

sta il carattere « culto », anche se tutt'altro che scolastico, della poesia leopardiana. Né questo assiduo confronto con la tradizione letteraria per assumerne canoni stilistici, materiali da costruzione, soluzioni poetiche, ampiamente appurato nel corpo di una scrittura ricca di citazioni e di riecheggiamenti, deve stupire lo studioso di oggi abituato a cent'anni di avanguardie. La « spontaneità », per Leopardi, vale a dire la felice soluzione di una poesia improntata a originalità e naturalezza, secondo una linea che nessuna successiva riflessione intaccherà, si può raggiungere soltanto attraverso l'« arte » e lo « studio ».

Era, questa, la condizione di « moderni » che, appunto come Leopardi, avevano alle spalle decenni di purismo e di classicismo, una biblioteca del tipo di quella messa insieme dal conte Monaldo, un maestro scopritore di talenti dell'orientamento di Pietro Giordani, un costume, insomma, — secondo la nota di Leopardi all'VIII stanza della canzone *Sopra il monumento di Dante* stampata, con altre nove, nel 1824 a Bologna — in cui « per l'ordinario (e singolarmente nelle lettere) si fa molto più stima delle cose imitate che delle trovate ». L'opera leopardiana reca per questo i segni della tradizione; e tutta la fatica del poeta, la sua mirabile linea evolutiva, marcherà non tanto nel senso dell'affrancamento, quanto nell'altro di una singolare in-imitabile rielaborazione.

GIUSEPPE LANGELLA

CHARLES BAUDELAIRE, *Cinquanta poesie da « Les Fleurs du Mal »*, trad. di G. MUCCHI, Prefazione di S. Solmi, « Collezione di poesia », 151, Einaudi, Torino 1979. Un volume di pp. 130.

Confrontarsi con Baudelaire sembra essere ormai un passo obbligato per chi coltiva quella forma mediata di creazione letteraria che è la traduzione del testo poetico, dato che non passa anno, o quasi, senza che esca una nuova (e più o meno ambiziosa) traduzione della raccolta baudelaireana. Questa che segnaliamo è, crediamo, ancorché parziale, l'ultima in data. L'autore, che è pittore di professione, oltre che persona di gusto e traduttore già affermato (ha tradotto da Góngora, Juan de la Cruz, Goethe, Mallarmé e Eluard) si è lasciato guidare nella selezione, da quel che pare di capire dalla sua naturale inclinazione ai valori plastici e cromatici ed ha sostanzialmente ritagliato in questo volumetto l'ampia vena della poesia esotico-erotica del libro di Baudelaire.

Certo, se tradurre Baudelaire stimola e in un certo senso provoca chi si diletta di traduzione, l'impresa si rivela anche irta di difficoltà per chi la voglia condurre in porto con un minimo di originalità, proprio in ragione dell'imponente fortuna divulgativa e interpretativa che caratterizza la storia italiana di questo autore. Dalla prima traduzione (in prosa), curata da Riccardo Sonzogno nel lontano 1893, fino ad oggi, *Les Fleurs du Mal*

sono state oggetto dei più svariati tentativi di interpretazione, nonché luogo di applicazione delle più diverse e contrastanti « scritture poetiche ». Attualmente, messe da parte le traduzioni in prosa, sempre legittime purché non accampino, com'è accaduto di recente in qualche caso, goffe pretese di novità, le sponde di questa dialettica del tradur Baudelaire vanno da un polo che si potrebbe definire dell'antiretorica, di generica derivazione ermetica (uso degli endecasillabi sciolti per rendere l'alessandrino francese, dislocazione della sintassi e del ritmo, smorzature tonali) a un polo opposto, retoricamente impostato, in cui l'alessandrino è reso con il suo esatto corrispondente italiano, il doppio settenario. Verso questo polo sono orientate, con ragione, crediamo, le traduzioni di Gabriele Mucchi. Preoccupato tuttavia di evitare i rischi della dilatazione e dell'enfasi, che solitamente coronano coloro che si affidano ad un verso di difficile governo come il verso martelliano¹, il Mucchi procede ad una soluzione di compromesso, adottando per tradurre gli alessandrini baudelaireani un *tridecasillabo* che è sostanzialmente una sua invenzione, e che ha anche teorizzato a parte in alcune sue note. A documento dei risultati raggiunti, ecco alcuni frammenti delle sue traduzioni:

« Mi sembra che il tuo sguardo lo ricopra un velo; / il tuo occhio misterioso (azzurro grigio o verde?) / pensoso a volte, a volte tenero, crudele, / riflette l'indolenza del pallido cielo » (*Ciel nrouillé*).

