

Traducibilità (in)finita

La traducibilità dell'*Infinito* di Giacomo Leopardi

Annemart Pilon

ABSTRACT

Un'analisi comparativa di otto traduzioni olandesi dell'*Infinito* basata sul concetto teorico d'intraducibilità dell'icona poetica di Wim Bronzwaer

La traducibilità dell'*Infinito* di Giacomo Leopardi. Analisi comparativa di otto traduzioni olandesi dell'*Infinito* basata sul concetto teorico d'intraducibilità dell'icona poetica di Wim Bronzwaer

Tesi di Master
Lingua e cultura italiana / Traduttologia
Universiteit Utrecht

Autore: Annemart Pilon
annemartpilon@gmail.com

Gennaio 2011

Relatore: dr. Reinier Speelman

Secondo relatore: dr. Gandolfo Cascio

Indice generale

Introduzione	4
Capitolo 1: Traducibilità e intraducibilità poetica nella traduttologia	7
1.1 La traduzione è possibile?	7
1.2 Intraducibilità del testo poetico	15
1.3 L'icona poetica di Wim Bronzwaer	18
Capitolo 2: Metodologia	24
Capitolo 3: Leopardi e <i>L'infinito</i>	27
3.1 Vita e poesia	27
3.2 Una lettura dell' <i>Infinito</i>	32
Capitolo 4: Le traduzioni dell'<i>Infinito</i>	37
4.1 Il traduttore Frans van Dooren	37
4.2 Leopardi traduttore	40
4.3 Le otto traduzioni neerlandesi dell' <i>Infinito</i>	41
Capitolo 5: Analisi comparativa: l'icona poetica	49
5.1 Analisi del testo originale	49
5.2 Le traduzioni neerlandesi: differenze e corrispondenze	54
5.3 L'icona poetica nell'originale e nella traduzione	61
5.4 Discussione dei risultati: la traducibilità e l'icona poetica	72
Conclusione	78
Bibliografia	81
Allegati	85

Introduzione

Nella giovane tradottologia un punto di discussione rimane la traducibilità di testi letterari, che si può considerare fondamentale per la disciplina perché discute la possibilità del tradurre, proprio ciò che nella tradottologia si studia. Non sorprende che i professionisti, al loro modo pragmatico, respingono l'intraducibilità poiché non vogliono negare la loro professione. A pensarci, sarebbe curioso se un traduttore professionista ritenesse intraducibile il testo letterario che ha appena tradotto per il suo editore.

Il dizionario De Mauro (2007) dà una definizione chiara di 'tradurre', che non sembra implicare difficoltà: 'volgere, rendere in una lingua diversa da quello originale un testo scritto od orale, o anche solo una frase o una parola' e come sinonimo 'esprimere'. Io direi, però, che l'atto del tradurre comprenda la trasformazione di un testo in una data lingua a un testo in un'altra lingua, mantenendo tutti i significati esistenti nel testo di partenza e creando una traduzione che può diventare parte della letteratura della nuova cultura. Da questa definizione si possono già dedurre i problemi della traduzione, e, infatti, non si tratta per nulla di un processo semplice e tutto lineare. Non si può pensare che fra il testo originale e la traduzione, l'unico passaggio sia il traduttore. Nel processo sono attive diverse cose che il traduttore deve tenere in mente, come la letteratura della cultura di partenza in cui è nata l'originale, l'intertestualità, la letteratura nuova nella quale si inserirà la traduzione, le differenze linguistiche fra le due lingue, la tradizione letteraria ecc. Dalle caratteristiche di quest'attività complicata nasce il problema dell'intraducibilità.

Non sarà difficile immaginare che è più arduo ancora tradurre un testo *poetico* per la sua forma particolare, la struttura metrica, la rima, l'espressività e l'ambiguità forte delle parole. La domanda è se la traduzione poetica è anche impossibile? Sono traducibili i testi poetici? E come si può ricercare la traducibilità di testi poetici? Da qui è nata l'idea di fare uno studio comparativo di una poesia italiana e le sue traduzioni neerlandesi, cercando elementi intraducibili fra i testi. Per il corpo dei testi ho subito pensato all'*Infinito* di Giacomo Leopardi, una delle mie poesie preferite, già da quando non conoscevo bene l'italiano e la poesia m'interessava molto per il suono. In un articolo su Leopardi, il noto traduttore olandese Martinus Nijhoff ritiene che la traduzione della poesia leopardiana sia

“estremamente difficile” per la sua “forza linguistica” e che solo i poeti possono tradurre poesia.¹

In un tentativo di unire sia la prassi sia la teoria della traduzione, e per guardare in modo più concreto al concetto di traducibilità, si è scelto di applicare al corpo la teoria del comparatista letterario Wim Bronzwaer, il quale concetto teorico fornisce uno strumento per studiare la traducibilità di poesia sulla base di elementi intraducibili, cioè le “icone poetiche”, che verranno spiegate nel paragrafo 1.3.

Per studiare la traducibilità dell'*Infinito* è stata formulata la domanda di ricerca seguente:

Fino a che punto si riesce a dare delle risposte sulla questione di traducibilità dell'Infinito di Giacomo Leopardi, analizzando e comparando il testo originale e le sue traduzioni neerlandesi basandosi sul concetto teorico dell'intraducibilità dell'icona poetica esposto da Wim Bronzwaer?

La ricerca si articola nelle seguenti domande secondarie:

1. Che cosa significa la traducibilità o intraducibilità di testi letterari nella traduttologia, quali sono i motivi per sostenere l'intraducibilità del testo poetico, come si può studiare la traducibilità di poesia e quale può essere, da questa prospettiva, il contributo della teoria di W. Bronzwaer?
2. Come si potrebbe studiare la traducibilità, seguendo i concetti di Bronzwaer?
3. Quali sono le caratteristiche generali della poesia di Leopardi e in particolare *L'infinito*?
4. Quali sono le traduzioni olandesi dell'*Infinito*, qual'è, in questo ambito, la posizione del traduttore Frans van Dooren e quali sono le poetiche traduttive di Leopardi?
5. Quali sono le icone poetiche nell'*Infinito* e le sue traduzioni e cosa può dire questo risultato sulla traducibilità della poesia?

Va notato che non è stata formulata nessuna ipotesi, per evitare di avere delle aspettative e delle anticipazioni forti che condizionano il modo di analizzare, dunque si studiano le

¹ Nijhoff, M., *Kritisch en verhalend proza*, Bert Bakker, Amsterdam, 1992, p. 418.

traduzioni con uno sguardo aperto. Si parte dalla convinzione che l'intraducibilità non esista quindi lo studio si concentra sulla traducibilità, piuttosto che l'*intraducibilità*.

Le varie domande di ricerca corrispondono alla struttura dei capitoli. Nel primo capitolo si discute che cosa significa traducibilità, le varie prospettive sul problema e, molto importante, la teoria sull'icona poetica di Wim Bronzwaer. Nel secondo capitolo si spiega il metodo usato per l'analisi e il modo nel quale il concetto teorico di Bronzwaer è applicato, dopodiché, nel terzo capitolo, ci si sofferma sulla poesia leopardiana in generale e sull'*Infinito* in particolare. Nel quarto capitolo si passa alle traduzioni, riflettendo sul traduttore Frans van Dooren, su Leopardi traduttore e le loro poetiche traduttive, per presentare infine le otto traduzioni neerlandesi utilizzate per l'analisi. L'ultimo capitolo consiste dell'analisi comparativa dell'*Infinito* e le traduzioni, la presentazione delle icone poetiche e la discussione dei risultati, focalizzando sul legame fra icona poetica e intraducibilità, presentando, alla fine, delle raccomandazioni per futuri studi simili.

Capitolo 1. Traducibilità e intraducibilità poetica nella traduttologia

1.1 La traduzione è possibile?

I termini traducibilità e, il suo contrario, intraducibilità, formano non raramente una fonte d'irritazione tra i traduttori professionisti. Per loro, accettare il secondo termine implicherebbe l'impossibilità e quindi la negazione della loro professione. Di conseguenza, i traduttori, se già vedono il problema dell'intraducibilità, lo considerano come problema pratico per il quale è quindi possibile trovare una soluzione. La questione può sembrare semplice: si traduce da secoli, dunque è possibile. Sebbene questo motivo empirico sia logico, sarebbe ingenuo se non si riflettesse sulla traducibilità di testi, e soprattutto di testi letterari, sostenendo che tutti i testi che esistono siano semplicemente traducibili col motivo 'si fa e allora si può fare'.²

La questione dell'intraducibilità, visto che tocca ovviamente alla base della traduzione stessa, si potrebbe dire esistenziale e allora non sorprende che conosca una storia esauriente nella teoria di traduzione ovvero traduttologia. Infatti già Dante scrive sulla traducibilità nel suo *Convivio*: "nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la suo loquela in altra transmutare, senza rompere tutta sua dolcezza e armonia".³ Il dibattito tratta non solo la domanda fino a che punto un determinato testo sia traducibile, ma anche se un dato testo sia traducibile già di per sé, nel senso più stretto del termine. In questo discorso ci si sofferma anche sulla definizione di traduzione, come per esempio il requisito di equivalenza totale. L'idea di base della traducibilità o dell'intraducibilità nasce da due approcci fondamentalmente molto diversi, chiamati dallo studioso George Steiner come l'universalismo e il relativismo.⁴ Il primo considera le differenze tra due lingue solo come fenomeni esteriori, cambiando soltanto l'aspetto della lingua – le due parole sono diverse in quanto usano lettere e suoni differenti – senza cambiare l'idea al quale riferisce. *Un cane* in italiano allora è la stessa idea di *un chien* in francese perché entrambi riferiscono ad un

² Cfr. Naaijken, T., 'Vertalersverdriet', in idem, *De slag om Shelly en andere essays over vertalen*, Nijmegen, Vantilt, 2002, pp. 35.

