

A tal proposito Bassnett espone le sette strategie catalogate da André Lefevere quando accenna all'opera di Catullo:

<sup>15</sup> Francesco Muzzioli, *L'analisi del testo letterario*, Empiria, Roma 2012, p. 57.

<sup>16</sup> Alvio Patierno, *Poesia e traduzione: problemi teorici e analisi testuali*, in [www.unisob.na.it/ateneo/.../2004-2006\\_5\\_Patierno.pdf](http://www.unisob.na.it/ateneo/.../2004-2006_5_Patierno.pdf), p. 101.

<sup>17</sup> Ida Porena, *Note in margine alla traduzione poetica*, in [www.lerotte.net/download/article/articolo-64.pdf](http://www.lerotte.net/download/article/articolo-64.pdf).

<sup>18</sup> Noam Chomsky, *Grammatica generativa trasformazionale*, Bollati Boringhieri, Torino 1970.

<sup>19</sup> Il pensiero di Chomsky è proposto in *Le travail du traducteur: Territoires, frontières et passages, communication de Claude Esteban, présentée par François Xavier Jaujard*, dans *Actes des Troisièmes assises de la Traduction littéraire*, Arles 1986, p. 36, citato in Alvio Patierno, *Poesia e traduzione: problemi teorici e analisi testuali*, cit., p. 103.

<sup>20</sup> Franco Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, cit.

Traduzione fonemica: cerca di riprodurre in lingua d’arrivo il suono della lingua di partenza, fornendo nello stesso tempo una parafrasi accettabile del significato. Il risultato generale di questo metodo è una traduzione mal costruita e spesso priva di senso.

Traduzione letterale: l’enfasi posta sulla traduzione parola per parola distorce il senso e la sintassi dell’originale.

Traduzione metrica: il criterio dominante è la riproduzione della metrica originale. Secondo Lefevre questo metodo si concentra solo su di un aspetto del testo di partenza, a discapito dell’organicità del testo.

Poesia trasformata in prosa: anche con questo metodo c’è una distorsione del senso, del valore comunicativo e della sintassi del testo in LP, anche se non nella stessa misura delle traduzioni letterali o metriche.

Traduzione rimata: il traduttore “cade in una doppia schiavitù”, della metrica e della rima. Le conclusioni di Lefevre qui sono particolarmente severe: il prodotto finale non è altro che una “caricatura” di Catullo.

Traduzione in versi liberi: anche in questo Lefevre sottolinea le restrizioni imposte dalla scelta della struttura, ma rileva anche che con questo metodo è possibile ottenere una maggiore accuratezza e letteralità.

Interpretazione: in questa categoria rientrano le versioni in cui viene conservata la sostanza del testo di partenza, ma viene cambiata la forma, e le imitazioni attraverso le quali il traduttore produce un suo poema che ha ‘in comune col testo originale e non sempre, il titolo e il punto di partenza’<sup>21</sup>.

In poesia, secondo Jakobson,

le equazioni verbali sono promosse al rango di principio costruttivo del testo. Le categorie sintattiche e morfologiche, le radici, gli affissi, i fonemi e i tratti distintivi loro componenti, in altri termini, tutti gli elementi costitutivi del codice linguistico, sono posti a confronto, giustapposti, messi in relazione di contiguità, secondo il principio della similarità e del contrasto, e diventano così veicolo di un significato proprio. [...] La poesia è intraducibile per definizione. È possibile soltanto la trasposizione creatrice: all’interno di una data lingua (da una forma poetica ad un’altra) o tra lingue diverse<sup>22</sup>.

Fortini parla del *metapoeta* e del fatto che non è del tutto vero che per tradurre poesia si debba essere poeti. Il metapoeta, aggiunge Fortini, deve cercare di comprendere

i vari aspetti della poesia originale e poi la sua collocazione fra gli altri scritti dell’autore, le tradizioni letterarie della cultura nella quale si origina, e la strumentazione espressiva di quel linguaggio. Come il poeta cercherà di impiegare i propri poteri creativi, le tradizioni letterarie della lingua d’arrivo al fine di produrre un oggetto verbale che da ogni punto di vista non è nulla di meno o di più che una poesia<sup>23</sup>.

