

m eum

L'orizzonte della scrittura.
Leopardi, *L'infinito*, la traduzione

a cura di Laura Melosi e Manuela Martellini

eum

Leopardiana

Studi

4

Collana diretta da Laura Melosi (Università di Macerata)

Comitato scientifico:

Luigi Blasucci† (Scuola Normale Superiore di Pisa), Michael Caesar (University of Birmingham), Marco Dondero (Università Roma Tre), Enrico Ghidetti (Università di Firenze), Luigi Trenti (Università per Stranieri di Siena), Dirk Vanden Berghe (Vrije Universiteit Brussel)

In copertina: L'infinito, autografo di Visso.

Isbn 978-88-6056-768-0 (print)

Isbn 978-88-6056-769-7 (on-line)

Prima edizione: luglio 2022

©2022 eum edizioni università di macerata

Palazzo Ciccolini, via XX settembre, 5 – 62100 Macerata

info.ceum@unimc.it

<http://eum.unimc.it>

Impaginazione: Impressum srl (MS)

I volumi della collana “Leopardiana” sono sottoposti a *peer review* secondo i criteri di scientificità previsti dal Protocollo UPI (Associazione Coordinamento delle University Press Italiane).

*considerare l'ampiezza inestimabile dello spazio...
immaginarsi il numero dei mondi infinito, e l'universo
infinito, e sentire che l'animo e il desiderio nostro
sarebbe ancora più grande che si fatto universo...*

Giacomo Leopardi, *Pensieri*, LXVIII

Indice

- 9 Premessa
di Fabio Corvatta
- 11 Per introdurre: mapping *L'infinito*
di Laura Melosi
- Patrizia Oppici
- 15 *L'infinito* di Marguerite Yourcenar
Giuseppina Larocca
- 27 Gli '*Infiniti*' di Leopardi nelle traduzioni russe (1889-1967)
Maria Elena Paniconi, Mariangela Masullo
- 51 La ricezione di Leopardi in area arabofona e *L'infinito* in arabo: due traduzioni tra decodifica e interpretazione
Francesca Chiusaroli
- 73 Alla ricerca della traduzione universale. *L'infinito* leopardiano tra lingue artificiali e codici non verbali
Costanza Geddes da Filicaia
- 101 Leopardi e le lingue straniere. Un percorso attraverso lo *Zibaldone*
Lorenzo Abbate
- 121 Leopardi tradotto: prime risultanze e considerazioni a partire da un progetto bibliografico
Vincenzo Caporaletti
- 133 Archetipi formativi tra linguaggio poetico e musicale. Un'analisi de *L'infinito*

- Marco Dondero
- 163 *L'infinito* del Leopardi personaggio
- Testimonianza di Emil Dimitrov
- 173 La traduzione infinita. *L'infinito*: l'esperienza di un traduttore
- 179 Indice dei nomi

Patrizia Oppici

L'infinito di Marguerite Yourcenar

Prima di affrontare la versione che Marguerite Yourcenar propone del poema leopardiano, mi pare necessario contestualizzarla da un lato, nel rapporto che lega la scrittrice all'Italia, e dall'altro nella sua attività come traduttrice da diverse lingue.

Marguerite Yourcenar vedeva nel viaggio uno strumento fondamentale di conoscenza; cresciuta dal padre che amava moltissimo spostarsi continuamente in luoghi diversi, ha voluto nel corso di tutta la sua vita, fare come i suoi personaggi «le tour de la prison» e vivere «en pèlerin et en étranger» approcciando culture diverse¹. La sua formazione classica l'ha condotta naturalmente a conoscere per primi quei paesi che conservavano le vestigia di quell'antico passato, e primo fra tutti l'Italia. Tutti gli anni Venti (la scrittrice era nata nel 1903) saranno perciò contrassegnati da numerosi soggiorni in Italia, che lasciano il loro segno nella sua produzione letteraria. Nel 1922, a diciannove anni, compie un primo viaggio a Venezia, Verona e Milano in compagnia del padre, durante il quale assiste alla marcia su Roma, nel 1923 è a Firenze, l'anno successivo si reca per la prima volta a Roma e scopre, sempre in compagnia del padre, la villa Adriana a Tivoli². Nel 1925 soggiorna lungamente a Napoli e visita numerosi siti archeologici. Come osserva Françoise Bonali Fiquet, i primi itinerari italiani di Marguerite Yourcenar di

¹ Si tratta dei titoli di due raccolte di saggi consacrati alle sue esperienze di viaggio: M. Yourcenar, *En pèlerin et en étranger*, Paris, Gallimard, 1989 e *Le Tour de la prison*, Paris, Gallimard, 1991.