³ Citato in Steiner, G., *After Babel: Aspects of Language and Translation*, London, Oxford University Press, 1975, pp. 240-241.

⁴ Per un'introduzione alle idee dell'universalismo e del relativismo si vede Hermans, T., 'Translatability', in M. Baker (a.c.d.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, Londra, 2001, pp. 300-303.

concetto universale, cioè l'animale a quattro zampe. Se, da questa prospettiva, le differenze tra due lingue causano soltanto differenze e cambiamenti di struttura linguistica, senza cambiare il significato stesso al quale esse riferiscono, la traduzione è possibile. Bisogna tener presente, in questo caso, la distinzione conosciuta tra forma e contenuto, ovvero significante e significato, come ha fatto il linguista Saussure.

Il relativismo parte dalla convinzione opposta e pone che due lingue diverse, in quanto incorporate nella cultura cui fanno parte, hanno concezioni diverse del mondo; *un cane* non sarebbe lo stesso animale di *un chien*, perché i mezzi linguistici con cui si esprimono le due parole sono troppo differenti. Il legame stretto tra cultura e lingua porta alla nozione che ogni lingua ha una sua visione specifica della realtà, e se due parole provenienti da due lingue diverse non possono riferire a un concetto extralinguistico e universale, allora non si può tradurre, visto che non si può trasformare un concetto di un mondo in un concetto di un altro, semplicemente perché nell'altro mondo non esiste. Bisogna notare che il relativismo, prestando molta attenzione al legame tra lingua e cultura ed alle asimmetrie tra esse, ritiene impossibile la traduzione come un discorso lineare che riproduca un discorso rendendo sia il significato sia la lunghezza o l'aspetto esteriore (il significante);⁵ si tratta quindi di un'impossibilità assoluta, che non nega la possibilità di parafrasi o approssimazione, e inoltre rimane aperta la questione di intraducibilità parziale oppure la possibilità di gradi di traducibilità.

In questo discorso antico una questione importante è cosa s'intende per traducibilità. Una rappresentazione completa dell'originale con tutti i suoi significati, invariante, non può esistere, ma questo non porta necessariamente alla conclusione che esista intraducibilità, un termine che ha una connotazione fortemente negativa. Si tratta soprattutto di una differenza di prospettiva ed approccio: ottimista o pessimista. La visione pessimistica, che una traduzione non può mai rendere tutti gli aspetti dell'originale e che dunque ogni traduzione ha i suoi difetti per definizione, vive soprattutto tra i poeti e gli studiosi di traduzione poetica. Tuttavia si può anche considerare una traduzione un testo autonomo che va quindi considerato (e criticato) nei suoi meriti.⁶ Se allora una traduzione è un testo nuovo che prende il suo posto all'interno della lingua e della cultura, e quindi la letteratura, di arrivo,

⁵ Ibidem, p. 301.

⁶ Naaijken, 2002, pp. 38-39, 41.

non si potrebbe parlare di intraducibilità; non sarebbe così problematico se nella traduzione si trovassero molti cambiamenti rispetto all'originale, perché il testo funziona come un nuovo originale. Si può anche ragionare che i cambiamenti che il testo inevitabilmente affronta, partendo dall'idea che una traduzione sia comunque diversa dal suo originale, sono in qualche modo degli aggiunti invece di perdite, come ritengono i pessimisti. Si pensa qui alle affermazioni fatte da vari studiosi che ogni traduzione sia un arricchimento, un commento oppure una spiegazione dell'originale⁷ – anche se, però, bisogna osservare che non parlino di una traduzione propria, e quindi si nega anche qui la possibilità di un trasferimento come un discorso lineare.

L'approccio positivo nasce anche dall'idea che un buon traduttore a tutti i difetti del TA sa accompagnare altrettanti pregi: si ripete quindi l'idea che in traduzione si perda qualcosa, ma si vinca o aggiunga altrettanto.⁸ Ancora più positiva è l'idea di Poe che una traduzione offra al lettore un'altra prospettiva sul TP senza che abbia bisogno di leggere l'originale; Poe, si ripete, sostiene che ogni traduzione sia una spiegazione, e afferma che in effetti l'originale non esiste prima che venga tradotto: il TP e il TA sono complementari. Oltre alla traduzione considerata talvolta impossibile, si potrebbe pensare anche che un traduttore, in realtà, non esiste per il lettore e quindi non si può neanche tradurre nel senso di equivalenza interlinguale. Ma se si tiene all'idea che una traduzione sia un testo autonomo, si può considerare, come fa Poe, un traduttore come uno scrittore, che produce un'altra versione dell'originale⁹ – e quest'aspetto non è negativo.

Secondo Walter Benjamin, come scrive nel suo famoso saggio 'Die Aufgabe des Übersetzers' ['Il compito del traduttore'], la traduzione è "una forma" che "deriva dall'originale": il TP, dunque, per così dire, vive nella traduzione dove si rinnova sempre l'originale. Vivendo l'originale nella traduzione, esso cambia. Afferma che la traduzione non sarebbe possibile se mirasse ad equivalenza con il TP. Credendo all'universalismo e distinguendo il significato e il significante, ritiene che l'affinità fra due lingue stia nella cosiddetta "lingua pura" in cui

⁷ Oskar Pastior sostiene che ogni traduzione sia un "arricchimento" dell'originale (cfr. Naaijken, 2002, p. 44), mentre secondo George Steiner una traduzione sia un "commento" al suo originale (cfr. Steiner, 1975). Edgar Poe, infine, ritiene che la traduzione sia una "spiegazione" del suo testo di partenza, perché porta il lettore a una diversa comprensione del testo (cfr. Schuerewegen, 1994, p. 29).

⁸ Naaijken, 2002, p. 44.

⁹ Schuerewegen, F., 'Overgezet (Poe, Baudelaire)', in: R. van den Broeck (a c. di), *Bouwen aan Babel. Zes opstellen over onvertaalbaarheid*, Antwerpen, Fantom, 1994, pp. 29, 35-36.

l'originale cresce. Benjamin crede all'idea di un 'residuo' intraducibile, che definisce come il cuore, in cui non c'è solo notizia, cioè il messaggio che si comunica, ma anche linguaggio poetico.

È ovvio che queste affermazioni hanno grandi conseguenze per le sue idee sulla traducibilità e infatti ritiene che la traduzione, puntando a una lingua più alta di se stessa, rimanga inadeguata di fronte al suo testo; questa nozione, dunque, blocca ogni trasferimento e contemporaneamente lo rende superfluo. Secondo lo studioso la vera traduzione, allora, "è trasparente, non copre l'originale, non sta nella sua ombra, ma fa sì che la lingua pura [...] cada più fortemente sull'originale". Laddove un testo immediatamente appartiene alla lingua vera, è traducibile senza dubbio.¹⁰ La nozione di traducibilità di Benjamin è quindi produttiva e non blocca o nega la traduzione in anticipo, poiché la traducibilità è ciò che risiede nell'originale come potenziale traduttiva ed è rappresentata più chiaramente nella sua traduzione, nella lingua pura.

Intraducibilità = traducibilità

Uno studio sull'intraducibilità sarebbe incompleto se non si riprendessero le teorie esposte dal filosofo Jacques Derrida. Egli ritiene che sia impossibile tradurre senza perdita o deformazione perché non esiste qualsiasi elemento nella lingua A che sia esattamente ripetibile nella lingua B. Quest'affermazione nasce dall'idea linguistica che le parole ricevano il loro significato solo nella situazione di un testo; è quindi il contesto ad attribuirci un contenuto. In linea di principio le parole possono avere tanti significati possibili ma il contesto li delimita a un significato solo. Nello stesso tempo, però, ogni contesto è unico ed è irripetibile perché tutto ciò che viene ripetuto inevitabilmente cambia. Dato che Derrida vede la traduzione come la trasformazione della situazione e del contesto delle parole, che sono dunque irripetibili, è impossibile tradurre – perché, di nuovo, l'originale non può mai ripetersi completamente. Ciò che rende la traduzione particolarmente problematica, e si sono già viste delle idee simili, è il fatto che in traduzione non cambia solo il significato stesso (come nel caso di un TP che viene ripetuto nella stessa lingua ma in un altro contesto p.es. temporale), ma anche la parola, il significante, che in più sembra far parte del significato.

¹⁰ Benjamin, W., 'De opgave van de vertaler' (trad. di 'Die Aufgabe des Übersetzers') in: T. Naaijken et al, *Denken over vertalen*, Nijmegen, Vantilt, 2010, pp. 65-73.

Malgrado queste implicazioni Derrida sostiene che il testo richiama e desidera traduzione. Deriva da questo lo stato paradossale di traduzione che è, in linea di principio, impossibile e proprio questo fatto la rende possibile. La sua idea è che le parole, che a se hanno vari significati ma diventano uniche e trasparenti una volta usate in un contesto, mirino ad una trasparenza totale, a un significato totalmente chiaro. Solo nel momento in cui si stabilisce la situazione delle parole esse riferiscono a un concetto unico, ed è il momento in cui le parole perdono la loro pluriformità che possiedono quando possono esistere liberalmente, senza contesto (si ritrovano chiaramente le idee dell'universalismo). Secondo Derrida, la lingua sogna di quei pochi momenti chiari, "sogna di un significato puro che rimane identico a se stesso, sotto tutti gli aspetti e nel complesso delle sue possibilità, anche tra la più grande trasformazione"¹¹ – dunque, la traduzione; e perciò ogni testo desidera la sua traduzione. Il significato unico vuole rimanere universalmente comprensibile e perciò l'intraducibile va tradotto. In più, come afferma Derrida, c'è un altro elemento intraducibile che richiede traduzione: il residuo del TP, dopo che gli altri elementi traducibili siano stati tradotti, che non si può tradurre. L'elemento intraducibile è quindi la differenza tra il testo di partenza e il testo di arrivo. Tuttavia quel resto deve essere tradotto comunque, visto che la traduzione è necessaria, e quindi ciò che si deve tradurre è quello che linguisticamente non si potrebbe tradurre; l'intraducibile, allora, non è un impiccio, perché viene complementato dal traducibile. L'intraducibilità non è una nozione negativa che blocca ogni trasferimento, ma, infatti, invita a tradurre. Lo studioso ritiene persino che un testo che sarebbe solo traducibile, in assenza dell'intraducibile, non inviterebbe a una lettura e conseguentemente neanche a una traduzione.¹² Così, Derrida rende intraducibilità e traducibilità due concetti connessi, interdipendenti e inseparabili. L'intraducibilità diventa una sfida positiva.

