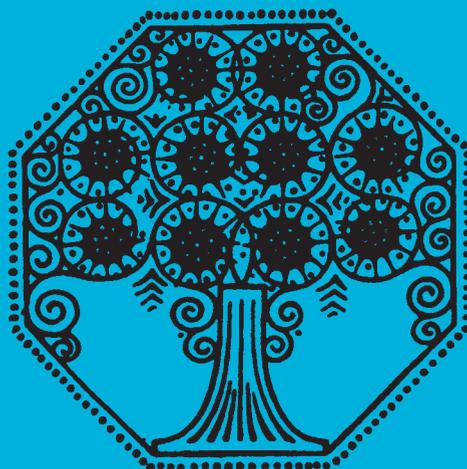


PAOLA CAEDDU

VARIAZIONI SUL RITMO

DA PAUL VALÉRY AD AMÉLIE NOTHOMB



Critica letteraria e linguistica
FRANCOANGELI

Informazioni per il lettore

Questo file PDF è una versione gratuita di sole 20 pagine ed è leggibile con



La versione completa dell'e-book (a pagamento) è leggibile con Adobe Digital Editions. Per tutte le informazioni sulle condizioni dei nostri e-book (con quali dispositivi leggerli e quali funzioni sono consentite) consulta [cliccando qui](#) le nostre F.A.Q.



I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: www.francoangeli.it e iscriversi nella home page al servizio "Informatemi" per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità

PAOLA CADEDU

VARIAZIONI
SUL RITMO

DA PAUL VALÉRY AD AMÉLIE NOTHOMB

Critica letteraria e linguistica

FRANCOANGELI

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Scienze Umanistiche e Sociali – Università degli Studi di Sassari e di Sardegna ricerche, LR3/08-R. CERVELLI.

Copyright © 2016 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

Indice

Introduzione	pag. 9
1. Per una traduzione poetica. <i>Le Cimetière marin</i> di Paul Valéry	» 19
1.1 Due voci a confronto	» 19
1.2 Fra metro e ritmo	» 25
2. Traduzione e ideologia: <i>Colette in Italia</i>	» 47
2.1 Quando la prosa si fa poetica	» 47
2.2 Tradurre il femminile: <i>La Vagabonde</i>	» 50
2.3 Le mille e una variazione de <i>La Chatte</i>	» 56
2.4 Traduzione e ricezione	» 67
3. Marguerite Duras fra traduzione e trasgressione	» 73
3.1 Scrittura e canone letterario	» 73
3.2 Poetiche a confronto	» 76
3.3 Alla ricerca del soggetto perduto	» 90
4. Sublime e grottesco nella scrittura di Amélie Nothomb	» 99
4.1 Lo spirito carnevalesco	» 99
4.2 Ritmo e grottesco	» 106
Bibliografia	» 115
Indice dei nomi	» 127

«Tutto può cambiare, ma non la lingua che ci portiamo dentro»

Italo Calvino

«...et peut-être est-il très difficile d'exclure de ceux qui parlent la dimension de la vie»

Jacques Lacan

Introduzione

Le rythme, comme organisation subjective d'un discours, historicité de ce discours, fonde le continu qui fait qu'un texte est littérature.

Henri Meschonnic¹

Come il lettore comprenderà nelle pagine che seguiranno, quella che Franco Buffoni chiamava «l'opzione Meschonnic»² si è rivelata nel tempo una vera e propria deflagrazione culturale³. La riflessione *meschonnicienne*, infatti, ha dato una «violentissima scossa alla pigrizia dei luoghi comuni»⁴ obbligandoci a ripensare il nostro rapporto di lettori, di critici e di traduttori con l'opera letteraria. Se di certo diverse critiche si possono indirizzare al poetologo per la *vis polemica* che contraddistinse la sua riflessione e il netto rifiuto verso ogni altra teoria che non fosse la propria, ci sembra vitale in ambito letterario accogliere alcune delle sue istanze: *in primis* la nuova definizione di ritmo, inteso come