² J. Savigneau, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, Paris, Gallimard, 1990, pp. 74 ss.

fatto ripercorrono le classiche tappe del Grand Tour, lungo la direttrice Milano Firenze Roma Napoli, fino alla Sicilia³. Come riconoscerà la scrittrice stessa in *Souvenirs Pieux* e *Archives du Nord* questa esperienza la porta a ripercorrere il percorso compiuto dal nonno paterno e da altri suoi antenati che, come tutti i giovani europei di buona famiglia, completavano la loro formazione con un viaggio in Italia⁴; il nonno in particolare ne lasciò un resoconto manoscritto che permetterà alla scrittrice di confrontarsi con quel suo Grand tour, riconoscendovi nella sostanziale differenza di atteggiamento e di mentalità, anche talune analogie. Nel decennio successivo i viaggi in Italia continuano, abbiamo notizia di soggiorni a Ravenna, Capri e Sorrento, e le pubblicazioni della giovane Marguerite Yourcenar cominciano ad essere contrassegnate da questa esperienza italiana: nel 1934 escono la prima versione di *Denier du rêve*, storia di un attentato contro Mussolini ambientato nella Roma dell'anno IX dell'era fascista, e all'interno di una raccolta che poi sarà rimaneggiata e darà vita ad alcuni dei suoi capolavori, la prima versione della novella *Anna, soror...*, che si svolge nella Napoli della Controriforma, e che sarebbe stata da lei composta già nel 1925, durante e dopo il suo soggiorno in Campania con il titolo *D'après Greco*⁵. Se ne può concludere che nella prima fase della vita e dell'opera della scrittrice l'Italia svolge un ruolo formativo piuttosto importante. La Yourcenar è molto sensibile alle vestigia romane, certo, ma anche all'arte italiana del Rinascimento e del Barocco, e tanti suoi libri fanno allusione alla pittura e alla scultura italiane⁶. Il discorso diventa più difficile da sviluppare se dall'esperienza estetica e culturale rappresentata dall'Italia si cerca di analizzare quella esistenziale di cui sap-

³ F. Bonali Fiquet, *Marguerite Yourcenar. Fragments d'un album italien*, Parma, Battei, 1999, p. 18.

⁴ Sul "grand tour" del nonno paterno si veda F. Bonali Fiquet, *Le grand tour de Michel-Charles*, in *Voyage et connaissance dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, C. Biondi et C. Rosso dir., Pisa, Editrice Libreria Goliardica, 1983, pp. 31-42.

⁵ Sull'ambientazione della novella cfr. M.K. Ouelbani, *La représentation de Naples et de sa région dans l'écriture yourcenarienne*, «Bulletin de la S.I.E.Y.», n. 29, décembre 2008, pp. 83-110.

⁶ Bonali Fiquet, *Marguerite Yourcenar. Fragments d'un album italien*, cit., pp. 14-15.

priamo pochissimo; è nota la riservatezza della scrittrice e la sua cura nel costruirsi e controllare la propria immagine pubblica. Da una lettera indirizzata alla sua traduttrice italiana e amica Lidia Storoni Mazzolani leggiamo:

Au fond, j'ai eu l'immense chance de séjourner souvent en Italie durant ces années-là, [gli anni Venti] non dans le milieu mondain, ou dans le milieu littéraire, ou dans celui des étrangers pour qui l'Italie est un luxe, mais au contraire en contact avec de petites gens assez semblables à ceux de mon livre [*Denier du rêve*] et je crois que c'est ce qui m'a fait comprendre et aimer votre pays – et haïr le régime⁷.

