

Tra le traduzioni baudelairiane, spicca quella di Caproni

Tra poeta e poeta

di Pierluigi Pellini



Tre libri in uno: *Les Fleurs du mal*; la traduzione inedita di Giorgio Caproni; l'ampio *Commento* di Luca Pietromarchi (Charles Baudelaire, *I fiori del male*, ed. orig. 1857, trad. dal francese di Giorgio Caproni, introduzione e commento di Luca Pietromarchi, pp. 569, testo francese a fronte, € 32, Marsilio, Venezia 2008) (che firma anche l'introduzione). L'interesse del volume sta soprattutto in quest'ultimo: una serrata, impeccabile *explication de textes*, che offre al lettore italiano una guida agile e autorevole al capolavoro di Baudelaire. Con un'eleganza sobria che rinnova l'esercizio critico, nobile e purtroppo desueto, del "cappello" introduttivo: capace di dire l'essenziale, sulla lingua, sulle figure e sui temi di un testo, in una paginetta o poco più – ma poi l'insieme del *Commento* (pp. 401-556) ha, in tutti i sensi, lo spessore di un libro. Era quel che mancava, nell'inflazione di titoli baudelairiani che si è registrata di recente nell'editoria italiana: che manda in libreria una buona dozzina di diverse traduzioni dei *Fiori del male* (in tutto, dall'Ottocento a oggi, sono addirittura una quarantina); e sforna perfino un numero ragguardevole di saggi critici (buon ultimo il volumone di Roberto Calasso, *La Folie Baudelaire*, fresco di stampa per Adelphi).

Rime, richiami fonici, scarti metrici: di qui parte, come è giusto, il *Commento* di Pietromarchi, per accertare il senso dei singoli componimenti; e per ricostruire la logica della raccolta che li comprende: non semplice giustapposizione di testi, ma libro di poesie in senso forte, costruito esplicitamente per blocchi tematici, sorretto da una segreta architettura di richiami interni, ritmato da una calcolatissima alternanza di toni e motivi. Ma dall'analisi puntuale discendono, quasi a ogni pagina, conclusioni storico-letterarie di portata generale: che nella brevità icastica di poche frasi condensano i risultati della migliore critica baudelairiana. Solo un esempio, nel commento alla (troppo) celebre *Correspondances* (luogo canonico cui non manca di rendere omaggio Calasso, con prolissa divagazione sull'universale analogismo): in realtà, il presunto sonetto-manifesto è per molti versi ambiguo ed estravagante, se è vero che pochi testi dei *Fiori del male* recano traccia del pensiero analogico dei romantici: "Presenza esigua e quasi emarginata di una visione spiritualista del mondo che rimane non estranea, ma esterna all'universo poetico di Baudelaire", dove sulle corrispondenze "verticali" (fra ordine terrestre e ordine divino) fanno largamente aggio quelle "orizzontali", sinestetiche, in "un idealismo a connotazione edonistica, basato sull'accordo circolare delle sensazioni".

Cattolico e blasfemo; rivoluzionario e spolicizzato; conservatore nelle forme e innovatore nei temi. Questi i paradossi del poeta maledetto, secondo una *vulgata* non priva di fondamenti. Per esplorare gli "abissi" (*gouffres*, parola-chiave) di un desiderio al tempo stesso mistico e sensuale, per dare voce alla disperazione dello *spleen*, per descrivere l'"esilio" nella molteplicità dispersiva della metropoli peccaminosa, Baudelaire non rinuncia a una metrica classica: certo più prossima agli alessandrini di Racine che ai versi liberi delle avanguardie (che pure vedranno nei *Fiori del male* la bibbia della modernità). Del resto, l'ossimoro è figura fondante in Baudelaire, fin dal titolo del libro e da quello della sua prima sezione (*Spleen e ideale*): agglutina i contrari senza poterli mai ricondurre a unità; rinvia alla separazione manichea di bene e male, spirito e corpo; evoca l'aspirazione nostalgica a una fusione nell'uno originario. Un'aspirazione sempre frustrata, perché la visione baudelairiana del tempo storico è biblica e non pagana: imperniata sul mito del peccato originale, non su quello dell'età dell'oro. Ma il poeta dell'amore sensuale e della solitudine urbana, del disfacimento fisico e della rivolta impotente, può scandagliare una dissipata alienazione proprio perché non rinuncia a vagheggiare la perduta unità di spirito e materia.

Al Baudelaire esploratore dell'"ignoto" e padre

delle avanguardie conviene perciò affiancare, se non proprio contrapporre, "il poeta della malinconia e del rimorso", il cui ideale, "di essenza prettamente romantica", si colloca sul "crinale che divide spiritualismo sensuale e fisicità spirituale, lì dove si lascia scorgere il ricordo della primigenia unità dell'essere": ce lo ricorda Pietromarchi, con buone ragioni filologiche, nella sua densa introduzione, mettendo in guardia contro le tentazioni dell'indiscriminato anacronismo (Baudelaire si voleva antimoderno, come molti grandi modernisti, a dire il vero). E certo storicizzare *I fiori del male* è buona regola: mette in argine, fra l'altro, a quell'"onda Baudelaire", che tutto avvolge indistintamente, da Ingres a Proust, cavalcata per più di quattrocento pagine dalle sontuose parafrasi di Calasso. Ma poi è innegabile che a dare linfa al Novecento che conta sarà il



Baudelaire di Rimbaud, di Valéry, dei surrealisti, molto più dell'allievo discolo di Hugo e Lamartine; il Baudelaire di Benjamin molto più di quello della Sorbona.