1. H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999, p. 202.

2. F. Buffoni, «Ritmologia», in F. Buffoni (a cura di), *Ritmologia*, Milano, Marcos y Marcos, 2002, p. 10.

3. In Francia, la riflessione di Henri Meschonnic ha prodotto interessanti risultati: si veda la procedura di notazione ritmica alla quale lavorò in collaborazione con Gérard Dessons e che diede vita al saggio: G. Dessons – H. Meschonnic, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Nathan, 2003 [I ed. Paris, Dunod, 1998]. Una menzione d'onore va fatta all'inesausto dibattito con l'intimo nemico di sempre, Jean-René Ladmiral, che attraverso i suoi molti contributi continua a tener viva la memoria di Henri Meschonnic; di Ladmiral ricordiamo i saggi: *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Payot, 1979; *Della traduzione. Dall'estetica all'epistemologia*, a cura di A. Lavieri, trad. A. Lavieri e P. Cadeddu, Modena, Mucchi, 2009; e il suo ultimo contributo *Sourcier ou cibliste*, Paris, Les Belles Lettres, 2014. In ambito internazionale, invece, un cenno va fatto all'apporto della studiosa canadese Lucie Bourassa e alle sue indagini sulla dimensione percettiva legata all'articolazione; dei suoi numerosi saggi ricordiamo: *Rythme et sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine*, Montréal, Éditions Balzac, 1993; *Henri Meschonnic. Pour une poétique du rythme*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1997; *L'entrelacs des temporalités. Du temps rythmique au temps narratif*, Québec, Nota Bene, 2009.

4. E. Mattioli, *Ritmo e traduzione*, Modena, Mucchi, 2000, p. 9.

organizzazione del senso nel discorso⁵, per quella sua capacità di rivelare profonde connessioni con la poetica autoriale; ma anche la scelta di ampliare il campo epistemologico definendolo una antropologia storica del linguaggio atta a offrire un punto di vista sull'insieme della cultura e della vita⁶. A mettere in relazione l'opera letteraria e la soggettività in un *continuum* di lingua-soggetto-storia, è proprio il ritmo che, concepito come organizzazione delle marche accentuali, prosodiche, lessicali e sintattiche, organizza insieme la significanza e la significazione, e dunque il senso stesso del discorso. E dal momento che il senso si configura come attività enunciativa del soggetto, il ritmo diventa anche organizzazione della soggettività autoriale *nel e attraverso* il suo stesso discorso⁷. Se il testo, dunque, con la propria configurazione ritmica ci consente di riscoprire la significanza e, di conseguenza, la specificità, la soggettività e la storicità che lo caratterizzano, si rivela largamente insufficiente limitare la lettura critica a una fenomenologia dello stile che si rivelerebbe profondamente inadeguata, intenta ad occuparsi solo ed esclusivamente dei fenomeni di superficie. Difatti, il critico che vincola la propria interpretazione all'aspetto stilistico dell'opera corre il rischio di perdere di vista l'organizzazione delle singole parti in un tutto che è significativo in quanto tale. Al contrario, ogni lettura che si voglia critica dovrà oltrepassare la soglia dello stile e, nel farsi politica, agire per rivelare quella filosofia mimetica connaturata ad ogni linguaggio.

Alla luce del rapporto fra ritmo e soggetto, ci sembra indispensabile offrire alla critica del ritmo un confronto diretto con la prassi letteraria, per comprendere in che modo possa condurre il lettore alla scoperta non

5. Per la sua critica del ritmo, Henri Meschonnic parte dalla ridefinizione data dal linguista Émile Benveniste nel 1951, all'interno di un articolo intitolato «La notion de "rythme" dans son expression linguistique». Rettificata l'etimologia tradizionale della parola *rhythmós*, vengono a delinarsi nuove possibilità all'interno delle quali il ritmo diventa forma stessa del movimento, organizzazione delle singole parti in un tutto. Il recupero della memoria etimologica del termine condotto da Benveniste ha permesso di rimarcare una sostanziale distinzione fra *schéma* e *rhythmós*, rendendo possibile lo sviluppo di una riflessione all'interno della quale il ritmo è concepito come produzione di forma, in stretta connessione con il soggetto. Non si tratta più di ridurre il significato del testo al segno, così come imposto dalla semiotica, ma di disegnare nuove correlazioni possibili fra le forme del discorso e il soggetto, alla luce di una storia, di una cultura, di una lingua specifiche; É. Benveniste, «La notion de "rythme" dans son expression linguistique», in *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1966, pp. 327-335.