Riflettendo sui concetti di Derrida possono, però, sorgere varie domande. Come si definisce un elemento intraducibile e come lo si può rintracciare? Si possono determinare dei fattori che contribuiscono all'intraducibilità di certi elementi? Oltre a queste domande pragmatiche, si potrebbe anche ragionare sull'idea linguistica che il significato di una parola diventi trasparente quando si trova in un determinato contesto. Si può mettere in dubbio questa nozione pensando all'ambiguità di testi letterari e, sulla stessa linea, alla possibilità d'interpretazioni varie: perché una parola in un certo contesto necessariamente dovrebbe

¹¹ Groot, G. 'De naam van de mensheid is Babel', in: Armada, nr. 3, 1996, p. 67. (traduzione mia)

¹² Ibid., pp. 64-68.

essere unica e trasparente? Inoltre, sostenendo l'idea derridiana si potrebbe arrivare a dire che allora la traduzione non sarà difficile e, soprattutto, possibile, dato che il significato è evidente.

È chiaro che le osservazioni complesse appena fatte hanno un forte carattere teorico e, se si vuole, filosofico, per cui non sono facili da comprendere e può essere difficile vedere l'efficacia pratica. Difatti si ritiene che si sia prestata troppa attenzione al discorso sull'intraducibilità, al costo di risolvere i problemi pratici e concreti del traduttore.¹³ Per concretizzare il problema è opportuno porre la traducibilità non come problema assoluto, ma riflettere sui diversi gradi di traducibilità, i suoi motivi e altri fattori che possono influenzare la traducibilità, come la tipologia testuale, arrivando infine al testo poetico.

Gradi di traducibilità

Invece di ragionare sui limiti di traducibilità, si sceglie qui di riflettere sui suoi margini, ponendo la possibilità di traduzione, che, ciò nonostante, non implica automaticamente traducibilità totale. Questa considerazione viene dall'osservazione, fatta da Raymond van den Broeck, che un testo contenga sempre più informazione di quel che si può o si deve riportare, e che non tutti i testi possano trasmettere la stessa quantità d'informazione, per cui possono sempre rimanervi elementi intraducibili. Si parla di diversi gradi di traducibilità, dipendenti da vari fattori che costituiscono le cosiddette 'leggi di traducibilità', come poste da Van den Broeck,¹⁴ che sono da considerarsi come ipotesi. Egli infatti non crede nell'intraducibilità assoluta, ma considera la domanda di traducibilità teorica come la domanda se un determinato testo sia traducibile *in modo adeguato*; così, ogni testo ha un suo "potenziale traducibile", che dipende da vari fattori, tra i quali le corrispondenze e le differenze strutturali tra i due sistemi linguistici e il grado di contatto tra i sistemi.

La prima legge di traducibilità che pone Van den Broeck vede un legame tra la grandezza dell'entità traduttiva e la traducibilità di essa: un'entità molto grande sarebbe più traducibile di un'entità più piccola – una parola è meno traducibile di una frase, eccetera. La traducibilità viene influssa anche dalla quantità d'informazione e dalla complessità della sua

¹³ Bassnett-McGuire, S., 'Poetry and Translation', in: idem, *Translation Studies*, Londra, Routledge, 1988, p. 35.

¹⁴ Broeck, van den R., Lefevere, A. *Uitnodiging tot de vertaalwetenschap*, Coutinho, Muiderberg, 1979, pp. 70-78.

struttura, che forma la legge seconda: più limitata la quantità d'informazione e la complessità strutturale, più grande è la traducibilità. Va notato che, in questo caso, la traducibilità non si deve interpretare come possibilità di traduzione ma come difficoltà di traduzione; avendo detto ciò, bisogna prendere in considerazione anche dei fattori soggettivi, come la competenza linguistica e traduttiva del traduttore¹⁵ che rendono un testo più o meno traducibile dal punto di vista della difficoltà. Ragionandone, questa legge porterebbe al pensiero che un testo poetico, contenendo poca informazione (almeno come quantità assoluta) ma anche una struttura molto complessa, sia poco traducibile, soprattutto per un traduttore non abbastanza esperto. Inoltre, nel linguaggio poetico si tratta d'entità piccole, di suoni e parole, al massimo versi, per cui, seguendo la prima legge d'intraducibilità, è ancora più difficile la traduzione.

Van den Broeck individua, per di più, altre leggi di traducibilità che prendono come causa la natura di rapporti socioculturali. La terza legge, infatti, ordina che la traducibilità sia più grande quando la cultura A e la cultura B stanno in contatto fra di loro che quando questo non vale, e da esso segue la quarta legge, che pone che la traducibilità aumenti quando le due culture conoscono un livello di sviluppo generale-culturale paragonabile. La quinta legge consiste nell'osservazione che la traducibilità sia più grande anche fra due lingue strettamente connesse tra di loro, a condizione, però, che le due leggi precedenti sono state rispettate.¹⁶

Una prospettiva più pratica

Oltre alle idee teoriche già esposte sull'intraducibilità come sfida positiva e sulla gradualità del problema, si possono fare altre osservazioni, mirate di più sulla prassi, per riflettere ulteriormente sui concetti traducibilità e intraducibilità. Come osserva Barber van der Pol,¹⁷ la qualificazione di intraducibilità di un certo TP ingrandisce lo status del testo e può essere considerato come un complimento per il testo originale, il che, ovviamente, ha a che fare con la difficoltà traduttiva che esso comporta; in questo caso si tratta, ovviamente, del testo stesso

¹⁵ Anche Cristiane Nord fa una distinzione simile e individua sia fattori oggettivi sia fattori soggettivi che influiscono la difficoltà traduttiva. Cfr. Nord, C., 'Tekstanalyse en de moeilijkheidsgraad van een vertaling' in: T. Naaijken et al., *Denken over vertalen*, 2010, pp. 145-152.

¹⁶ Broeck, van den R., 1979, pp. 70-75.

¹⁷ Pol, van der B., 'De onweerstaanbare charme van het verraad', in: *Armada*, nr. 3, 1996, p. 55. Anche Ton Naaijken ragiona sul legame tra lo *status* di un testo e la sua intraducibilità: cfr. Naaijken, 2002, p.37.

e non del traduttore che tradurrebbe un 'testo intraducibile'. Si è detto anche che il testo riceva una sua identità solo quando è stato tradotto.¹⁸ L'affermazione che l'intraducibilità di un testo contribuisca al suo status potrebbe essere interessante per la critica sulla letteratura tradotta. Tuttavia la critica presta poca se non zero attenzione alla traduzione, considerando il testo tradotto come qualcosa simile a un testo autonomo, e dunque nemmeno all'intraducibilità. Come afferma Matthijs Bakker, la critica traduttiva non prende in atto la traducibilità dell'originale e giudica inesattezze e intralci nella traduzione non come parte dell'originale, e quindi parte dell'intraducibilità, ma come errori del traduttore; esiste quindi solo il fallire del traduttore, non il fallire del testo.¹⁹

Wilt Idema relativizza il teorema che pone che ogni libro sarebbe intraducibile, mirando alla pratica comunicativa in cui non ci si può mai capire completamente, ma sempre sufficientemente per poter comunicare. Tuttavia nota che "man mano che il traduttore traduca di più e si renda più conto delle associazioni ed implicazioni dell'originale e diventi più consapevole della sua propria padronanza limitata della sua lingua madre, ogni libro diventa per lui più intraducibile".²⁰ Idema ipotizza persino che traduttori letterari diventino sempre meno produttivi col passare del tempo, perché diventerebbero sempre più disperati per creare una traduzione adeguata. Egli presta fede, e come si è visto non è l'unico, all'impossibilità della traduzione totale, notando che non si può mai tradurre un testo completamente, neanche il più semplice - un problema che ingrandisce molto se si tratta di poesia.

Come si vedrà, la poesia occupa un posto particolare nella traduttologia, soprattutto laddove si discute sulla possibilità del tradurre. Matthijs Bakker osserva che, come nella critica, l'intraducibilità viene considerata una cosa anormale e perciò i critici fingono che non esista; la traducibilità è un dato di fatto e quindi non vale la pena domandarla. Afferma che nel discorso sull'intraducibilità si tratti spesso di localizzare la traducibilità, e quindi limitarla a certi fenomeni linguistici, come nel caso di giochi di parole, oppure, appunto, il linguaggio poetico, affinché negli altri campi la traducibilità sia una garanzia.²¹

¹⁸ Naaijken, 2002, p. 37.

¹⁹ Bakker, M., 'Lof der onvertaalbaarheid', in: Armada, nr. 3, 1996, p. 86.

²⁰ Idema, W., 'Onuitgeefbaarheid', in: idem, pp. 73-75. (traduzione mia).