« Or presto affonderemo nelle fredde tenebre; / addio, chiarezza delle estati troppo corte! / Io sento già cadere con un tonfo funebre / a terra i risonanti legni nella corte. / L'inverno mi riprenderà; è odio e collera, / brividi e orrore, e un operar duro e forzato; / rassomigliante al sole nell'inferno artico / il mio cuore sarà un blocco rosso e ghiacciato » (*Chant d'automne*).

« Al paese odoroso che il sole accarezza, / sotto una volta d'alberi tutta arrossata, / di palme da cui piove agli occhi svogliatezza, / conobbi una creola, una grazia ignorata. / Pallido e caldo il viso, bruna incantatrice, / con nobili e manierate arie il collo erge, / grande e svelta nel muovere, come una cacciatrice, / fermi e sicuri gli occhi e tranquillo il sorridere » / (*À une dame créole*).

Della voce di Baudelaire, ci pare, molto è conservato. Certo, come ogni traduzione metrica, anche questa non evita qua e là le cadute quasi sconcate in esercizi di questo tipo (nel suo caso, qualche inversione faticosa, qualche ellissi fuori registro, qualche travisamento o indebita estensione dell'originale non sempre sostenuta da ragioni metriche)², ma nel complesso siamo di fronte ad un

¹ Il che non impedisce tuttavia a chi lo usa con perizia di ottenere lusinghieri risultati. È il caso, ad es., della traduzione di alcuni anni fa di B. DELMAY, *I Fiori del Male e altri versi*, Sansoni, Firenze 1972.

² Si veda il v. 9 del primo *Spleen* (« Pluviôse, irrité... »), « Le bourdon se lamente, et la bûche enfumée » tradotto con « L'organo si lamenta, e il

modo dignitoso, e sovente felice, di accostarsi alla poesia baudelaïriana e, tutto sommato, ad un inaspettato e originale episodio della lunga fortuna italiana delle *Fleurs du Mal*.

GIUSEPPE BERNARDELLI

ceppo affumicato» (p. 87). Da dove salta mai fuori questo organo, dato che il testo mescola un paesaggio urbano crepuscolare ad un interno grottesco? Quel *bourdon* è evidentemente il suono di una campana (nella prima quartina si nomina anche il cimitero). È vero tuttavia che altre interpretazioni balzane (moscone, calabrone, ecc.) non mancano (v. le traduzioni di R. PALATRONI, Nuova Accademia, Milano 1959, e L. DE NARDIS, Feltrinelli, Milano 1964), dimenticando che il sonetto si apre sulla parola « Pluviöse, ossia che siamo, secondo il calendario rivoluzionario, nel mese che va dal 20 gennaio al 19 febbraio. Difficile trovare in quel periodo mosconi, calabroni, o arnesi analoghi a Parigi.

ROBERTO SACCHETTI, *Il forno della marchesa e altri racconti*, a cura di G. ZACCARIA, Olschki, Firenze 1979. Un volume di pp. 161.

La riproposta di questi racconti sacchettiani (*Eufrosina. Lettere da Sorrento*; *Alcuni giorni a Pompei*; *Scene campagnuole: un confronto*; *Una festa di ballo*; *Più in là del segno*; *Il forno della marchesa*) si inserisce in un più ampio disegno di « lettura » dello scrittore-giornalista torinese intrapreso da Giuseppe Zaccaria¹ ed è giustificata — a detta del critico — « dalle caratteristiche di un'esperienza narrativa, la quale, se non è priva di dispersioni, appare comunque orientata verso una ricerca di soluzioni in grado di rispondere a precise sollecitazioni ideologiche, sociali ed etico-politiche » (p. 8). L'asserzione è più che pertinente, non potendo, per il Sacchetti come per altri scrittori che vissero, nell'immediato periodo postunitario, l'esperienza contraddittoria della Scapigliatura, esprimere giudizi di valore su testi che sovente risentono della precarietà dei tempi di scrittura e della spesso mai raggiunta maturità degli autori. Il discorso può invece utilmente sondare il « tessuto connettivo di uno sviluppo » ed allargarsi ad illuminare le più o meno palesi ramificazioni politico-culturali, gli scambi con i modelli stranieri più in voga — mediati dalla cultura nostrana —, l'apporto dell'esperienza quotidiana vissuta e patita nel contesto giornalistico.