Riporto ora sinteticamente le modalità di accesso a una poesia e le varie forme di traduzione così come sono state suddivise da Osimo<sup>24</sup>:

---

<sup>21</sup> Susan Bassnett, *La traduzione teoria e pratica*, cit., pp. 113-114.

<sup>22</sup> Roman Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, a cura di Luigi Heilmann, traduzione di L. Heilmann e L. Grassi, Feltrinelli, Milano 2002, p. 63.

<sup>23</sup> Franco Fortini, *Lezioni sulla traduzione*, Maria Vittoria Tirinato (a cura di), Quodlibet, Macerata 2011, pp. 67-68.

<sup>24</sup> Bruno Osimo, *Manuale del traduttore, Guida pratica con glossario*, Hoepli, Milano 2004, pp. 117-119.

Accesso diretto all'originale: questa forma consiste nel dotare la poesia non tradotta di un apparato critico che faciliti l'accesso dei lettori al testo; a seconda dei casi, tale apparato meta testuale può essere scritto nella stessa lingua del prototesto (interlinguistico) o in altra lingua (interlinguistico).

Traduzione interlineare con testo a fronte: in questo caso la traduzione è testuale e interlinguistica e, come nel caso precedente si tratta di creare un metatesto supplementare o complementare al prototesto che lo affianca.

Traduzione filologica: è una traduzione interlinguistica, Osimo afferma, adeguata e non accettabile, ossia che si pone come dominante assoluta l'accesso del lettore alla struttura dell'originale.

Traduzione con una sola dominante: si ravvisa un aspetto, spesso accade con la rima, come dominante superficiale. A quel punto tutto il senso del testo, la sintassi, il registro, lo stile, il valore denotativo delle parole sono assoggettati al raggiungimento della rima. Solitamente ne escono versioni ridicole, caricaturali.

Traduzione con una gerarchia di dominante e sottodominanti: è un approccio a metà strada tra l'estremismo dell'adeguatezza filologica e quello dell'accettabilità commerciale.

Trasposizione culturale: prevede, secondo Osimo, l'esistenza di omologhi culturali, ossia di elementi nella cultura ricevente che corrispondono a elementi della cultura emittente, e la possibilità di individuarli.

Traduzione poetica-traduzione d'autore: la traduzione della poesia è affidata a un poeta della cultura ricevente, che perciò rielabora l'originale, ne prende spunto per creare una nuova poesia. Il risultato ottenuto, continua Osimo, è il massimo sul piano poetico, mentre sul piano filologico è il più trascurato.

In base a quanto già detto, mi soffermo sui versi che contengono la climax estratti da alcuni canti del Leopardi<sup>25</sup>. Proverò ad osservare certe difficoltà oggettive della traduzione poetica di tale figura retorica. Si tratta in effetti di vedere entro quali limiti e in funzione di quali esigenze si può conservare la climax in arabo. Cercherò di presentare per ogni poesia<sup>26</sup> alcune considerazioni generali e preliminari.

### L'infinito

Abbiamo un'immagine duplice dove prima erano spazi, silenzi e quiete, accompagnati da aggettivi accrescitivi (*interminati, sovrumani*), ora, in una climax discendente, il soggetto concepisce, all'inverso, il graduale ritorno dal tempo infinito alla realtà del presente (dall'*eterno alle morte stagioni, alla presente e viva*).