A conferma, basta scorrere i nomi dei traduttori italiani recenti (fra gli altri: Giovanni Raboni, Attilio Bertolucci, Gesualdo Bufalino, Cosimo Ortosta, Antonio Prete, Gian Piero Bona): *I fiori del male* rimangono pietra di paragone; testo per eccellenza da attraversare, per ogni poeta moderno. Anche per Giorgio Caproni. Che, dopo aver dato alle stampe una prima versione, funestata da improvvisti interventi redazionali, per l'editrice romana Curcio (1962), continuò a limare il suo Baudelaire fino agli ultimi mesi di vita: è il frutto di questo lavoro a essere pubblicato, per la prima volta, per le cure di Luciano Carcereri.

E se Curcio aveva volto in prosa, per malinteso scrupolo di uniformità, anche i testi versificati dal traduttore (le ultime due sezioni: *Rivolta* e *La morte*), salvando solo le quartine del poemetto conclusivo, *Il viaggio*, Marsilio rischia involontariamente di indurre l'equivoco opposto: giacché allinea a sinistra (anziché giustificare) i testi in prosa. E la poesia, si sa, si fa cogliere con l'occhio non meno che con l'orecchio.

È vero che all'a capo non corrisponde la maiuscola (come nei versi francesi); è vero anche che le righe così ritagliate hanno una prosodia troppo inverosimile perché possano sensatamente essere scambiate per versi. Eppure questa impaginazione è subdola, se ha potuto trarre in inganno un re-

censore illustre (sul "Sole 24 Ore" del 26 ottobre scorso), che attribuisce al Baudelaire-Caproni aridezze metriche degne del più spericolato Novecento: "Dove bolle, infima e / immensa, l'Umanità" (*Il coperchio*), e simili. Forse in grazia di tali licenze, Carlo Ossola giudica "mirabile" il tentativo di Caproni: che in realtà è interessante, ma quasi sempre irrisolto.

All'ammissione d'impotenza e all'abbassamento di registro impliciti nella scelta della prosa (poi perseguita, con risultati tutto sommato migliori, da un Bertolucci nascosto per reverenziale scarmanza dietro la sigla A.B.), Caproni reagisce con il ricorso frequente alla torsione sintattica (iperbati, anastrofi: "dello spirito cantano e dei sensi i trasporti") e soprattutto a un lessico letterario o genericamente arcaizzante ("aere superno", "tamburo abbrunato", "buia procella", "ardenza dei climi", "umida muda" ecc.), con cui volutamente vanno a cozzare i numerosi inserti colloquiali (la gigantessa è "stracca"; il demone visita l'io: per "cogliermi in castagna"; i vivi "se la dormono al calduccio" ecc.). In astratto, è questo l'aspetto più stimolante di un esperimento che prova a rendere le improvvise fratture, durezze, disarmonie, chiamate a minare dall'interno, in Baudelaire, la classica simmetria dell'alessandrino. Anche il vocabolario dei *Fiori del male* svia infatti (ma con maggiore misura) dal sublime al prosastico, è capace di evocare l'ideale e al tempo stesso di nominare (sia pure selettivamente) la più ripugnante realtà. E tuttavia rifugge l'arcaismo. Ma il punto è un altro: le scelte di Caproni risultano spesso incongrue, come mostra una rapida spigolatura.

All'*explicit*, nel *Viaggio*, la sistematica inversione degli emistichi culmina nel verso conclusivo, "Per trovare del nuovo sul fondo dell'Ignoto!": cosicché l'ultima parola del libro è "Ignoto" e non più "nuovo" – sostituzione "scandalosa", che rovescia l'anelito dell'"avventura orfica" in novecentesca "dissoluzione del sapere" (Pietromarchi). Più arduo spiegare perché nel *Crepuscolo della sera* i demoni vadano a sbattere contro "il tettuccio sopra la porta" (che parafrasa *l'auvent*) e i ladri forzino "adagino" (*doucement*) "porte e cassaforti": diminutivi familiari e affettivi, che fanno macchia in un quadro cupo e grandioso; mentre la città *de fange* è sublimata nel latineggiante "lutulenta". Nel terzo *Spleen* le damigelle (*dames d'atour*) s'imborghescono in "cameriste", quasi che alla reggia si sostituisce un albergo: dove le donne di servizio, va da sé, sono "di bocca buona"; nella *Bocchetta* l'ossimoro disperato *aimable pestilence* si stempera in un quasi paterno "amabile peste"; in un memorabile paragone di *Tu mettrais l'univers entier...* (XXV), "cavalletti avvampati di lumi" parafrasa *ifs flamboyants*, che sono semplicemente luminarie; nel *Sogno parigino*, per inerzia fonica, *l'or mat* (opaco, non polito) si adultera in "oro matto", che è altra cosa; e le auliche "spere d'acqua" risultano poco perspicue.

Nell'*Albatros*, il *prince des nuées / qui hante la tempête* diventa con enfasi "principe dei nembi" e poi prosaicamente "bazzica la tempesta". Ora, *hanter* è termine quasi tecnico del fantastico: evoca castelli infestati, appunto abitati dagli spettri; con "bazzicare", la connotazione ambientale scade dai luoghi terrifici del soprannaturale all'osteria di paese. Forse invece pensava ai fantasmi Raboni, quando ha tradotto la quasi endiadi *gauche et veule* – l'albatro prigioniero è "goffo e fiacco" – con uno stupefacente "fiacco e sinistro". Gli esempi (in Raboni come in Caproni) si potrebbero moltiplicare. Quella dei poeti traduttori nel Novecento italiano è avventura per molti versi decisiva: non paia irriverezza segnalarne qualche limite. ■

pellini@unisi.it

P. Pellini insegna letterature comparate all'Università di Siena