Queste dichiarazioni possono essere messe in relazione con una annotazione di Grace Frick, a cui Marguerite Yourcenar fece un lungo racconto del suo soggiorno a Napoli nel 1925. In autunno, dopo la partenza del padre, Marguerite resta a Napoli e «vend des raisins dans la rue»⁸. Questa Yourcenar partenopea e venditrice ambulante è proprio lontanissima dall'immagine monumentale e quasi ieratica che ha voluto lasciarci. Ci fa però intravedere uno squarcio di quella che fu forse la sua quotidianità negli anni italiani, e che le aveva facilitato anche la dimestichezza con la lingua. In effetti l'italiano è una delle lingue che Yourcenar conosceva. Lo provano anche le lettere scambiate con Lidia Storoni Mazzolani in cui la scrittrice dà prova talvolta di competenze non comuni su una lingua seconda. Si scusa per esempio con l'amica italiana per gli errori ortografici presenti in un suo testo: «j'y ai remarqué dans une dizaine de lignes écrites en italien trois ou quatre fautes d'impression ou d'inattention. Excusez-les, je ferai de mon mieux pour qu'elles disparaissent quand l'ouvrage sortira en volume»⁹. Ma è anche in grado di discutere le scelte traduttive effettuate e di dare consigli, dimostrando di saper entrare nelle sottigliezze della lingua:

⁷ M. Yourcenar, *Lettres à ses amis et quelques autres*, édition établie, présentée et annotée par M. Sarde et J. Brami, Paris, Gallimard, 1995, p. 341. Sui rapporti tra la Yourcenar e la sua traduttrice italiana cfr. F. Bonali-Fiquet, *La romancière et sa traductrice: la correspondance de Marguerite Yourcenar avec Lidia Storoni Mazzolani*, in *L'épistolaire au féminin*, B. Diaz et J. Siess dir., Caen, Presses Universitaires de Caen, 2006, pp. 121-133.

⁸ Savigneau, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, cit., p. 76.

⁹ Yourcenar, *Lettres à ses amis et quelques autres*, cit., p. 220.

Pour “espèces trébuchantes” je ne vois en effet rien en italien (bien entendu, sans quoi vous l’eussiez trouvé bien avant moi). Je ne sais pas si *monete di Zecca* ou *monete nuove di Zecca* aurait en italien ce sens populaire et presque brutal d’argent comptant, de *bon* argent («il a offert de me payer en espèces trébuchantes») et en même temps cette agréable patine de *vieux*¹⁰.

È un passo che dimostra non solo un’ottima conoscenza delle sfumature della lingua, ma anche una straordinaria sensibilità alle problematiche traduttive poste da ciascun termine, da ciascuna frase. Vedremo poi come questa estrema attenzione alla resa traduttiva della sua opera si riverberi anche sulle sue proprie traduzioni.

In effetti, e vengo alla seconda parte della mia introduzione al poema, la Yourcenar ha molto lavorato come traduttrice da diverse lingue. In primo luogo ha molto tradotto dall’inglese, e questo anche prima di andare a risiedere negli Stati Uniti, perché il padre l’aveva iniziata molto presto all’uso di questa lingua. In effetti la sua traduzione di Virginia Wolf, *Les Vagues*, è del 1937; questa e *Ce que savait Maisie* (1947) di Henri James furono le uniche due traduzioni che effettuò su commissione di un editore¹¹. In tutti gli altri casi, dai poemi di Hortense Flexner (1964) ai *Blues and Gospels* (1984), dai negro spirituals di *Fleuve profond, sombre rivière* (1964) a James Baldwin (1983), si trattò di testi che la scrittrice teneva a far conoscere al pubblico francese in nome di quella ricerca di universalità che è uno dei motivi chiave della sua opera¹². Yourcenar quindi sceglie di tradurre i libri che ama, anche se si tratta di lingue che non padroneggia compiutamente; è il caso dei *Poèmes* di Constantin

¹⁰ Ivi, p. 151. J. Savigneau segnala anche che in occasione di un viaggio a Venezia effettuato nel 1982, la Yourcenar annota le sue impressioni di viaggio in italiano (*Marguerite Yourcenar. L’invention d’une vie*, cit., p. 429).