<sup>25</sup> Giacomo Leopardi nacque a Recanati nel 1798, dove trascorse l'infanzia e l'adolescenza in modo infelice, trovando conforto solo nello studio e, più tardi, nella poesia. Insofferente all'ambiente retrico e asfittico del "natio borgo selvaggio" riuscì ad allontanarsene solo nel 1822, per compiere un viaggio a Roma che si rivelò un'esperienza deludente. Finalmente libero dall'oppressione della famiglia, tra il 1825 e il 1827 fu a Milano (dove lavorò presso l'editore Stella) e, successivamente, a Bologna e Firenze, dove entrò in rapporto con i cattolico-liberali del circolo Vieusseux. A Pisa, durante l'inverno del 1827-1828, riprese a scrivere poesia, dopo un lungo silenzio che durava dal 1822. Nell'autunno del 1828, aggravatesi le già precarie condizioni di salute, fu costretto a rientrare a Recanati, che lascerà definitivamente nel 1830, per trasferirsi a Firenze, dove conoscerà l'esule napoletano Antonio Ranieri con cui farà vita comune fino alla morte, avvenuta a Napoli nel 1837. Cfr. Ilva Stroppiana, *Analisi letteraria, Ottocento e Novecento*, Vestigium, Ortona 2006, p. 44.

<sup>26</sup> Tutti gli esempi citati nel presente contributo sono ricavati da: Giacomo Leopardi, *Canti*, a cura di Silvia Masaracchio, BachechaEbook 2010.

Ma sedendo e mirando, interminati  
Spazi di là da quella, e sovrumani  
Silenzi, e profondissima quiete.  
(*L'infinito*, p. 61)

غير أنى و أنا فى الفكر غارق  
أتأمل فيما وراء الجبل الشاهق  
فى الفضاء الرحب الساحق  
فى سكون الليل الهادىء الماحق  
(ص. 69)

Il traduttore riproduce in arabo questi tre versi appena citati in quattro versi rimati (غارق- الشاهق- الساحق- الماحق), aggiungendo delle intere frasi: *mirando* وأنا فى الفكر (الماحق- الساحق- الشاهق- غارق) أتأمل. L'aggettivo con valore iperbolico in *interminati // spazi* diventa الفضاء الرحب الساحق. Mi soffermo sulla traduzione del dimostrativo *quella* الجبل الشاهق, perché rimanda a Mounin<sup>27</sup> che constata che «per tradurre un testo scritto in una lingua straniera, bisogna rispettare due condizioni» necessarie: «conoscere la lingua e conoscere la civiltà», la cultura e la vita «di cui parla questa lingua».

Qui la deissi *quella* non diventa ذلك أو تلك ma è stata tradotta con il sostantivo الجبل الشاهق cui indica.

Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,  
E le morte stagioni, e la presente  
E viva, e il suon di lei.  
(*L'infinito*, p. 61)

و أتذكر الخلود و الفصول الغابرة  
أتذكر منها الحية و الحاضرة  
و أتذكر صليل الأزمنة الثائرة  
و هكذا فى هذا الفضاء السرمدى  
(ص. 70)

Osservando la traduzione dei versi, ci si rende conto subito che il traduttore continua ad utilizzare degli aggettivi rimati (الغابرة- الحاضرة- الثائرة) che costruiscono un ambiente musicale non esistente nei versi originali. Tale scelta da parte del traduttore rappresenta una soluzione anche per i costrutti privi di attributi.

#### La sera del dì di festa

Si vedano i seguenti versi dove appare la climax nelle vicende della vita e della natura che hanno condannato il poeta alla tristezza, togliendogli tutte le cose belle, perfino la speranza (*anche la speme*): i suoi occhi brillano solo per via di rimpianti:

A te la speme  
Nego, mi disse, anche la speme; e d'altro  
Non brillin gli occhi tuoi se non di pianto.  
(*La sera del dì di festa*, p. 62)

<sup>27</sup> Georges Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, Einaudi, Torino 1965, p. 122.