6. P. Michon, «Poétique restreinte, Poétique généralisée», in J.-L. Chiss – G. Dessons (a cura di), *La force du langage. Rythme, Discours, Traduction. Autour de l'œuvre d'Henri Meschonnic*, Paris, Champion, 2000, p. 24.

7. H. Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, pp. 216-217.

solo del senso dell'opera, ma principalmente della poetica dell'autore. Andando oltre la superficie del testo letterario, ciò che emerge è una visione poetico-politica costitutiva di una specifica esperienza letteraria e umana. Sono diversi gli scrittori che hanno sottolineato il processo di soggettivazione linguistica in atto nella scrittura; una conferma, in questo senso, ci viene dalle parole della scrittrice Marguerite Duras quando alle critiche dei giornalisti sull'eccessiva semplicità della sua scrittura rispondeva: «je ne suis pas simple, je suis moi». In quest'ottica, ci è parso essenziale rileggere e contemplare, alla luce della nuova ridefinizione di ritmo, alcune delle voci che hanno delineato il Novecento francese. Operare una scelta all'interno di un panorama storico-letterario vasto e diversificato come quello del XX secolo non si è rivelata impresa semplice; eppure abbiamo deciso di orientare la nostra analisi verso quelle esperienze letterarie che hanno lasciato l'impronta del loro passaggio soprattutto grazie a una scrittura sapiente, capace di essere al contempo espressione artistica e riflessione esistenziale. Nella convinzione che sia essenziale restituire alla critica del ritmo una dimensione pratica, abbiamo scelto di analizzare dei testi specifici, indagando la relazione fra il modo di significare, la soggettività autoriale e il contesto storico di riferimento. In questa prospettiva, ci è parso che il secolo appena trascorso potesse offrire un ventaglio di voci e di scritture profondamente in contrasto le une con le altre, rappresentative di modalità espressive in cui scrivere vuol dire riflettere sulla lingua e sull'esistenza umana. La priorità è stata, dunque, accordata a quegli autori il cui scrivere è supportato da una personale riflessione sulla lingua, e sull'esistenza umana; autori che hanno contribuito all'evoluzione del panorama letterario, culturale e sociale.

Partendo dai primissimi contributi del Novecento francese per arrivare alle espressioni postmoderne, e passando per il *Nouveau roman*, abbiamo voluto ripercorrere l'opera di scrittori che hanno saputo lasciare nel loro scrivere la traccia profonda e indelebile di una riflessione in atto. Da Paul Valéry a Colette, da Marguerite Duras a Amélie Nothomb, si tratterà, per dirla con Umberto Eco, di quattro passeggiate in quattro differenti boschi narrativi, avendo come meta del nostro andare non tanto il raggiungimento di una destinazione finale, ma la comprensione di «come sia fatto il bosco, e perché certi sentieri siano accessibili e altri no»⁸. In questi nostri vagabondaggi, abbiamo voluto mettere in conso-

8. U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Harvard University, Norton Lectures 1992-1993, Milano, Bompiani, 1994, p. 7.

nanza le opere degli autori scelti con alcune delle loro versioni italiane, avvalendoci di quella capacità che ha la traduzione di agire come «dispositivo epistemologico»⁹. Pertanto, la lettura comparata fra originale e traduzione consentirà di verificare in che modo il diverso mezzo linguistico (la lingua d'arrivo) e la nuova soggettività autoriale (quella del traduttore, portatore di una propria poetica) possano agire sulla significanza dell'opera. Scegliere di coinvolgere, in questo nostro percorso, anche le traduzioni, che sono per definizione una «forma privilegiata e alta del rapporto con l'altro»¹⁰, significherà muoversi all'interno di uno spazio letterario per cogliere, attraverso una soggettività altra e un contesto storico e culturale differente, la poetica dell'originale. La traduzione è, infatti, il luogo di una relazione che permette di riconoscere nell'identità un'alterità. Nell'incontro fra autore e traduttore, la capacità di dialogo delle poetiche autoriali si rivelerà indispensabile. Infatti, se il traduttore si pone in ascolto e fa della sua riscrittura un confronto volto a manifestare l'altro, allora la sua traduzione sarà una vera e propria opera letteraria; se, invece, le due poetiche si scontrano rivelando posizioni contrastanti, quando non inconciliabili, c'è il rischio concreto che il tradurre, intaccando i modi di significare del testo, ne offuschi la specificità letteraria. In questo cammino alla scoperta dell'Altro, sarà interessante constatare le modalità attraverso le quali il ritmo vincola la significanza del testo e, di conseguenza, la soggettività e la storicità che gli sono proprie.