¹¹ M. Brémond, *Marguerite Yourcenar, traductrice universelle?*, in *Traductrices et traducteurs belges*, C. Gravet dir., Mons, Université de Mons, 2013, p. 421. Sul rapporto con Virginia Wolf, cfr. M. Sanconie, *Préface de Marguerite Yourcenar à sa traduction, «Les vagues», de Virginia Wolf: le traducteur en majesté?*, «Palimpsestes», vol. 31, n. 1, pp. 105-115; L. Desblache, *Marguerite Yourcenar: de la traduction à la création*, «Bulletin de la Siey», n. 15, septembre 1995, pp. 19-31.

¹² Ivi, p. 432. Sulla ricerca di universalità yourcenariana cfr. anche gli atti del convegno *L’universalité dans l’œuvre de Marguerite Yourcenar*, Actes du colloque de Tenerife édités par M.J. Vázquez de Parga e R. Poignault, Tours, Siey, 1995.

Cavafy (1958), composti in greco moderno, per la cui traduzione si servì della collaborazione di Constantin Dimaras, specialista di letteratura neogreca che fu anche docente alla Sorbona. Dimaras ha raccontato come si effettuava la traduzione: «Moi je lui faisais la traduction mot à mot et elle “arrangeait”», non senza discussioni, in cui Yourcenar finiva per imporre il suo punto di vista. Insomma Dimaras obietta sulla fedeltà della traduzione all'originale, riconoscendone tuttavia il grande valore letterario: «Cette traduction de Marguerite Yourcenar [...] demeure plutôt l'œuvre d'une grande styliste française que l'œuvre d'un poète grec»¹³. Queste affermazioni hanno potuto suggerire all'inizio l'idea di una certa disinvoltura della scrittrice nelle sue traduzioni, e di una maggiore attenzione da lei rivolta ad un impeccabile resa in francese. Gli specialisti che hanno esaminato la questione riconoscono oggi nella traduzione yourcenariana una forma di creazione letteraria:

elle a voulu non seulement rendre plus contemporaine et plus proche du lecteur français le texte grec, mais aussi exprimer sa propre conception [...]. C'est pourquoi le rapport poétique entre le texte cavafien et la traduction yourcenarienne a un aspect de réimagination, au sens de poétisation, activité littéraire qui n'a rien à faire avec la réécriture, pratique traductive qui exige le «mot à mot» par quelqu'un qui comprend parfaitement bien la langue de départ, mais qui ne peut composer un texte dans la langue d'arrivée pour toucher son «nouveau» public¹⁴.

Ciò è confermato anche dalle affermazioni della stessa Yourcenar, che spiega così l'esigenza da lei sentita di tradurre dal greco antico i poemi che compongono l'antologia *La Couronne et la Lyre* (1979):

En traduisant ces poèmes, ou fragments de poèmes, ma démarche ne différait en rien de celles des peintres d'autrefois, dessinant d'après l'antique ou brossant une esquisse d'après des peintures de maîtres antérieurs à eux, pour mieux se pénétrer des secrets de leur art¹⁵.

¹³ Savigneau, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, cit., p. 119.

¹⁴ G. Fréris, *Marguerite Yourcenar, traductrice du grec*, in *Traductrices et traducteurs belges*, cit., p. 452. Sulle traduzioni yourcenariane dal greco, cfr. anche M. Lebel, *Marguerite Yourcenar traductrice de la poésie grecque*, «Etudes littéraires», vol. 12, n. 1, pp. 65-78.

¹⁵ M. Yourcenar, *La Couronne et la Lyre, Poèmes*, Paris, Gallimard, 1979,

Con la traduzione avvicinava a sé dei poeti appartenenti a mondi culturali anche molto lontani, e che si esprimevano in lingue a lei totalmente estranee, come nel caso dell'amato Mishima (*Cinq Nô modernes*, 1984) e dei poemi di Amrita Pritam (1983). Se per le traduzioni, come nel caso del greco moderno, ha potuto avvalersi di collaboratori madrelingua, ci si può chiedere come sia arrivata ad appassionarsi ad opere sconosciute al pubblico francese. La risposta è che le aveva scoperte attraverso le traduzioni inglesi, che servivano anche di base alle sue traduzioni francesi. Questo ruolo intermediario dell'inglese appare molto importante nell'attività traduttiva della scrittrice, che, anche per ragioni di tipo pratico, aveva più facilità a reperire in quella lingua anche opere che potevano già possedere versioni in francese¹⁶.