فقد قالت لى: إني أحرمك من الأمل  
 حتى الأمل منعه عنك منذ الأزل  
 و لم تبرق عينك إلا بالدمع اللهب  
 و لن تذوق في أيامك سوى طعم النحيب  
 (ص. 72)

Il traduttore ha conservato questa climax, in modo che la sua traduzione presenti una gradazione ascendente di espressioni adeguata ai versi italiani. Malgrado ciò, si possono registrare alcune osservazioni: il traduttore poteva dislocare من الأمل nel primo verso all'inizio conservando così l'ordine delle parole che sottolinea qui quanta è la tristezza; حتى الأمل منعه عنك منذ الأزل nel secondo verso è stato aggiunto. Nell'ultimo verso si nota che è superfluo aggiungere, da parte del traduttore, un intero verso non esistente nella poesia italiana و لن تذوق في أيامك سوى طعم النحيب, in quanto poteva limitarsi a dire و لن تبرق عينك إلا بالنحيب.

Nei versi seguenti, si ha un altro caso di crescendo di azioni – *mi getto, e grido, e fremo*, – con cui il poeta esprime la propria disperazione. Il traduttore ha fatto ricorso anche qui alle aggiunte non conservando il ritmo dell'enunciato, reso da tre verbi accostati tramite l'ipotassi:

Quanto a viver mi resti, e qui per terra  
 Mi getto, e grido, e fremo. Oh giorni orrendi.  
 (*La sera del dì di festa*, p. 63)

إني أنبطح على الأرض و أصرخ من أعماق صدرى  
 إني أتعذب! إني أتألم! كيف لى هذا؟ لست أدرى  
 ها أنا أعيش أياما فظيعة.  
 (ص. 73)

Al posto dei tre verbi che si susseguono, Murquş si serve dei complementi:

على الأرض، من أعماق صدرى، إني أتألم، كيف لى هذا، لست أدرى.

Per questa climax suggerisco una traduzione del primo emistichio, dove ho cercato di mantenere il ritmo veloce delle proposizioni prive di complementi:

و هنا على الأرض أرتمى و أصرخ و أهيج.

Dello stesso canto, abbiamo un altro esempio in cui si hanno due climax: la prima è ascendente, seguita da una discendente. Il crescendo sta nell'elencare tanti aspetti, quando il poeta si chiede: dov'è ora il suono di quei popoli antichi? Dov'è adesso la voce, che si leva alta, dei nostri celebri antenati, e il grande impero di Roma, e il fragore delle sue armi? Poi l'autore passa all'opposto di tale immagine, diminuendo gradatamente la situazione: tutto è pace e silenzio, e tutto il mondo si riposa, né più si ha memoria di loro.

Or dov'è il suono  
 Di que' popoli antichi? or dov'è il grido  
 De' nostri avi famosi, e il grande impero  
 Di quella Roma, e l'armi, e il fragorio  
 Che n'andò per la terra e l'oceano?  
 Tutto è pace e silenzio, e tutto posa  
 Il mondo, e più di lor non si ragiona.  
 (*La sera del dì di festa*, p. 63)



أين هي الآن صيحات الشعوب القديمة؟  
أين هي صيحات أجدادنا العظيمة؟  
أين هي إمبراطورية روما المجيدة؟  
أين السلاح؟ أين دوى المعارك  
التي دارت في شتى بقاع الأرض و محيطها؟  
لقد طوى الزمان كل شيء  
و شمله السكون و الصمت العميق  
هدأ العالم و تلاشى كل شيء و طواه طيا النسيان المحيق.  
(ص. 74)

Nella versione araba si legge لقد طوى الزمان كل شيء, mentre in quella italiana non c'è la corrispondenza. Anche qui è possibile riscontrare nei versi tradotti alcune aggiunte rappresentate nelle due frasi verbali introdotte da طواه / تلاشى, mentre in italiano abbiamo solo il sintagma verbale *non si ragiona*. Secondo me si dovrebbe omettere كل شيء و تلاشى كل شيء. Inoltre, per conservare le parole scelte dal poeta ed evitare delle aggiunte che allungano il canto, propongo la versione seguente:

لقد شمل الجميع الصمت و السكون  
و هدأ العالم، و لم يعد يذكر لهم وجود.