²¹ Bakker, 1996, p. 87.

1.2 L'intraducibilità del testo poetico

Siccome nei paragrafi precedenti si è detto già molto sulla traduzione poetica, si cerca qui di accennare gli elementi più importanti e di vedere in profondità che cosa rende la traduzione di poesia così problematica. Bisogna notare che, in questo studio, per poesia s'intende il linguaggio poetico del testo poetico.

Uno degli argomenti più conosciuti – e ovvi – per sostenere che la poesia sia intraducibile o perlomeno poco traducibile è il legame di forma e contenuto ovvero significato e significante che nel testo poetico è il più stretto possibile. Il linguaggio poetico si ritiene troppo difficile ed ambiguo e la sua traduzione richiederebbe delle abilità speciali,²² non solo critiche ma anche al livello di scrittura e si ritiene persino, come Burton Raffel,²³ che solo un poeta sia capace di tradurre un testo poetico. Il linguista Roman Jakobson sostiene che la poesia sia intraducibile “per definizione”, essendo possibile secondo lo studioso solo una “trasposizione creativa”, che può prendere la forma di un trasferimento da una forma poetica a un'altra, da una lingua a un'altra oppure da un sistema semiotico a un altro, come nel caso di una trasposizione del testo artistico (il poema) in un ballo o quadro artistico.²⁴ Anche James Holmes, poeta e traduttore che viene considerato come uno dei fondatori della disciplina scientifica di traduzione, ha espresso i suoi dubbi sulla probabilità della traduzione poetica. Tuttavia egli non nega la possibilità di essa ma afferma che equivalenza totale non è possibile²⁵:

“No translation of a poem is ever “the same as” the poem itself. It can't be, since everything about it is different: another language, another tradition, another author, another audience. Nor is a translation of a poem really “equivalent” to its original, in any strict sense [...]”

È chiaro che, nel caso di Holmes, si tratta di traducibilità piuttosto di *intraducibilità*, visto che accenni solo i limiti della traduzione – e ci si può chiedere se la sua nozione valga anche per altre tipologie testuali o, appunto, per la traduzione in generale. Holmes rifiuta l'idea dell'intraducibilità di poesia ulteriormente quando individua delle strategie traduttive nella

²² Boase-Beier, J., ‘Poetry’, in: Baker, M. (a.c.d.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, 2001, pp. 194-196.

²³ Cfr. Raffel, B. *The Art of Translating Poetry*, 1998.

²⁴ Jakobson, R. ‘Enkele linguïstische aspecten van het vertalen’, in: T. Naaijkens et al, *Denken over vertalen*, 2010, p. 292.

²⁵ Holmes, J.S., *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam, Rodopi, 1988, p. 53.

traduzione poetica, dipendendo dal modo nel quale il traduttore mantiene la forma o il contenuto.²⁶

Per cercare di capire perché la poesia rende difficile la traduzione occorre riflettere su alcuni elementi distintivi del testo poetico. È molto comune l'idea che nella traduzione di poesia sia essenziale cogliere "lo spirito", "l'energia" o il cuore, l'essenza dell'originale, una cosa difficile da definire, come aspetto principale della poesia; si tratta qui di un certo stile dell'autore che è il suo stile poetico. Di ciò si può distinguere, tra l'altro, il suo aspetto fisico: la forma, come l'uso di righe bianche, la posizione dei versi, ma anche l'uso di un linguaggio inventivo e, in particolare, il suono e la struttura ritmica; l'ambiguità del linguaggio, per cui rimane aperto a interpretazioni varie (il che, si dice, non necessariamente crea dei problemi di traducibilità, visto che le diverse interpretazioni potrebbero anche permettere diverse traduzioni); e la sua pretesa di essere letto in modo particolare, non pragmatico.²⁷ A tale proposito lo studioso Paul Selver individua tre elementi principali del testo poetico, cioè il suo contenuto o soggetto, la sua struttura metrica ed i suoi "effetti verbali", come qualità musicali, che andrebbero tutti rispettati affinché si ottenga una traduzione riuscita. Siccome, secondo Selver, a quest'ultimo criterio è molto difficile rispondere il suono cambierà "radicalmente" in traduzione. A questo segue che il testo poetico, il quale qualità sta soprattutto nella musica verbale, è traducibile "solo in misura approssimativa"; difatti lo studioso difende la sua opinione pessimistica che il meglio che un traduttore possa produrre è "un eco lontano e occasionale" di ciò che era l'originale.²⁸

Un'altra caratteristica dello stile poetico, si può dire la più fondamentale, è che la forma è il determinante più importante del contenuto: la forma diventa contenuto ed ecco, quindi, il legame così stretto, già discusso, di significante e significato ossia forma e contenuto.²⁹ Essendo dunque la forma e il contenuto due elementi inseparabili, la traduzione poetica logicamente richiederebbe di rendere entrambi allo scopo di ottenere una traduzione affine all'originale. Però, si ritiene che questo non sia possibile. Si è detto, come G.H. Lewis,³⁰ che la traduzione possa riprodurre il significato di un poema, ma non la sua forma poiché "le

²⁶ Cfr. Holmes, J.S., 'Formes of Verse Translation and the Translation of Verse Form, in: idem, *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, 1998, pp. 25-33.

²⁷ Boase-Beier, 2001, p. 195.

²⁸ Selver, P., *The Art of Translating Poetry*, 1966, pp. 21-23.

²⁹ Boase-Beier, 2001, p. 195.

³⁰ Citato in Selver, 1966, pp. 10-11.

parole hanno la loro musica e le loro ombre di significato troppo delicati per una riproduzione accurata in qualunque altra forma". Lewis afferma che in traduzione la musica cambi, considera idiomi, secondo lui sempre presenti nel poema come mezzo d'espressione del poeta, come "intraducibili" e conclude che è impossibile produrre un'opera poetica tradotta esattamente simile all'originale, senza però escludere la possibilità di ottenere una traduzione poetica soddisfacente come "imitazione" del TP. Il motivo che non si possa riprodurre contemporaneamente sia la forma sia il contenuto è ricorrente e nel discorso sulla traduzione poetica ci si focalizza spesso sulla riproduzione, possibile o no, della forma. La convinzione che la forma sia intraducibile porta alcuni a sostenere persino che la poesia vada tradotta in prosa, in modo tale da rendere bene il contenuto, poiché sarebbe troppo difficile per il traduttore rendere tutti gli aspetti del testo poetico.³¹

Considerando quanto detto sopra non è raro trovare degli studiosi che si concentrano su un aspetto solo in particolare. Così la traduttrice Edith Grossman, dopo essersi chiesta come separare l'inseparabile, considerando l'insieme di suono, senso e forma come vincoli al traduttore, afferma di focalizzarsi sul ritmo, che ritiene l'elemento poetico più importante.³² Da quest'osservazione può emergere la domanda fino a quale punto si debba cercare di ottenere in traduzione un testo poetico affine all'originale: bisogna per forza tentare di creare un testo poetico con tutti i suoi elementi, o si può anche distanziare dall'originale, creando delle deviazioni dal TP? Esistono diverse idee sulla funzione di un testo poetico e sullo scopo della traduzione, che influiscono l'equivalenza desiderata del TA con il suo TP poetico e dunque la traducibilità. Come scopo si è formulato, tra l'altro, la riproduzione dello stesso effetto dell'originale oppure di dare solo un'idea del TP – dando, in questo caso, un aspetto più "documentario" alla traduzione; si è detto anche che una traduzione sia riuscita anche quando il lettore sa di leggere una poesia tradotta. In questo caso non si tratta di testi equivalenti, ma piuttosto di versioni o trasposizioni creative, come ha definito Jakobson. Si ragiona inoltre che il testo poetico tradotto debba rendere principalmente le qualità stilistiche dell'originale³³ – pensando a qualità come il linguaggio ambiguo e la materialità. Oltre allo scopo della traduzione occorre riflettere, come si è detto prima, sulla funzione del TA, quella

³¹ Ibid., p. 14.

³² Grossman, E., 'Translating Poetry', in: idem, *Why Translation Matters*, Yale University Press, 2010, p. 97.

³³ Boase-Beier, 1996, pp. 194-195.

di un testo autonomo, appunto un'originale che vive nella cultura della lingua di arrivo, così offrendo al traduttore la possibilità di variare o deviare dal TP.

Per quanto riguarda la traduzione di testi poetici di Leopardi del diciannovesimo secolo, si può aggiungere, come osserva Susan Bassnett-McGuire, un'altra difficoltà che punta sul rapporto tra il tempo che passa e la letteratura tradotta: il poeta e il periodo storico in cui egli viveva non esistono più e conseguentemente è andato perso anche "il significato del poema nel suo contesto".³⁴ Infatti si ritiene che solo una traduzione possa invecchiare col passare del tempo, mentre l'originale è intoccabile, rimanendo sempre quello che è.

In ogni modo, bisogna ammettere che la riproduzione del linguaggio poetico da una lingua all'altra appare problematica se si ritiene, come Paul Selver, che nella traduzione poetica

"... subtleties of sound are to be reproduced and the sense preserved, while duly conforming to the tyrannous exigencies of rhyme and metre."³⁵

1.3 L'intraducibilità dell'icona poetica di Wim Bronzwaer

Per poter studiare l'intraducibilità del testo poetico in modo più concreto e meno filosofico è opportuno descriverla e quindi concretizzarla e localizzarla, come fa il comparatista letterario Wim Bronzwaer che la delimita alla cosiddetta 'icona poetica'. Va detto innanzitutto che lo studioso non esclude per nulla la possibilità teoretica di traduzione. Bronzwaer sostiene che, sebbene le due concezioni del mondo del TP e del TA non siano mai completamente identiche, come pone il relativismo, esse possono tuttavia essere trasmesse e quindi tradotte. Ciò che si traduce, secondo lui, è "un significato del testo originale che, interpretando, ha stabilito il traduttore". La traduzione è possibile, sostiene Bronzwaer, non solo perché nel mondo si producono delle traduzioni, il motivo empirico, ma anche perché la teoria non respinge l'interpretazione della concezione del mondo. Considera l'interpretazione del traduttore molto importante – ed ecco il concetto chiave della sua teoria – che non è "arbitraria o soggettiva" perché siccome ogni lingua ubbidisce a regole severe,

³⁴ Bassnett-McGuire, 1988, p. 83.