Tutti gli elementi che abbiamo finora sottolineato possono contribuire a meglio comprendere come Yourcenar sia arrivata a concepire il libro di traduzioni in cui si trova collocato anche *L'infinito*. Si tratta di *La voix des choses* (1987), l'ultimo libro pubblicato dalla scrittrice in vita. Solo in quest'ultimo libro l'attività traduttiva della Yourcenar tocca tangenzialmente la letteratura italiana, a cui dedica alcune pagine, sul centinaio che ne conta il volume. Questo non significa affatto che la sua attenzione per la nostra letteratura sia tardiva, il che sarebbe abbastanza paradossale visto che il suo apprendimento della lingua è stato precoce. In realtà scopriamo leggendo la pagina introduttiva composta dalla scrittrice che ci è impossibile datare queste traduzioni, poiché «ce petit livre – où rien au peu-près n'est de moi, sauf quelques traductions, [...] m'a servi de livre de chevet et de livre de voyage pendant tant d'années et parfois de provision de courage»¹⁷. La letteratura italiana presente nel libro fa quindi

p. 9. Cfr. M. Orphanidou-Frérès, *Moderniser la tradition: Marguerite Yourcenar, traductrice des poètes grecs de l'Antiquité*, in *Marguerite Yourcenar et l'univers poétique*, O. Hayashi, N. Hiramatsu, R. Poignault dir., Clermont-Ferrand, Siey, 2008, pp. 161-172.

¹⁶ Brémond, *Marguerite Yourcenar, traductrice universelle?*, cit., pp. 421-440. L'autrice vi osserva giustamente come il legame con l'inglese sia influenzato dalla sua relazione privilegiata con la figura paterna, fino a configurarsi come "lingua paterna" non veramente assimilabile ad una lingua seconda.

¹⁷ M. Yourcenar, *La voix des choses*, Paris, Gallimard, 1987, n.p.

parte di un bagaglio culturale ed etico che ha accompagnato la scrittrice nel corso della sua vita, ancorché si tratti di pochi passaggi: si tratta del *Cantico delle creature* preceduto da due righe di Santa Caterina da Genova, dell'episodio di Ulisse nel canto ventiseiesimo dell'*Inferno*¹⁸ e de *L'infinito*. Questi brani, come tutti i passaggi tradotti da Yourcenar nella *Voix des choses*, sono inseriti nel libro con delle titolazioni scelte da lei stessa, e ordinati secondo una logica personale. Il titolo di gran lunga maggioritario nel libro è “sagesse” seguito da un aggettivo che ne precisa la natura (ben 54 occorrenze sui 63 brani totali che compongono il volumetto). Così i testi di Dante e San Francesco sono intitolati *Sagesse de Dante* e *Sagesse de François d'Assise*. Questa raccolta di perle di saggezza annovera autori di tutte le epoche e di tante culture diverse, da Nerval a William Blake, da Rilke a Whitman e Bob Dylan; ma la metà delle pagine tradotte da Yourcenar proviene dalle filosofie orientali a cui la Yourcenar era molto sensibile e possiede delle titolazioni ricorrenti: *Sagesse bouddhique* (4 brani), *Sagesse hindoue* (5 brani), *confucéenne* (6 brani) *taoïste* (8 pagine) e *zen* (4 occorrenze). Nel *livre de chevet* della scrittrice a questa bussola rappresentata dalla *sagesse*, ovvero come recita il Larousse «Connaissance du vrai et du bien, fondée sur la raison et sur l'expérience», viene affiancata a intervalli abbastanza regolari un'altra titolazione che allude ad una comunicazione diretta con l'essere e con il divino, quella rappresentata dalla *mystique*. L'architettura del libro è fondata su di una saggezza che respira attraverso questa apertura all'espressione verbale di un'esperienza ineffabile, attraverso cinque pagine che portano i titoli di *Mystique rhénane* (3 brani) e di *Mystique du romantisme* o *romantique*¹⁹. Di questi cinque brani, *L'infinito* è quello centrale, quasi fosse il cuore pulsante di una mistica che va a scompaginare l'ordine troppo severo della saggezza. Questa collocazione, che non era quella originaria, viene annunciata dalla Yourcenar in una lettera del 9 giugno del 1987 in questi termini:

¹⁸ vv. 94-142. Yourcenar traduce inoltre i vv. 112-114 dal *Paradiso*.

¹⁹ Si trovano nelle pp. 27, 30, 38, 46, 62 del testo. *L'infinito*, con il titolo *Mystique du romantisme*, è a p. 38.

J'ai taché, dans la mesure du possible, de faire alterner négligemment les textes un peu plus longs et les textes courts, les textes orientaux et le bloc, qui me semblait un peu trop solide, des sévères chrétiens du XVII^e siècle. J'ai surtout noté deux choses: «nos» «confucius» se suivaient très strictement et faisaient bloc, tandis que les taoistes étaient plus subtilement dispersés et rapprochés. J'ai tenté de séparer les pages confucéennes, par au moins un texte tout différent, Leopardi, mais dans lequel figure aussi comme dans le précédent Confucius le thème de «l'eau qui coule»²⁰.

L'espressione è da mettere in relazione con il titolo che Yourcenar aveva scelto per una delle sue più importanti pubblicazioni, la raccolta di novelle *Comme l'eau qui coule* (1982) che comprendeva anche la seconda edizione di *Anna, soror...* È proprio nella postfazione a questo racconto che la scrittrice commenta questa espressione, definendola: «l'étrange état qui est celui de toute existence, où tout flue comme l'eau qui coule, mais où, seuls, les faits qui ont compté, au lieu de se déposer au fond, émergent à la surface et gagnent avec nous la mer»²¹. Il primo dato da sottolineare in questa interpretazione yourcenariana de *L'infinito* mi pare potrebbe essere l'idea di un fluire del tempo secondo una misura personale, in cui l'affioramento dei ricordi ci accompagna verso l'immensità del mare.

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
 E questa siepe, che da tanta parte
 Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
 Ma sedendo e mirando, interminati
 Spazi di là da quella, e sovrumani
 Silenzi, e profondissima quiete
 Io nel pensier mi fingo; ove per poco
 Il cor non si spaura. E come il vento
 Odo stormir tra queste piante, io quello

Toujours chère me fut cette
 colline déserte,
 Et cette forêt qui de maints
 côtés
 Ferme au regard l'ultime
 horizon.
 Assis, je contemple, au-delà,
 de souverains silences,
 Dans cette paix profonde
 j'abîme ma pensée,
 Et peu s'en faut que mon
 cœur ne s'affole, et comme
 j'entends
 Le vent bruire parmi les
 arbres, je compare

²⁰ Yourcenar, *Lettres à ses amis et à quelques autres*, cit., p. 684.

²¹ M. Yourcenar, *Anna, soror...*, in *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, 1982, p. 939.

Infinito silenzio a questa voce

Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
E le morte stagioni, e la presente
E viva, e il suon di lei. Così tra questa

Immensità s'annega il pensier mio:
E il naufragar m'è dolce in questo mare.

L'infini silence à cette voix,
et me souviens de l'Éternité,
Et des saisons mortes, et de
la saison présente et vivante
Dans cette rumeur du vent;
ainsi ma pensée

Se noie dans cette immensité
Et il m'est doux de naufrager
dans cette mer.

La versione di Marguerite Yourcenar è già stata oggetto di analisi puntuali che ne mettono in luce ogni particolarità, alla luce del confronto con altre versioni novecentesche²². Mi limiterò pertanto a sottolineare alcune scelte, che sembrano andare appunto verso quella direzione creativa personale che si è evidenziata nei percorsi traduttivi della scrittrice.