Oppure:

لقد شمل الجميع السكون و السلام  
و هدأ العالم، و طواهم طي النسيان.

#### La quiete dopo la tempesta

La successione degli aggettivi *fredde, tacite, smorte* fotografa bene l'impotenza umana di fronte agli eventi naturali devastanti. Ancora una volta siamo di fronte a parafrasi, al posto di singole parole:

chi la vita abborria;  
onde in lungo tormento,  
fredde, tacite, smorte.  
(*La quiete dopo la tempesta*, p. 115)

و انتفض غير هيب الردى من هب للحياة هبا  
إذا كانت الناس تعاني عناء شديدا  
فقد كانت حبيسة الصمت تتجرع البرد الجليد.  
(ص. 119)

La stessa idea vale pure per la gradazione consistente, nell'ultimo verso della strofa seguente, nei sostantivi *folgori, nemi e vento*.

Sudàr le genti e palpitàr, vedendo  
Mossi alle nostre offese  
Folgori, nemi e vento.  
(*La quiete dopo la tempesta*, p. 115)

تتصيب عرقا و يبيض قلبها نبضا شديدا  
و هي ترى البروق و العواصف الهوجاء  
و الرياح الجارفة تتحرك نحوها  
لتعصف بها و تلقياها في المحن و الضراء.  
(ص. 119)

A Silvia

Che pensieri soavi,  
che speranze, che cori, o Silvia mia!  
(A Silvia, p. 98)

يا لها من أفكار جميلة و آمل حلوة  
يا لها من أحاسيس بالحب نشوى.  
(ص. 98)

Il traduttore ha accostato l'attributo حلوة a *speranze* e la parafrasi بالحب نشوى a *cori*. Per evitare tali aggiunte, io propongo la versione

يا لها من أفكار جميلة، ويا لها من آمل، ويا لها من أحاسيس

oppure:

ما أجمل هذه الأفكار ويا لها من آمل ويا لها من مشاعر

oppure:

ما أجمل هذه الأفكار و الآمال و المشاعر.

L'ultima strofa illustra il momento in cui la vita è apparsa per quello che è veramente:

All'apparir del vero  
tu, misera, cadesti: e con la mano  
la fredda morte ed una tomba ignuda  
mostravi di lontano.  
(A Silvia, p. 99)

عند ظهور الحق، هويت، يامسكينة، صريعة!  
و كنت تشيرين لى بيدك فى الأفق البعيد  
إلى الردى المحتوم و القبر الطريد  
(ص. 100)

La climax qui consiste nel risalire dal crollo di ogni speranza, per passare alla morte, fino ad arrivare alla tomba povera. Per quanto riguarda la traduzione, la scelta del lessico è molto adeguata a quello dell'originale. Anche in questo caso avrei delle osservazioni. In primo luogo, bisogna sottolineare l'utilizzo, da parte di Murquş, di espressioni come هويت صريعة per *cadesti* e يامسكينة per *misera*. Nel primo caso, preferirei venisse usato esclusivamente هويت per rendere *cadesti*. Nel secondo caso è possibile notare che in italiano l'aggettivo *misera* che descrive il pronome "tu" è al femminile perché indica la speranza, mentre in arabo abbiamo الأمل che è maschile. Inoltre, ai due aggettivi *fredda* e *ignuda* corrisponderebbero preferibilmente المريع، المريع. Riformulo, dunque la traduzione come segue:

و بظهور الحق، هويت، يا أمل، صريع:  
وبيدك كنت تشير لى من بعيد  
إلى الموت المريع و القبر المريع.

### Alla luna

[...], alle mie luci  
il tuo volto appariva, che travagliosa  
era mia vita: ed è, né cangia stile.  
(*Alla luna*, p. 64)

كانت حياتي من الغم تبدو حطاما  
و لازلت فهي تأتي أن تغير النظام  
(ص. 77)

Murquş segue la stessa strategia di parafrasare i versi traducendoli. Senza tale parafrasi i versi sarebbero:

كانت حياتي مليئة بالعذاب، و لازلت، و لن تتغير.