³⁵ Selver, P., 1966, p. 10.

anche le sue interpretazioni sono costrette a soffrire delle limitazioni.³⁶ Secondo Bronzwaer, una traduzione scelta dal traduttore può favorire una certa interpretazione del testo, oppure persino escludere le altre interpretazioni che ancora erano possibili fare guardando soltanto il TP. Le differenze fra la traduzione e il suo originale non sono da considerare soltanto come difetti, piuttosto come indicazioni rilevanti appunto delle differenze che esistono fra le due visioni della realtà espresse nei testi; si tratta, dunque, di deviazioni che vanno interpretate, un'idea molto ermeneutica. Lo studioso ci ricorda che, nonostante che le deviazioni dal TP vadano spiegate nel quadro complessivo del testo originale, riconoscendo quindi molta autonomia alla traduzione, rimane sempre aperta la possibilità di fare un semplice errore traduttivo. Sostiene che la traduzione di un certo elemento molto difficile da interpretare è talvolta un'interpretazione di quella difficoltà, e quest'affermazione rende Bronzwaer molto vicino all'affermare che, allora, tradurre è interpretare. A tal riguardo afferma che è necessario essere molto prudente con l'uso del termine 'errore traduttivo' perché "è più interessante e istruttiva considerare le discrepanze traduttive come fenomeni letterari, che possono procurarci delle informazioni, purché non le valutiamo troppo velocemente come false".³⁷

Bisogna notare che Bronzwaer, nel discorso dell'intraducibilità del testo, fa una distinzione tra la possibilità, in linea di principio, di traduzione e la traduzione *poetica*, per la quale, secondo lui, esistono regole diverse. La questione è più complicata nel caso di testi poetici, dov'è molto rilevante la "materialità delle parole" e quindi la nota unità di forma e contenuto. In questo caso le parole non solo si riferiscono a un significato determinato in modo convenzionale, come pone il relativismo di Sapir-Whorf, ma molto di più, cioè il significato di un testo poetico non si trova esclusivamente al di fuori della lingua: il segno e il significato sono uno – e qui si comincia a parlare d'icone poetiche. Si è detto, tra l'altro da parte del semiotico Jakobson, che la funzione poetica di una lingua mira a far diventare i segni linguistici, sgombrati dalla loro convenzionalità, icone, che non sono arbitrarie. L'icona è descritta, come nella semiotica, come "un segno che nella sua materialità somiglia a ciò che indica".³⁸

³⁶ Bronzwaer, W., 'De onvertaalbaarheid van het poëtisch icoon', in: Armada, nr. 3, 1996, p. 36.

³⁷ Bronzwaer, W., 'Vier vertalingen van T.S. Eliots 'Journey of the Magi'', in: Siem Bakker et al, *Op grond van de tekst*, Nijmegen, Katholieke Universiteit, 1983, pp. 167-175 (traduzione mia).

³⁸ Bronzwaer, 1996, pp. 36-37 (traduzione mia).

Per capire meglio che cosa sia un'icona può essere utile studiare l'opera di Bronzwaer, *Lezioni di lirica*, nella quale espone ampiamente e molto chiaramente le sue idee sulla poesia. Lo studioso ritiene che "il linguaggio poetico darà alle parole, che nel linguaggio quotidiano sono arbitrarie e convenzionali e devono il loro significato a delle regole, una funzione iconica che fa sì che faranno parte della creazione che quelle parole indicano", intendendo con la creazione la materialità, la forma. Dunque, in poesia la funzione delle parole cambia, poiché si trasformano in icone. Per chiarire quest'idea Bronzwaer ci ricorda che una lirica va letta prima in modo 'letterale' e 'ordinario', ma sempre anche in modo 'non-letterale' e 'straordinario', per cogliere quella forza poetica: quindi l'iconicità, che fa sembrare parole apparentemente banali molto poetiche, come 'il sole splendido', in cui 'splendido' è l'icona della luce del sole. Come si vede dall'esempio, e come anche sottolinea Bronzwaer, l'icona può essere molto sottile e non necessariamente porta con sé un intervento risolutivo e, infatti, un'icona va considerata nella totalità della poesia. Nel caso una proposizione come 'il sole splendido' dell'esempio sopra venga iconizzato dall'autore, che ne consegna un altro significato oltre quello convenzionale, il valore iconico di esso è "deautomatizzato" e le parole, allora, sono diventate un'immagine del loro significato.³⁹

Lo studioso afferma che, anche nella poesia migliore che esista, l'icona poetica non è per nulla ricorrente; un poema deve la sua qualità a uno o pochi momenti per dire "magici", mentre il resto si può talvolta dire poco particolare, che sono talmente forti da rendere l'idea che tutto il poema sia bello. Inoltre, sostiene l'idea che quei "momenti privilegiati", come anche descrive le icone poetiche, siano soggettive e quindi non siano uguali per ogni lettore: è il lettore ad "iconizzare" i segni linguistici e non è detto che un'icona come intenzionata dall'autore sia percepita anche dal lettore, o viceversa, nel caso il lettore 'inconizza' un elemento che l'autore non aveva intenzionato come tale. Le icone poetiche non sono, quindi, visibili come meri dati testuali, oggettivi, invece sono frutti dell'interpretazione.

Bronzwaer definisce il momento privilegiato, dunque l'icona poetica, come "il momento in cui il testo in una parola, un verso, un'immagine o un ritmo appare fortunato con la perfezione imparagonabile dell'espressione", ed è questo che ci fa apprezzare un determinato testo poetico. È quest'iconicità a sua volta a causare i problemi più grandi per il

³⁹ Bronzwaer, W., *Lessen in lyriek*, Nijmegen, SUN, 1993, pp. 29-31.

traduttore, perché essa è “inerente alla materialità delle parole” della lingua di partenza; i momenti in cui l’iconicità è raggiunta costituiscono, secondo egli, “i momenti in cui il problema della traducibilità si fa sentire più forte.” L’icona può essere basata su, per esempio, una parentela di suoni oppure sul rapporto tra le parti costituenti di una parola composta; si può avere iconicità ritmica, quando c’è interazione tra uno schema metrico e l’accentuazione naturale della lingua, e l’effetto ritmico che si è creato allora è un’icona del significato.⁴⁰ Come spiega nelle sue *Lezioni di lirica* l’icona può essere creata anche da deviazioni o inversioni, che rendono la lingua, dunque la forma, un’immagine del significato intenzionato dal testo. Se il lettore a sua volta non l’individua come un’icona poetica si può parlare di una “ingrammaticalità”, che però può essere abolita quando il lettore accetta l’effetto creato dall’inversione oppure la forza della metafora. Può essere iconica anche la forza espressiva di suoni, che, secondo Bronzwaer, talvolta sono considerati anche da soli come portanti di contenuto e significato, cosicché sono icone perché forma e contenuto è uno⁴¹, per esempio quando i suoni cupi di una parola esprimono il suo significato aspro e scuro, come la combinazione di ‘un buio scuro’ oppure, più forte, uno scuro buio (lo scuro è buio per definizione, ma la combinazione delle parole rende lo scuro più cupo).

Essendo intraducibile quell’icona poetica, Bronzwaer giunge alla conclusione che la traduzione di testi poetici sia impossibile nel senso più stretto della parola. Lo studioso in questo caso, e qui è importante soffermarsi un attimo, intende la poesia come categoria intensiva, dunque non nega o giudica male le traduzioni poetiche recenti. Il suo motivo è che le icone poetiche non possano essere “trasmaterializzate”; al più si può sostituirle con icone differenti. “La traduzione poetica non sarà mai ‘sinonima’ dell’originale: al massimo ne è qualcosa d’analogo o un’approssimazione.”⁴² L’icona poetica è diventata quindi un fattore che causa intraducibilità per il traduttore.

Le idee di Bronzwaer, con le quali si può ovviamente fare critica traduttiva, rendono l’intraducibilità un’idea normativa, dato che ogni definizione dell’intraducibile presuppone anche una spiegazione di ciò che una traduzione poetica deve essere: una traduzione è riuscita solo se il traduttore ha saputo riprodurre le icone del TP? E cosa può dire sulla sua critica di poesia in generale: un poema è bello solo se ci si possono individuare le icone, e

⁴⁰ Bronzwaer, 1996, pp. 37-41.

⁴¹ Bronzwaer, 1993, pp. 110, 222 (traduzione mia).

⁴² Bronzwaer, 1996, p. 47.

dunque Bronzwaer distingue forse tra poesia, cioè l'icona, e non poesia, cioè tutto quello che non è icona, come fece Benedetto Croce?⁴³ Possono sorgere anche altre domande, per esempio se possono esistere anche dei poemi privi d'icona; lo studioso parla d'icona poetiche come una naturalezza logica, ma non tratta la possibilità di assenza totale di icone. Seguendo le sue idee, si può ragionare che un testo poetico privo d'icona, al suo parere, non sia una buona poesia perché la qualità del testo consiste nella presenza d'icona, e nello stesso tempo che una poesia senza icone sia facilmente traducibile o traducibile in ogni modo. In più, sebbene Bronzwaer rilevi l'importanza dello studio di testi poetici in altre lingue, la sua visione si può dire pessimistica, sostenendo che al massimo la traduzione di un testo poetico possa essere un'approssimazione oppure una forma analoga e mai una vera traduzione lineare. Si chiede perché mai un'approssimazione del TP è per forza indesiderabile? Perché un'approssimazione al TP non potrebbe essere soddisfacente? A questo proposito è lecito tener presente che lo studioso è stato in primo luogo un comparatista letterario, il che forse l'avrà indotto a studiare soprattutto il rapporto tra un TP e un TA, guardando di meno alla funzione del testo nella cultura di arrivo di cui la traduzione farebbe parte.