All'interno del primo capitolo, ci addenteremo nel bosco narrativo che costituisce la scrittura poetica di Paul Valéry, soffermandoci, in particolare modo, a contemplare i sentieri disegnati dal *Cimetière marin* (1920) e le possibilità significanti offerte da due traduzioni metriche e rimiche del poeta traduttore Oreste Macrí (quella del 1989 e quella del 1990), e dalle due versioni ritmiche prodotte dalla comparatista Maria Teresa Giaveri (la prima del 1984 e la seconda del 2014). Di stanza in stanza, i due specialisti valéryani mostreranno tutta la difficoltà del tradurre, specialmente quando si tratta, come nel loro caso, di una vera e propria sfida esistenziale, tappa di un lungo percorso fatto di studio e approfondimento. All'interno del *Cimetière marin*, l'assetto quasi mimologico di ritmo e senso mostra come la costruzione della significanza proceda grazie a un gioco di riflessi significanti, in una scrittura che

9. A. Lavieri, *Translatio in fabula. La letteratura come pratica teorica del tradurre*, Roma, Editori Riuniti, 2007, p. 20.

10. E. Mattioli, *Ritmo e traduzione*, cit., p. 21.

fu strumento esistenziale utile per aggirare la caducità della condizione umana e offrire al poeta un frammento di immortalità. La rilettura del carne e delle variazioni realizzate da due traduttori d'eccezione ci aiuterà a mettere in rilievo come il senso del poema, passando per lo schema metrico e le sovrapposizioni create dalla rima, rimandi a una struttura più ampia capace di riunire, inglobandoli, tutti questi elementi, organizzando fenomeni prosodici, costruzioni iterative, elementi ritmici di vario genere dai quali dipende la significanza profonda del testo. Questo insieme significante, inoltre, permette di rivelare l'ideale poetico che sta alla base dell'atto creativo, riflettendo la concezione valéryana della lingua e della letteratura.

Fra le espressioni letterarie che hanno contribuito a importanti rivoluzioni non solo poetiche, ma anche culturali e sociali, avremo modo, all'interno del secondo capitolo, di dare risalto alla scrittura impertinente di Colette che creò, in tempi ancora non sospetti, un ponte fra il mondo delle *belles lettres* e l'universo femminile. Artigiana della parola, la romanziera ha stupito lettori e critici per la sapienza e l'abilità dimostrate, tanto da essere spesso lodata per la prosa ricca e curata non solo da un punto di vista contenutistico, ma anche da quello formale. Densa di allitterazioni fortemente poetiche, organizzata da una punteggiatura sapiente, puntellata di costruzioni ritmiche significanti (oltre che caratterizzata da metafore inedite e da un lessico semplice eppure estremamente preciso), la scrittura colettiana rivelerà in che modo la configurazione del discorso nella sua disposizione sintattica e prosodica permette all'autore di plasmare un senso specifico. Fra versioni italiane e testo originale, la rilettura comparata ripercorrerà due romanzi colettiani fra quelli più celebri: *La Vagabonde* del 1910 e *La Chatte* del 1933, e due traduzioni per ciascuno dei romanzi: *La vagabonda* di Carola Prospero del 1933 e quella di Maria Teresa Giaveri del 2000; mentre per *La gatta* sono state scelte le versioni di Enrico Piconi del 1935 e in quella di Anna Bassan Levi del 2000. Una lettura trasversale che ci permetterà di osservare come manipolazioni apparentemente insignificanti della punteggiatura, della sintassi o delle iterazioni, possano provocare trasformazioni ritmiche in grado di snaturare la significanza del testo causando un significativo spostamento rispetto all'originale.