Oppure:

كانت حياتي مليئة بالعذاب، و لازلت، و لن تتغير معيشتي.

### Il passero solitario

Si vedano i versi seguenti:

Tu pensoso in disparte il tutto miri;  
non compagni, non voli,  
non ti cal d'allegria, schivi gli spassi;  
Canti, e così trapassi  
Dell'anno e di tua vita il più bel fiore.  
(*Il passero solitario*, p. 58)

أما أنت فتأمل الوجود متفردا في الهواء  
متجنباً الرفاق زاهدا في الغناء  
لا تهتم بالفرحة و لا تعير التنزه أى عناء  
إنك تغرد و هكذا تقضى أيامك  
ترنم وفي الترنيم تمضى زهرة عمرك  
(ص. 64)

Anche qui esistono delle espressioni nel testo d'arrivo che non equivalgono a niente nel testo originale, in altri termini, la traduzione non si adegua esattamente al testo di partenza per via della ricreazione mediante le aggiunte da parte del traduttore. Come si è già visto e si vede ancora, questa tendenza del ricorso all'aggiunzione diventa, nel corso della traduzione, una sorta di carattere stilistico del traduttore. Però in questa sede sembra esserci un paradosso fra l'aggiunta زاهدا في الغناء, che non ha equivalente nell'opera in italiano, e la traduzione di *Canti e così trapassi* laddove il traduttore è obbligato a contraddire إنك تغرد وهكذا تقضى أيامك. Del resto, a mio parere, questo stesso costrutto è presente nei primi due versi che potrebbero essere tradotti come segue:

مهموم أنت، تتأمل الوجود وحيد فريد  
تتأشى الصحبة، و لا تطير.

### Il sabato del villaggio

Che l'attesa del giorno festivo generi felicità molto più del giorno festivo stesso è la tesi con cui Leopardi trasmette la sua concezione della vita, gioiosa finché l'età

giovanile prospetta le speranze dell'età adulta; deludente, se non tragica, quando si diventa adulti e i miti giovanili si dissolvono, distrutti dalla realtà<sup>28</sup>.

Riporto gli ultimi versi della prima strofa dell'idillio *Il sabato del villaggio*. I versi sono contrassegnati dallo svolgimento di un'immagine di un crescendo di azioni che esprimono la gioia tramite l'utilizzo dei gerundi *gridando*, *saltando*, e poi *fare rumore* e, infine, di un altro gerundio *fischando*:

I fanciulli gridando  
su la piazzuola in frotta,  
e qua e là saltando,  
fanno un lieto romore;  
e intanto riede alla sua parca mensa,  
fischando, il zappatore,  
e seco pensa al dí del suo riposo.  
(*Il sabato del villaggio*, p. 116)

و تطوف الفتية و الفتيان الغيد  
في الميادين و الساحات  
تصيح أسرابا: أهلا! أهلا بالعيد!  
لا تسع فرحتهم السماوات  
التي يملئونها حبا و تغريدا  
و يعود إلى مائدته المتواضعة  
الفلاح مترنما ناسيا أوجاعه  
مفكرا في يوم العيد و أفراحه.  
(ص. 123)

Il traduttore cerca di trasmettere tale climax crescente, aggiungendo espressioni non esistenti nell'originale, come: ناسيا أوجاعه: التي يملئونها حبا، التي يملئونها السماوات، لا تسع فرحتهم السماوات، أهلا! أهلا بالعيد، أهلا! أهلا بالعيد، Non c'è bisogno di tradurre *i fanciulli* con due forme sinonimiche in arabo الفتيان و الفتية. Al posto di queste due forme uguali al plurale, il traduttore avrebbe potuto scegliere الفتيان و الفتيات:

و تصيح الفتية و الفتيات مرحا  
في الساحات و الميادين زمرة  
و يقفزون هنا و هناك فرحا  
و يغردون تهلا  
و يعود إلى مائدته المتواضعة  
الفلاح و هو يصفر مبتهجا  
و يجول في خاطره أجازة يوم العيد