Le domande poste sopra non hanno impedito Ton Naaijken ad apprezzare il saggio di Bronzwaer sull'intraducibilità considerato da lui "cruciale" poiché "è proficuo considerare la funzione poetica, l'iconicità e l'intraducibilità come dei concetti vicini l'uno all'altro".⁴⁴ È interessante sapere che Naaijken considera il fatto che, secondo Bronzwaer, è il poeta a intendere le icone del testo come un'indicazione che gli autori mirerebbero ad intraducibilità. Inoltre, la posizione del lettore, che iconizza il testo, attribuisce secondo Naaijken una certa autonomia del testo poetico nei confronti sia dell'autore sia del lettore. La stessa autonomia varrebbe, logicamente, per la traduzione, giacché anche in quel caso bisogna iconizzare il testo. Come ha scritto Naaijken – che, come si è potuto concludere dalle idee espone precedentemente, ha una prospettiva positiva per quanto riguarda la traducibilità e considera la traduzione "un arricchimento, un elemento che rafforza la lingua, la letteratura e la cultura"⁴⁵ e logicamente concede dell'autonomia alla traduzione – la peculiarità di

⁴³ Cfr. Croce, B., *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimonono*, Bari, Laterza, 1923.

⁴⁴ Naaijken, T., 'W. Bronzwaers vertaalpoëtica', in: idem, *De slag om Shelley*, Nijmegen, Vantilt, 2002, p. 59 (traduzione mia).

⁴⁵ Naaijken, T., 'Van besmeurde mensen', in: *Ibid*, p. 108 (traduzione mia).

Bronzwaer consiste nel fatto che egli parla di “interpretazioni di traduzioni che veramente si staccano dalle interpretazioni dell’originale.”⁴⁶

⁴⁶ Naaijken, T., ‘W. Bronzwaers vertaalpoëtica’, in: *Ibid.*, pp. 57-70 (traduzione mia).

Capitolo 2. Metodologia

È evidente che il discorso sull'intraducibilità, soprattutto quello sul testo poetico, ricade spesso sugli stessi argomenti: l'unità problematica di forma e contenuto nel caso della poesia. A partire da questa prospettiva si potrebbe sostenere che la traduttologia ripete se stessa senza andare avanti e senza cercare di unire, da un lato, gli scienziati teoretici e dall'altro lato i traduttori pratici che non vedono il problema oppure lo risolvono. Inoltre, come ha accennato Matthijs Bakker, si vede una tendenza di localizzare e limitare intraducibilità a certi fenomeni linguistici, cosicché possa esistere anche un ambito in cui la possibilità di traduzione è garantita e senza problemi o restrizioni. Bakker ragiona che questa tendenza si rifaccia sempre e sostiene che la traduttologia soffra di una compulsione di ripetersi. Per questo desidera una "critica del traducibile", una "rivalutazione", un atteggiamento quindi scettico, che parte da un sentimento di diffidenza. La critica traduttiva, come ideata da Bakker, consiste nel confronto tra la traduzione e la sua fonte, così facendo vedere la differenza in modo che l'intraducibilità tra i testi si estenda. Nella critica, dunque, si dovrebbero liberare le divergenze tra il TP e il TA.⁴⁷

Un altro tema al quale gran parte dei traduttori ritorna quando si parla d'intraducibilità è il divario tra la teoria e la prassi di traduzione. Lo studioso Henri Bloemen, che nota "un'allergia" per pensieri teorici, ritiene che l'intraducibilità abbia a che fare sia con la prassi sia con la teoria e che riceve il suo stato nell'intercambio fra essi. Secondo Bloemen si passa troppo velocemente dall'intraducibilità teorica all'impossibilità pratica di traduzione, mentre il termine secondo lui non è esclusivo: l'intraducibilità come termine non esclude immediatamente la possibilità di traduzione. Da ciò segue, dunque, che il rapporto tra prassi e teoria non è così ovvio perché il termine negativo 'intraducibilità' non deve necessariamente portare a delle conseguenze negative. Bloemen afferma che l'intraducibilità non è una nozione, un concetto che si può definire; piuttosto si tratta di un fenomeno, un'attitudine, oppure il residuo intraducibile spesso menzionato. Bloemen respinge la relativizzazione del termine perché soppianta il fallire, sempre possibile, di traduzione e come Bakker segna la tendenza della traduttologia di studiare strategie diverse per mettere fuori gioco il problema dell'intraducibilità, come per esempio limitandola.

⁴⁷ Bakker, 1996, pp. 87-90.

Riguardo al motivo empirico cui tengono i professionisti egli ritiene che quell'argomento non possa giustificare un approccio solo pragmatico perché, seguendo Bloemen, la traduzione avviene comunque, come una reazione 'però si fa' sull'intraducibilità.⁴⁸

Le idee descritte sopra hanno fatto emergere l'idea di voler unire sia la prassi, sia la teoria e soprattutto la ricerca sulla traducibilità, per cercare di arrivare a dare delle risposte più concrete sulla questione della traducibilità; si parte dalla convinzione che sia più utile studiare la traducibilità facendo la ricerca con un corpo concreto – di testi poetici, in questo caso – piuttosto che filosofeggiare sull'intraducibilità senza studiarla in modo empirico. Si cercherà quindi di vedere che cosa significhino traducibilità e intraducibilità in un contesto più pratico, e cosa può portare alla luce, in termini di traducibilità, il confronto tra il TP e alcuni TA differenti, cercando elementi intraducibili corrispondenti. Lo studio si può dire, in qualche modo, un tentativo d'applicazione pratica di una teoria poco concreta.

Per poter trovare questi elementi intraducibili in un testo poetico è fruibile la teoria di Bronzwaer sull'icona poetica, che fornisce uno strumento per ricercare le icone e come sono state riprodotte nella traduzione. Nell'analisi comparativa si seguirà la sua descrizione dell'icona poetica come "un momento privilegiato in cui il testo in una parola, un verso, un'immagine o un ritmo appare fortunato con la perfezione imparagonabile dell'espressione" ovvero "un segno che nella sua materialità somiglia a ciò che indica"⁴⁹; si tratta, secondo Bronzwaer, di momenti di maggiore intraducibilità. Siccome è il lettore a determinare quei momenti, ad iconizzare gli elementi del testo poetico che a lui appaiono momenti privilegiati, l'individuazione delle icone si baserà su osservazioni soggettive.

Non si nega che il concetto teorico di Bronzwaer possa sembrare abbastanza generico, nonostante si sia descritto in profondità come si definisce l'icona poetica, ma si ritiene anche che il carattere talvolta astratto di molte teorie sull'intraducibilità sia tipico della traduttologia. Non era, dunque, lo scopo elaborare un metodo, non solo per la limitatezza di questo studio. Si è scelto piuttosto di lavorare con una definizione dell'intraducibile già esistente, appunto per vedere a quali implicazioni pratiche un concetto teorico potesse portare. Benché secondo Bloemen la traducibilità non sia un concetto che si può definire, io

⁴⁸ Bloemen, H. 'Onvertaalbaarheid: tussen theorie en praktijk van het vertalen', in: R. van den Broeck (a.c.d.), *Bouwen aan Babel. Zes opstellen over onvertaalbaarheid*, Antwerpen, Fantom, 1994, pp. 11-23.

⁴⁹ Bronzwaer, 1996, pp. 37, 39.

cerco non di definirla ma invece di lavorare con una definizione dell'intraducibilità, vale a dire l'icona poetica.

Si nota, infine, che lo studio presente non è un tentativo di esprimere qualunque giudizio qualitativo sulla traduzione, o su ciò che una traduzione dovrebbe essere. Si potrebbe certo anche riflettere sulla funzione che la traduzione ha nella cultura d'arrivo e ragionare sullo scopo della traduzione, la posizione del testo, e, dunque, stabilire se da questa prospettiva la traduzione sia riuscita. Però ci si focalizzerà in primo luogo sulla traducibilità per così dire pragmatica. È inevitabile che lo studio della traducibilità de *l'Infinito* porta con sé anche una certa critica, considerata la soggettività del concetto, poiché comunque sia sono io ad iconizzare i testi e quindi in qualche modo è una mia interpretazione; ma questo non deve creare dei problemi perché, si ripete, l'obiettivo non è di esprimere un giudizio sulla traduzione o sul modo in cui i traduttori abbiano trattato gli elementi intraducibili ossia icone poetiche, piuttosto si cerca di vedere in che modo un'analisi delle icone poetiche di sia il TP sia i suoi TA differenti possa aiutare a risolvere domande sull'intraducibilità dell'originale. Ad ogni modo è evidente che Bronzwaer tiene alla soggettività del tradurre; ragionando come Bronzwaer si potrebbe dire che tradurre è leggere è interpretare - e anche iconizzare. Tuttavia, seguendo le sue definizioni, il suo metodo e spiegando nel dettaglio come si arriva a individuare le icone nel TP e nei TA e come si analizzano le differenze tra esse, si può giungere a uno studio intersoggettivo nel quale la mia interpretazione possa essere verificata da altri.