Il terzo capitolo è dedicato all'opera di Marguerite Duras e alla sua lingua così fortemente anticonformista. Prodotto di un *métissage* linguistico e culturale, la scrittura durassiana, con le sonorità orientali che

la caratterizzano e quel netto rifiuto verso il canone letterario, ha disorientato lettori, critici e traduttori legati a una visione letteraria più classica. Si è scelto di partire dal suo romanzo più celebre, *L'Amant* (1984), ricordandone una versione italiana sostanzialmente differente da quella francese, portata da una lingua elegante e scorrevole che solo forzatamente poteva corrispondere alla celebre poetica durassiana. Si tratterà di rileggere *L'amante* di Lionella Prato Caruso pubblicata dalle edizioni Feltrinelli (1985), unica traduzione esistente in lingua italiana, per verificare, alla luce di un'analisi ritmica, le conseguenze di una poetica (politica) sorda nei confronti della trasgressione, ma pronta a riordinare tutto secondo le norme dettate dal canone in voga. Lo smarrimento di fronte al divario fra *L'Amant* e *L'amante* ci spingerà alla ricerca della voce durassiana, con tutte le sue peculiarità, fra le pieghe di un'altra traduzione italiana: quella di *Moderato cantabile* (1958) ad opera della scrittrice e traduttrice Rosella Postorino, edita dalla casa editrice indipendente Nonostante edizioni (2013). Confrontati a un'altra sensibilità poetica, sarà possibile riscoprire nel lavoro traduttivo della Postorino una lingua familiare per il lettore durassiano, fatta di un fraseggio sintatticamente semplice, quasi scarnificato, all'interno del quale il silenzio grida più della parola stessa.

Il nostro viaggio attraverso i ritmi della letteratura francese si concluderà nel quarto e ultimo capitolo, con una delle autrici più singolari e acclamate della nuova generazione: la scrittrice Amélie Nothomb, che rileggeremo nel suo romanzo d'esordio *Hygiène de l'assassin* (1992). La scrittura nothombiana ci consentirà di estendere la riflessione sul ritmo contemplando il legame che intrattiene con la parodia e le implicazioni reciproche. Coghlieremo l'occasione per osservare in che misura l'organizzazione del discorso contribuisca a creare, all'interno della narrazione, quegli effetti di ironia che hanno reso famosa l'autrice belga. Difatti, lo spirito carnevalesco che pervade l'opera, insieme alle variazioni di registro perfettamente equilibrate richiedono al testo e alla traduzione la capacità di organizzare il ritmo del discorso in maniera accorta, perché il rischio è di mortificare non solo il carattere grottesco di alcune scene, ma anche di sconvolgere il ritmo delle rivelazioni, fondamentale soprattutto per un romanzo che si configura strutturalmente come uno pseudo-poliziesco. La traduttrice Biancamaria Bruno e il suo *Igiene dell'assassino* (1997) ci riveleranno come le variazioni ritmiche possano intaccare l'obiettivo parodico del testo e annullare il grottesco con il quale l'autrice aveva scelto di dipingere una particolare scena.

Fra associazioni inattese e repentini cambi di registro, la rilettura del testo nothombiano e della sua traduzione italiana ci mostrerà quanto sia delicato il legame fra il ritmo e quegli effetti di ironia che rendono il romanzo – e la scrittrice – tanto *décalé*.

Partiti dal presupposto che l'opera letteraria non è fatta di sola sapienza e dottrina, ma, come sosteneva il poeta Franco Loi, «pure di sensi, emozioni, pensieri consci e inconsci, memorie, tradizioni»¹¹, il nostro percorso attraverso i ritmi letterari tenterà di considerare ogni testo e ogni traduzione nel suo complesso, reperendo gli elementi che li caratterizzano, attribuendo loro un valore letterario. Dal sogno valéryano di immortalità alle pungenti parodie nothombiane, passando per il femminismo colettiano e le trasgressioni durassiane, sarà più agevole comprendere come l'analisi del discorso non possa più essere ricondotta al solo segno linguistico: ecco perché il ritmo si rivela l'elemento in grado di mettere in relazione la lingua e il soggetto, ben oltre l'egemonia del segno. In una così ampia accezione, il ritmo permette di costruire un'antisemiotica all'interno della quale la teoria del linguaggio supera di molto la teoria della comunicazione: «il linguaggio include la comunicazione, i segni, ma anche le azioni, le creazioni, le relazioni fra i corpi, il mostrato nascosto dell'inconscio [...]. Esso mostra che la poesia non è fatta di segni, benché linguisticamente sia fatta soltanto di segni. La poesia passa attraverso i segni»¹². Se è vero che la poesia, e