### Le ricordanze

Il tema fondamentale, che è anche il titolo del canto, è il ricordo che trasfigura la realtà. Si hanno qui due versi che contengono una serie di aggettivi e sintagmi preposizionali che rappresentano un crescendo triste e solitario: abbandonato, nascosto, senza amore, senza vita, e aspro. Il traduttore conserva l'immagine della climax: قاسيا... بلا حياة، بدون حب و مجهولا، بدون حياة، بدون حب و بلا حياة. Unica osservazione è la traduzione dell'avverbio di luogo *qui*. Il traduttore ha scelto una soluzione parafrasata هنا في هذه القرية الموحشة. Scelta che ritengo superflua.

<sup>28</sup> Francesco, Bruni, *L'italiano letterario nella storia*, il Mulino, Bologna 2002, p. 109.

Qui passo gli anni, abbandonato, occulto,  
senz'amor, senza vita; ed aspro a forza.  
(*Le ricordanze*, p. 100)

هنا في هذه القرية الموحشة  
أقصى سنين عمرى مردولا  
مجهولا، بدون حب و بلا حياة  
حتى إنى أصبحت رغما عنى قاسيا.  
(ص. 104)

### La vita solitaria

La seguente strofa, che è una parte del componimento leopardiano *La vita solitaria*, presenta una climax quando il poeta descrive il luogo solitario, sopra il quale il sole riflette un'immagine tranquilla: il luogo è circondato da piante silenziose, né erba né foglie si muovono al vento, né si vede onda muoversi, né si sente cicala stridere, né uccello battere le ali sui rami, né farfalla sussurrare. In conclusione, «non si ode, né da vicino né da lontano, voce né movimento, allora una profondissima quiete domina sulle rive»<sup>29</sup>.

La sua tranquilla imago il Sol dipinge,  
Ed erba o foglia non si crolla al vento,  
E non onda incresparsi, e non cicala  
Strider, né batter penna augello in ramo,  
Né farfalla ronzar, né voce o moto  
Da presso né da lunge odi né vedi.  
Tien quelle rive altissima quiete.  
(*La vita solitaria*, p. 69)

و ترسم الشمس صورتها الهادئة  
وما من عشب أو الورقة تهزها الريح  
وما من موجة تداعبها النسائم فتحركها  
وما تسمع أزيزا لصرار الليل  
ولا تسمع العصافير ترفرف على الأغصان  
ولا الفراشات تطن من حولها  
لا همس ولا حركة لا من قريب أو بعيد  
يسود هدوء عميق على تلك الشواطئ  
(ص. 89)

Anzitutto, in generale, la traduzione di questi versi mette in rilievo la gradazione nella descrizione del luogo solitario come appare in italiano. Si può osservare anche che Murquş qui ha conservato l'ordine delle parole, in quanto si nota nel componimento originale la presenza della dislocazione a sinistra del complemento oggetto, e la dislocazione a destra del soggetto. Tuttavia, ci sono alcune considerazioni da fare: trovo non opportuni i termini تداعبها النسائم in quanto non corrispondono al tono emotivo della poesia, che è malinconico e triste. Possiamo capire anche che le onde si muovono per via del vento, e il poeta ha citato tale elemento nel verso precedente. Dunque possiamo considerare il soggetto dei due versi come un soggetto unico e cioè *il vento*. Inoltre, il traduttore ha trascurato l'interpretazione di *odi né vedi*, il che è ingiustificabile. Io presento, dunque, la mia versione in cui cerco di evitare le imprecisioni appena citate:

<sup>29</sup> Biagio Carruba, *La vita solitaria di Giacomo Leopardi*, disponibile su [http://carrubbabiagio.blog.kataweb.it/aspirante\\_poeta/2009/08/15/la-vita-solitaria-di-giacomo-leopardi/](http://carrubbabiagio.blog.kataweb.it/aspirante_poeta/2009/08/15/la-vita-solitaria-di-giacomo-leopardi/).