Per analizzare gli elementi intraducibili nei testi ho deciso che l'icona deve poter rispondere alla seguente domanda per essere individuata come tale:

Si può individuare nel poema un elemento (l'elemento inteso nel suo complesso: l'insieme di suoni ricorrenti, una parola sola, una rima, ecc.) che nella sua materialità somigli a ciò che indica in modo semantico, e che appare fortunato con la perfezione imparagonabile dell'espressione?

Prima di passare all'analisi segue ora una riflessione sulla poesia leopardiana e sulle traduzioni neerlandesi, dopodiché si presentano le icone.

Capitolo 3. Leopardi e *L'infinito*

3.1 Vita e poesia

Giacomo Leopardi nacque a Recanati, una piccola città nelle Marche che apparteneva allo Stato pontificio, nel 1798 in una famiglia aristocratica. Primogenito del conte Monaldo Leopardi, crebbe con tre fratelli in un ambiente conservatore dal punto di vista politico-culturale, con una madre "severa e bigotta, aliena perfino da manifestazioni di affetto verso i figli"⁵⁰. Il giovane Leopardi ricevette i primi anni d'educazione da suo padre e proseguì gli studi da solo nella sua gran biblioteca, dove all'età di undici anni iniziò a studiare per sette anni di continuo amplificando la sua conoscenza del latino e imparando da solo il greco, l'ebraico e alcune lingue moderne. Il suo grande interesse per i classici si esprime in quegli anni, che vanno più o meno dal 1808 al 1816, quando tradusse tra l'altro opere di Esiodo e *L'Odissea* – si osserva dunque che il Leopardi fece anche le sue prime esperienze di traduzione – e compose alcuni poemetti biblici e saggi. Gli anni di studio solitario saranno significativi per la sua vita, in quanto l'isolamento non solo avrà un'influenza sulla sua vita sociale, senza l'esperienza di fare rapporti sociali, ma anche sulla sua condizione fisica; i problemi visivi che avrà risalgono a quegli anni e il poeta ebbe già in età giovanile una doppia gobba. Leopardi conoscerà molta sfortuna nella sua breve vita, rimpiangendo la spenta giovinezza, conoscendo tre amori non corrisposti e soffrendo di diverse malattie tra cui quella agli occhi. In più, l'ambiente paesano di Recanati è per lui soffocante e infatti Leopardi volle fuggire dalla sua città natale.⁵¹ Ha attribuito alla sua infelicità soprattutto lo studio dei classici perché attraverso la lettura dei classici e l'immaginazione del mondo antico offertogli nei libri Leopardi sviluppò dei forti sentimenti d'insoddisfazione del mondo presente di cui egli faceva parte, così diverso dal mondo antico, presentato nella letteratura, in cui vorrebbe vivere. Per questi e altri motivi Leopardi è ideologicamente molto diverso dal resto della sua famiglia cattolica, non in ultimo luogo per il suo rifiuto della religione.⁵²

Nel 1817, un anno dopo aver composto il suo primo poema, Leopardi strinse un'amicizia che rimarrà importante per tutta la sua vita, con Paolo Giordani. Negli anni

⁵⁰ Ferroni, G., *Storia della letteratura italiana. Dall'Ottocento al Novecento*, 1991, pp. 183, 186.

⁵¹ Leopardi, G., *Canti*, (introd. di Fernando Bandini) Milano, Garzanti, 1975, pp. VII-VIII.

⁵² Ferroni, 1991, p. 184.

seguenti compose i primi Idilli *L'infinito*, *La sera del dì di festa*, *Alla luna*, *Il sogno* e *La vita solitaria*, in cui già sono visibili alcuni temi leopardiani, come la memoria, la contemplazione della natura e l'andare del tempo. Il poeta si trasferì a Roma nel 1822, fuggendo finalmente da Recanati, ma lo spostamento gli rivelò una delusione per la sua inabilità di tenere rapporti sociali. Tornò a Recanati dove scrisse molto, non solo opere poetiche ma anche molte pagine del suo diario molto ampio lo *Zibaldone*, che si può vedere come un commento alle sue opere; una canzone amorosa e una parte notevole delle *Operette morali*, un insieme di dialoghi e prose filosofiche. Nel 1825 lasciò di nuovo Recanati e andò a Milano e successivamente a Bologna, componendo in quel periodo un'edizione di classici e un'edizione commentata del Petrarca. Dopo dei soggiorni brevi a Firenze e a Pisa, Leopardi tornò a Recanati nel 1828 dove compose i grandi Idilli *Le ricordanze*, *La quiete dopo la tempesta*, *Il sabato del villaggio* e *Il canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, in cui si esprime "un senso di un universale dolore e una pietà che tocca tutti i viventi (sia eroici che umili), tutti egualmente ingannati e travolti". Leopardi fece un'amicizia intensa col napoletano Antonio Ranieri, con il quale si trasferì a Napoli nel 1833, dove compose le sue ultime poesie. Gli anni a Napoli sono dolorosi per la sua grave salute e nel 1837 vi morì a causa della sua condizione fisica che si era sempre peggiorata.⁵³

La poetica leopardiana

Nella poesia leopardiana si possono distinguere alcuni temi ricorrenti che nascono tra l'altro dal suo rifiuto dell'utilità delle cose e del mondo contemporaneo, il che non sorprende considerando i suoi studi dei classici. Il poeta soffre molto dall'idea, esistente nel mondo d'allora (e forse anche nei tempi nostri) dei liberal-moderati che tutto deve avere una sua utilità, "la teoria dell'utile", la quale vede come ostacolo e persino morte della poesia. Egli si domanda come si possa fare poesia in quei tempi moderni dominati dall'economia e dalla politica. Scrive in una lettera al suo amico Giordani: "mi pare che vagliano sopra ogni cosa gli studi del bello, gli affetti, le immagini, le illusioni" e chiede "...perdono se il poeta, se la poesia moderna non si mostrano, non sono contemporanei a questo secolo, poiché essere contemporaneo a questo secolo, è, o inchiude essenzialmente, non esser poeta, non esser poesia". L'astoricità di Leopardi lo pone fuori dai romantici di quel tempo, che mettono in

⁵³ Leopardi, 1975, pp. VIII-X.

relazione fra di loro la poesia e la vita, l'uomo e la natura, poiché secondo l'autore la poesia non può essere vicina all'uomo storico; diverso dai romantici, Leopardi non ha fiducia nel progresso, nell'incivilimento e come non credente non crede nemmeno al loro spiritualismo.⁵⁴ D'altro canto, come afferma Ferroni, "il rapporto con la natura è fonte di una forte capacità di sentire, stimola l'immaginazione, produce illusioni che rendono grande la vita" e la poesia è l'unico strumento possibile per esprimere quei sentimenti, attraverso la lirica.⁵⁵

Un tema fondamentale per Leopardi è l'infelicità umana che nasce dalla denuncia della meschinità e dell'impoeticità del mondo moderno, ed è il motivo per cui il poeta è visto come pessimista; difatti si riconoscono in Leopardi un pessimismo storico e cosmico,⁵⁶ che si fanno sempre più profondi, e che vengono nutriti rispettivamente dal rifiuto della contemporaneità discusso prima e dal rifiuto della partecipazione politica e il carattere della natura, facendosi per Leopardi sempre più negativa, vista come l'ultimo responsabile dell'infelicità dell'uomo, perché "i processi naturali rivelano aspetti negativi, meccanici, assolutamente estranei ed ostili all'uomo". Di fronte a questa negatività egli pone l'immaginazione, come "prima fonte della felicità umana".⁵⁷ Per Leopardi l'immaginazione prevale sulla ragione e quindi pone la poesia prima del pensiero, ma dall'altro lato, e qui si rivela la complessità del tema leopardiano, egli dà importanza alla ragione, essendo convinto che solo essa "può dare all'uomo moderno una giusta conoscenza della situazione d'impoeticità, e che da questa soltanto può scattare la poesia come rimpianto e denuncia d'infelicità".⁵⁸ La sua sensibilità, il suo desiderio di esprimere le illusioni, l'immaginazione, da un lato, e dall'altro il suo impegno razionale e il suo tentativo di guardare in modo realistico l'esistenza umana – scoprendone poi la negatività - lo pone tra il classicismo e il romanticismo. In fondo, per Leopardi la letteratura è un modo per "capire fino in fondo l'esperienza, sia quella individuale, sia quella storico-sociale, sia quella naturale".⁵⁹

Riflettendo sulla sua lingua poetica è chiaro che si mantenga al canone della tradizione, specie negli ultimi anni, e questo si può dire una conseguenza del suo rifiuto

⁵⁴ Leopardi, 1975, pp. XI-XVI, XIX – XX.

⁵⁵ Ferroni, 1991, pp. 198-199.

⁵⁶ Ibid, pp. 185, 187, 200-202.

⁵⁷ Di Robertis, D., 'I termini dello spazio immaginativo leopardiano', in: *Leopardi. La poesia*, Bologna, Edizione Cosmopoli, 1996, p. 3.

⁵⁸ Leopardi, 1975, p. XXVIII.

⁵⁹ Ferroni, 1991, pp. 199, 233.

della contemporaneità e del suo studio dei classici. Si tratta di un classicismo particolare, spiegato come un contrasto dialettico molto intenso tra motivi poetici e motivi storici. La poesia che nasce da esso ha come soggetto la condizione del sentimento amoroso nel mondo presente, diverso quindi dal mondo classico, e si esprime attraverso il modello di Petrarca, il più prestigioso della tradizione. Il canto è un insieme di sentimento e ragione poiché l'immaginazione è per Leopardi la sorgente di sia la ragione sia il sentimento e la ragione necessita dell'immaginazione e delle illusioni che il ratio stesso distrugge – ecco di nuovo il legame particolare tra pensiero e immaginazione.⁶⁰ L'atteggiamento è dunque duplice: da un lato il poeta rimane nel canone, nel tema amoroso, nel modello petrarchesco; dall'altro lato vuole esprimere la sua visione del mondo moderno, poiché "la vita è il sentimento dell'esistenza"⁶¹ ed è il compito della poesia esprimerla.