11. F. Loi, «Il ritmo dell'emozione, o emozione del ritmo», in F. Buffoni (a cura di), *Ritmologia*, cit., p. 307.

12. E. Mattioli, «La poetica del ritmo di Henri Meschonnic», in F. Buffoni (a cura di), *Ritmologia...*, cit., p. 17. Ricordiamo che l'Italia ha riservato alla poetica critica di Henri Meschonnic una calorosa accoglienza grazie a Emilio Mattioli che favorì un'importante circolazione della riflessione meschonniciana nel nostro paese. Una menzione va fatta al volume della rivista di *Studi di estetica* dedicato al ritmo che curarono Emilio Mattioli e Henri Meschonnic: E. Mattioli – H. Meschonnic (a cura di), *Ritmo*, numero monografico della rivista *Studi di estetica*, n. 21, 2000. L'imponente eredità lasciata da Emilio Mattioli è stata raccolta dal traduttore Antonio Lavieri di cui segnaliamo la curatela del volume: *La traduzione fra filosofia e letteratura / La traduction entre philosophie et littérature*, Torino-Paris, L'Harmattan Italia – L'Harmattan, 2004; nonché i saggi: *Esthétique et poétiques du traduire*, Modena, Mucchi, 2005; *Translatio in fabula*, cit.; «Il canone della traduzione. Modelli, tradizioni e pratiche culturali», in R. Messori (a cura di), *Tra estetica, poetica e retorica. In memoria di Emilio Mattioli*, Modena, Mucchi, 2012, pp. 217-226. Anche lo studioso Fabio Scotto ha reso omaggio sia al critico modenese che alla poetica *meschonnicienne*; fra i suoi studi ricordiamo: «“on ne sait plus ce qu'ils disent”. Des mots dans trois recueils récents d'Henri Meschonnic», in A. Chanéac – A. Coste (a cura di), *Le Poème Meschonnic*, numero monografico di *Fair part. Revue littéraire, nouvelle série*, n. 22-23, 2008, pp. 39-45; «Le “je” traversé. Sur quelques livres récents d'Henri Meschonnic», in M. Leopizzi (a cura di), *Henri Meschonnic entre langue et*

la letteratura in genere, non è fatta di soli segni, ma di silenzi, di trame prosodiche, di disposizioni ritmiche, è vero anche che fra i suoi componenti rientrano sensi, tradizioni, memorie lontane, talvolta anche automatismi involontari che proiettano nel linguaggio una peculiarità che è propria del soggetto e della sua personale esperienza. Viene, così, a delinearci un *continuum* capace di restituire al testo una prospettiva più ampia che coinvolge il linguaggio, il soggetto e la storia. Il lettore che sappia scorgere questa continuità passerà dal testo al discorso, dal senso alla significanza, non più a caccia di un significato, ma di una soggettività. In questa ricerca risiede la vera dimensione etica della letteratura. Poiché l'agire del linguaggio sposta l'attenzione del lettore orientandola non più sul risultato finale, il testo compiuto, ma su un agire che rimanda direttamente al soggetto, e alla storicità del suo fare. È in questo *continuum* che risiede la letterarietà dell'opera, e nella sua capacità di dispiegare davanti ai nostri occhi una riflessione che è, sì, letteraria, ma anche umana, sociale. Infatti, che si tratti di prosa o di poesia, l'esperienza del linguaggio offre non tanto uno spaccato del reale quanto quello che Jacques Ancet chiamava il divenire-presente di un soggetto, di un linguaggio e di un mondo¹³. Nell'enunciazione e nelle sue modalità significanti sarà possibile rilevare la poetica autoriale, all'interno della quale è ascritto quel divenire-presente di un soggetto, portatore di una singolare visione della lingua, della letteratura, del mondo.