¹ Vedi infatti dello stesso critico: *Situazione della critica su Roberto Sacchetti*, « Studi piemontesi », III (1974), pp. 3-16; *La composizione delle « Memorie del presbiterio »*, « Lettere italiane », XXVI (1974), 4, pp. 459-483; Nota introduttiva a E. PRAGA-R. SACCHETTI, *Memorie del presbiterio*, Einaudi, Torino 1977.

Così per il Sacchetti i modelli non molto remoti potranno essere il *Werther* o i taccuini di viaggio sterniani. Modelli sui quali la personalità dello scrittore si impone ribaltando, nel primo, il gioco dei personaggi, nel secondo la « disposizione sentimentale » in virtù di quella transizione ancora incerta, a volte insicura, dallo storicismo romantico e dal romanticismo notturno e sepolcrale (rovinistico e sublime) verso una visione « borghese » della vita e una attenta considerazione del « vero popolo, quello che lavora ».

Da *Eufrosina* e *Alcuni giorni a Pompei*, che possono essere letti come antecedenti del romanzo *Cesare Mariani* — in cui il Sacchetti tenta l'analisi della figura del ruolo dell'intellettuale nella società postunitaria —, l'autore passa, in virtù di quel processo di accostamento al reale al quale abbiamo accennato, a privilegiare una tematica contadina, circoscritta da precise coordinate geografico-temporali, ove « i contorni dovrebbero risultare semplificati e le stesse contraddizioni più facilmente risolvibili ». È il momento della stesura dei « bozzetti » *Scene campagnuole: un confronto* e *Una festa di ballo*, tanto vicini alla maniera faldelliana delle *Figurine* pubblicate negli stessi anni e sulle stesse pagine delle « Serate italiane ».

« Intanto si faceva l'ultimo ballo, l'ultima sonata: l'aia era aperta sul ciglio della collina; dalle stradicciole della valle rispondevano grida festose di quelli che ritornavano dalla sagra ai villaggi dei dintorni; — l'orizzonte era limpido, terso, e, sopra tutto il vasto firmamento, la lucida, l'inenarrabile gloria di Dio »: una visione serena della collina monferrina che sigla la descrizione della sana e morale vita di campagna in cui si realizzerà la cordiale fusione di nobiltà e contadini (la marchesa Matilde che rifiuta il carnevale milanese per partecipare al ballo paesano) destinata tuttavia a rimanere un'esperienza fugace nel Sacchetti, indagatore più irrequieto del Faldella della realtà etico-sociale della vita di provincia. Frutto del successivo scandaglio sarà infatti *Vecchio guscio* (romanzo di cui si annuncia l'edizione curata da Giorgio Barberi Squarotti), espressione di un « radicale capovolgimento, come sfiducia irreversibile rispetto ai presupposti su cui, almeno in un primo momento, Sacchetti aveva faldellianamente impostato la sua visione della vita di provincia ». Parlare di « radicale capovolgimento » per Sacchetti non vuol comunque dire la scelta di un'indagine di stampo positivistico o sociologizzante, bensì il passaggio da una visione ancor generica della storia alla visione « risorgimentale ». Esemplificando, nella novella *Più in là del segno*, che ben si presterebbe alla trattazione di gravi problemi come il lavoro femminile o l'emigrazione, il Sacchetti sembra esclusivamente impegnato nella rappresentazione di una « variante borghese del mito di Ulisse, negativamente individuato nel superamento del limite ». Un limite volontaristicamente sorpassato dal protagonista divorato da un'inguaribile ambizione che, travolto alla fine dagli eventi, e per nulla soddisfatto della sua con-