Nel raffronto con l'originale, salta subito all'occhio la condensazione operata dalla Yourcenar che riduce il poema a 12 versi, in uno schema di quattro terzine. Nella prima terzina il verso iniziale dodecasillabo è stato giudicato assai felice nella resa yourcenariana²³; osserviamo che «déserte» per «ermo», riprende la scelta di Sainte-Beuve, ma con migliore aderenza al testo («J'aimais toujours ce point de colline déserte»)²⁴. Inoltre la scelta di aprire e chiudere il poema con due versi alessandrini, che sono il corrispettivo francese dell'endecasillabo della tradizione italiana, crea una sorta di circolarità che racchiude maestosamente il testo. Anche i due versi successivi sono di grande eleganza, ma non può non suscitare interrogativi la decisione di trasformare la siepe in una foresta. Yourcenar aveva, come si è visto, notevoli competenze nella lingua italiana ed è quindi

²² C. Favertani, «Ma se un discorde accento...» *Breve nota comparativa su qualche traduzione francese de «L'infinito» leopardiano*, in *Marguerite Yourcenar sulle tracce «des accidents passagers»*, Giornate di studio (Università di Firenze, 18-19 ottobre 2004), a cura di E. Pinzuti, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 271-281. Le traduzioni confrontate sono quelle di P. Jacottet in G. Leopardi, *Ceuvres*, Paris, Editions Mondiales, 1964; G. Barthouil, in G. Leopardi, *Canti*, Avignon, Département d'Italien de la Faculté de Lettres, 1981; le due traduzioni di M. Orcel, in *Les Chants*, Lausanne, L'Age d'homme, 1982 e *Poèmes et fragments*, Genève, La Dogana, 1987.

²³ Ivi, p. 271.

²⁴ Citiamo dalla traduzione italiana del saggio, Ch.-A. Sainte-Beuve, *Ritratto di Leopardi*, Roma, Donzelli, 1996, p. 41.

evidente che si tratta di una scelta consapevole. È difficile darne una spiegazione; il verso è forse più eufonico evitando l'ha aspirata di «haie» che non consente l'elisione; oppure, in quel processo di appropriazione che la stessa scrittrice ha ammesso commentando alcune sue traduzioni, la foresta risponde meglio a un suo vissuto personale? Penso a quella collina della sua infanzia, le Mont-Noir di cui parla in *Archives du Nord* (1977) che subirà l'affronto della guerra:

Des monts qu'on appelerait ailleurs des collines, le mont Cassel, [...] le Mont-des-Cats, le mont Kemmel, le Mont-Rouge, et le Mont-Noir dont j'ai une connaissance plus intime que des autres, puisque c'est sur lui que j'ai vécu enfant, bossuent ces terres basses. [...] Le Mont-Noir en particulier doit son nom aux sombres sapins dont il était couvert avant les fûtes holocaustes de 1914²⁵.

Nella terzina successiva la scrittrice sopprime completamente gli «interminati spazi» e cerca di compensare la perdita semantica e di accumulo progressivo dei versi leopardiani creando un'opposizione tra i «souverains» (supremi) silenzi e l'abisso evocato dallo sprofondare del pensiero, che va a sostituire il «mi fingo» che aveva ben altra tonalità.

Più fedele all'originale il seguito della sua versione in cui è da segnalare la riduzione della polisemia «e il suon di lei» in «dans cette rumeur du vent» che limita la vaghezza del testo leopardiano.

Alla fine, questa traduzione si segnala anche per la sua centralità nell'economia di un libro e di una produzione traduttiva in cui la letteratura italiana occupa un ruolo modesto.

Ma il significato ultimo di questa armoniosa versione che è in taluni punti una ri-creazione personale, penso vada ricercato nel motivo del dolce naufragio nell'immensità del mare, che trova una eco profonda nei passaggi più memorabili dell'opera della Yourcenar, quelli in cui si entra nella morte ad occhi aperti. La passeggiata sulla duna di Zenone, il suo abbandonarsi alle onde che lo pone «nel cuore del tutto» poco prima della

²⁵ M. Yourcenar, *Archives du Nord, Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, 1991, p. 955.