In questa rilettura ritmica dei testi scelti, non si tratterà, dunque, di verificare una metodologia generalizzata, ma di procedere a una ricerca specifica delle modalità significanti del discorso che andranno, di volta in volta, indagate e rinegoziate con il testo. Non ci limiteremo a cercare il senso in ciò che il testo dice, ma in come lo dice, nel modo specifico che ha di significare, al di là delle modalità narrative scelte. Che si tratti di prosa o di poesia, la significanza dovrà essere ricercata in quella che Émile Benveniste definiva la «propriété de signifier» intrinseca di ogni discorso, poiché in essa risiede la specificità di ogni discorso, specialmente di quello letterario. In questo nostro andare, l'obiettivo non sarà quello di descrivere il paesaggio, commentando un verso o il passo citato, ma di vagare all'interno del testo alla ricerca del suo fare, più che del

poésie, numero monografico di *Studi di letteratura francese*, vol. XXXV-XXXVI (2010-2011), 2012, pp. 117-126; e il recente saggio *Il senso del suono. Traduzione poetica e ritmo*, Roma, Donzelli, 2013.

13. J. Ancet, «La voix et le passage», in *Le Nouveau Recueil*, n. 35, giugno-agosto 1995, p. 33, ripreso da *Le Tiers livre*, disponibile on-line: <http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article1088> [consultato il 29 ottobre 2016].

suo dire, osservando i modi di significare specifici di ciascuno di essi. L'intento non sarà quello di perseguire un'analisi stilistica dell'opera letteraria fine a se stessa, ma di osservare come il fluire del senso all'interno del discorso, organizzato e rivelato dal ritmo, favorisca la comprensione non pregiudicata di una specificità che è al contempo poetica e politica, e che andrà rinegoziata di volta in volta, nella certezza che la provvisorietà, in questo caso, come sosteneva Emilio Mattioli, non sia una rinuncia, ma una conquista¹⁴.

14. E. Mattioli, «La traduzione letteraria come rapporto fra poetiche», in A. Lavieri (a cura di), *La traduzione fra filosofia e letteratura...*, cit., p. 22.

1. Per una traduzione poetica. Le Cimetière marin di Paul Valéry

[U]n regard sur la mer, c'est un regard sur le possible... Mais un regard sur le possible, si ce n'est pas encore de la philosophie, c'est sans doute un germe de philosophie, de la philosophie à l'état naissant.

Paul Valéry¹

1.1 Due voci a confronto

La recente pubblicazione del volume *Opere scelte* di Paul Valéry nella prestigiosa collana I Meridiani della Mondadori (2014)² sollecita una rilettura dell'opera valéryana volta a mettere in rilievo l'ideale poetico che ha guidato il poeta ufficiale di Francia nella propria attività creatrice. La curatrice del volume, la comparatista Maria Teresa Giaveri che in passato aveva tradotto e curato molti volumi su Valéry, ha il merito di aver riunito testi inediti e nuove ritraduzioni di opere ormai familiari al lettore italiano. Fra questi spicca, certamente, il poema *Le Cimetière marin*, scritto nel 1920, e inteso da Valéry stesso come la sua opera più personale, quella all'interno della quale volle proiettare luci e ombre della sua complessa intelligenza³. In Italia, la sfida traduttiva inizia nel 1935, quando fu introdotto nel bel paese grazie al lavoro di Lionello Fiumi⁴. Da allora molte traduzioni e ritraduzioni si sono susseguite: ricordiamo quella di Mario Tutino⁵; le differenti versioni a opera del poe-

1. P. Valéry, «Inspirations méditerranéennes», in *Variété III*, Paris, Gallimard, 1936, p. 243.

2. P. Valéry, *Opere scelte*, a cura di M.T. Giaveri, trad. M.T. Giaveri, A. Lavieri, M. Scotti, P. Sodo, A. Tatone, Milano, Mondadori, coll. I Meridiani, 2014.

3. «Le “Cimetière Marin” est ma pièce ‘personnelle’. Je n’y ai mis que ce que je suis. Ses obscurités sont les miennes. La lumière qu’il peut contenir est celle même que j’ai vue en naissant» scrive Paul Valéry in una lettera che nel luglio del 1922 indirizza a Jacques Doucet; citato da L.J. Austin, «La genèse du “Cimetière marin”», in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, nn. 3-5, 1953, p. 259.

4. P. Valéry, *Il cimitero marino*, trad. L. Fiumi, Paris, Cahiers de Dante, 1935.

5. P. Valéry, *Il cimitero marino*, trad. M. Tutino, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1962, poi ripubblicata da Einaudi insieme alla traduzione spagnola di Jorge Guillén: P. Valéry, *Le Cimetière marin di Paul Valéry nella traduzione di Jorge Guillén. Versione italiana di*