و ترسم الشمس صورتها الهادئة  
فالرياح لا تهز عشباً أو تسقط ورقة  
ولا تستطيع أن تحرك أى موجة  
ولا وجود حتى لأزيز الصرصور  
ولا على الغصن رفرقة لأى عصفور  
لا تسمع و لا ترى أى همسة أو حركة  
لا من قريب أو بعيد  
على تلك الشواطئ يسود هدوء عميق.

Dello stesso componimento, si vedano i versi seguenti che consistono in una descrizione della “sospensione del tempo”<sup>30</sup> mediante un’altra gradatio crescente:

Ond’io quasi me stesso e il mondo obbligo  
Sedendo immoto; e già mi par che sciolte  
Giaccian le membra mie, nè spirto o senso  
Più le commova, e lor quiete antica  
Co’ silenzi del loco si confonda.  
(*La vita solitaria*, pp. 70-71)

حتى إنى أنسى نفسى و أنسى العالم من حولى  
وأنا جالس متجمد فى ذلك السكون الأبدى  
حتى خلت أعضائى بجانبى ترفد  
وقد تحررت من بعضها بعضاً  
دون أن يدب فيها لا روح و لا حس  
و هدوؤها الأبدى مع صمت المكان يلتبس  
(ص. 89-90)

Sul piano semantico, il traduttore conserva la figura retorica della climax, in cui il poeta dimentica se stesso e dimentica il mondo; sta immobile; poi sente come se fossero i suoi organi disgiunti e slegati l’uno dall’altro, e termina con un’immagine del proprio corpo privo d’anima e sensazioni, perfino la immobilità del suo corpo si mescola con il silenzio del luogo. Tuttavia, nella traduzione dei versi si osserva che esistono delle aggiunte superflue che non esistono nei versi originali come *من حولى*, *فى ذلك السكون الأبدى*, il che secondo me poteva essere evitato. Inoltre, la figura che il poeta ha disegnato in 5 versi, è stata riprodotta dal traduttore in 6 versi.

### Conclusioni

Il lavoro di Murquş, il quale traduce alcuni canti di Giacomo Leopardi, sembra avere come scopo principale quello della ricerca di una parola pura che esprima l’essenza vera delle cose. Murquş non imita la struttura del verso italiano, non conservando il più delle volte delle costruzioni del testo originale. Il traduttore mi è sembrato egli stesso un poeta, poiché si libera totalmente del numero di parole che il verso originale contiene. Inoltre, egli utilizza nella traduzione aggettivi, avverbi, e perfino frasi intere, componendo in rima i versi tradotti in arabo, il che è assente nella versione italiana originale.

Credo che l’opera di Murquş incorpori il dilemma traduttivo che sussiste tra il creare un testo che dia la possibilità al lettore di accedere all’originale, da una

<sup>30</sup> Biagio Carruba, *La vita solitaria di Giacomo Leopardi*, disponibile su <http://www.biagiocarruba.it/public/press/index.php?entryid=473>.

parte, e creare un bel testo poetico ispirato all’originale, dall’altra. Sarebbe, quindi, preferibile cominciare col fare delle distinzioni sullo scopo che ci si prefigge traducendo poesia.

Ho constatato, poi, che, in base alla caratterizzazione della figura retorica della climax, si può salvaguardare felicemente il contenuto semantico nel testo d’arrivo, servendosi delle forme lessicali corrispondenti a quelle che si trovano nell’opera originale. In tal senso, si può osservare dalla traduzione (sia quella di Murquş, sia quella proposta da me), il più delle volte, la stessa segmentazione data dagli aggettivi, dai verbi; lo stesso tema creato dalle costruzioni gerundive; lo stesso ritmo, che mostra un felice “crescendo” o “diminuendo” nelle costruzioni arabe, producendo qualche volta parole rimate che sono idonee alla natura e alla musicalità del linguaggio poetico.