La lingua canonica, intendendo soprattutto Petrarca sul quale la lingua sembra fissarsi, si esprime nell'uso di parole letterariamente tradizionali. La novità e l'originalità della poesia leopardiana consiste, però, nel tono nuovo con cui il poeta usa quelle parole 'vecchie', trasformandole da letterarie a poetiche, in modo tale che sembrano apparire per la prima volta. Grazie allo studio dei classici Leopardi memorizzò le parole della tradizione, facendole diventare parte integrante del suo vocabolario, e dunque la ricerca del suo linguaggio intende mostrare come nel filtro del poeta, cioè il suo nuovo tono, la parola illustre si rifiorisca. È proprio questo rapporto tra la storia illustre delle parole e la nuova vita delle parole, che le consegna il poeta, a creare l'intensità della poesia leopardiana.⁶²

La lingua poetica leopardiana è inoltre caratterizzata da una certa indeterminatezza e questo si rivela un elemento fondamentale per *L'infinito* stesso. Come scrive Leopardi: "...il linguaggio poetico consiste [...] in un modo di parlare indefinito, o non ben definito, o sempre meno definito del parlare prosaico volgare". Ciò che esprime il poeta sono valori e sensazioni totalizzanti e, infatti, Leopardi cerca sempre di dichiarare la totalità della sua visione del mondo, un atteggiamento chiaramente romantico, realizzando "il massimo di unità tra la scrittura e la vita" – e lo fa prestando la massima attenzione al ritmo e quindi alla musicalità della poesia per la quale Leopardi è noto. La sua poesia "è capace di foggare con vastezze e sfumature melodiose e densi significati di pause il ritmo dei periodi come

⁶⁰ Leopardi, 1975, pp. XXVIII, XXXI

⁶¹ Ibid., p. XXX.

⁶² Flora, F. (a.c.d.), *Giacomo Leopardi. I Canti e prose scelte*, Verona, Mondadori, 1943, pp. 9-12.

allargamento e risonanza dentro e oltre il metro dei versi”, partendo dal suo amore per la musica che si esprime nel ritmo e nella rima, con la quale intende suscitare movimento e pause nella sintassi che secondo lui possono creare dei valori musicali.⁶³

È interessante, infine, quello che Leopardi scrive nello *Zibaldone*⁶⁴ sulla composizione di una poesia, in cui distingue tra la progettazione e l’elaborazione. Il poeta considera la progettazione come un momento breve d’ispirazione, che dura alcuni istanti, in cui velocemente scrive una prima versione del poema. Solo quando l’urgenza di scrivere ritorna, e non raramente possono passare mesi finché gli succeda, Leopardi comincia a elaborare la bozza del poema. Questa fase è talmente lunga che il poeta ha bisogno di almeno due o tre settimane anche per scrivere il poema più breve. Nel caso l’ispirazione non venga da sé, ragiona Leopardi, è meglio non scrivere. Secondo Martinus Nijhoff, “Leopardi viveva momenti di gioia quando scrisse una prima bozza di un poema e questo spiega il carattere idillico di gran parte della sua poesia.”⁶⁵

L’Infinito nei Canti

Sebbene oggi *L’Infinito* sia inserito nei *Canti*, che trovarono una loro organizzazione più o meno definitiva nel 1835, il poema composto nel 1819 fa parte anche degli *Idilli*, un insieme di endecasillabi sciolti che mirano ai sentimenti dell’io, senza consegnargli una relazione storica o culturale, tra i quali si trovano anche, per esempio, *La sera del dì di festa*, *Alla luna* e *La vita solitaria*. Accanto agli *Idilli* si trovano nei *Canti* anche delle *Canzoni*, diversi dalla poesia idillica, in quanto più densi di temi filosofici ed ideologici, alla ricerca di un “linguaggio sublime”. Bisogna dunque distinguere tra le *Canzoni* e gli *Idilli*, anche per le differenze linguistiche.

Leopardi lavorò alle canzoni e agli *Idilli* contemporaneamente dal 1818 e 1822 e quindi usò due registri linguistici diversi; mentre nel primo si fornisce di una poesia molto complicata e difficile, nel secondo esprime di più i suoi sentimenti privati, realizzando una scrittura più personale e diretta. Laddove la sintassi abbastanza semplice degli *Idilli* è regolata soprattutto da figure retoriche come l’asindeto e il polisindeto, che si vedrà bene in

⁶³ Leopardi, 1975, pp. XVI, XXVIII-XXIX.

⁶⁴ Citato in Nijhoff, M., *Kritisch en verhalend proza*, Amsterdam, Bert Bakker, 1982, p. 417.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 418.

seguito analizzando *L'Infinito*, le canzoni sono caratterizzate da una “estrema difficoltà sintattica e metrica”.⁶⁶

Mentre nel 1824 con le *Canzoni* uscì la prima raccolta poetica, solo nel 1826 furono pubblicati i primi *Idilli*, tra cui *L'Infinito*. Nel '31 Leopardi organizzò i poemi nei *Canti* nonostante le esperienze e i registri differenti, perché vi vide “un'unità fondamentale della propria esperienza umana”.⁶⁷

3.2 Lettura dell'*Infinito*

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
5 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
10 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:
15 E il naufragar m'è dolce in questo mare.

Leopardi compose il poema, descritto da Ferroni come “uno dei momenti più alti della poesia leopardiana”,⁶⁸ a Recanati nel 1819. In endecasillabi sciolti esprime il senso dell'infinito come piacere senza limiti, che nasce quando al poeta, trovatosi su una collina circondata da una siepe che gli limita la vista, vengono in mente idee e sensazioni

⁶⁶ Ferroni, 1991, pp. 205-211.

⁶⁷ Leopardi, 1975, pp. XVIII – XXIII.

⁶⁸ Ferroni, 1991, p. 205.

dell'infinito sia dello spazio che del tempo. Il piacere che prova è "vago e indefinito"⁶⁹ e ci s'abbandona completamente. Si tratta, dunque, di un abbandono ad un'immensità di sensi non visibili o udibili, ispirati solo da un pensiero nato da una veduta ristretta, non da una vera immensità spaziale come per esempio il mare. Nel poema viene fuori la posizione della ragione, come si è visto così difficile da definire in Leopardi, che qui il poeta ritiene "imperfetta e incapace di conoscenze assolute" – e per questo prova anche dolore.⁷⁰

L'infinito che Leopardi si immagina è sia spaziale sia temporale, generato rispettivamente dalla visione ridotta e dal suono del vento, due presenze concrete. La sensazione spaziale dell'infinito è espressa nei versi 1-3, che poi gli provoca un senso d'infinità che il poeta 'si finge nel pensiero', così profonda che quasi gli fa paura perdendosi, perché 'per poco il cor non si spaura' (vv. 7-8). L'eterno, l'infinito temporale, si distingue nelle seppur vaghe immagini 'delle morte stagioni, e la presente e viva' (vv. 12-13), intendendo quindi il passato e il presente, che è talmente vivo da essere percepito come un suono (v. 13) – anche se, in realtà, la sensazione uditiva è introdotta già prima con le parole 'silenzi' e 'quieti' nel sesto verso. Il vento dunque evoca 'le morte stagioni' (vv. 8-11), però è il suono del presente. Tutte queste sensazioni e immaginazioni si uniscono in una sintesi finale nell'"immensità del pensier suo' al quale si abbandona (vv.14-15), che contribuiscono a un'idea di nullità.⁷¹

Riguardo al tema il poeta cercò nello *Zibaldone* di precisare il concetto dell'infinito e lo accosta all'indefinito: "Non solo la facoltà conoscitiva [...] è capace dell'indefinito, o di concepire infinitamente, ma solo dell'indefinito, e di concepire indefinitamente. La qual cosa ci diletta perché l'anima, non vedendo i confini, riceve l'impressione di una specie d'infinità, e confonde l'indefinito coll'infinito[...]."⁷² Leopardi descrive il piacere che l'io del poema prova come un piacere "senza limiti", un piacere quindi infinito, dando via alla sua 'teoria del piacere', secondo cui, come scrive nello *Zibaldone*, "...l'uomo, desiderando sempre un piacere infinito e che lo soddisfi intieramente, desideri sempre e spera una cosa ch'egli non può concepire. [...] La speranza è meglio del piacere, contenendo quell'indefinito, che la realtà non può contenere", così come ritiene anche che non esista nessun piacere sufficiente

⁶⁹ Leopardi, 1975, p. 117.

⁷⁰ Ottolini, A. (a.c.d.), *Giacomo Leopardi. I Canti*, Milano, Carlo Signorelli, 1956, p. 61.

⁷¹ Buia, A., Noferi, S. (a.c.d.), *Giacomo Leopardi. Autobiografia poetica*, 1998, p. 13.

⁷² Citato in Buia, 1998, p. 32.

“a riempirci l’animo”⁷³. Inoltre, va osservato che il piacere presente non esiste per Leopardi; esiste solo il piacere come attesa di un piacere che ancora deve manifestarsi, oppure il piacere come rinvio del male.⁷⁴ Si tratta di una riflessione importante per *L’Infinito*, in cui il piacere ancora non si svolge, ma sta nell’immaginazione.

Sul ritmo e sulla metrica del poema si possono fare molte osservazioni, che si scopriranno più avanti, però è opportuno riflettere su alcune peculiarità, come i molti *enjambement*, che, oltre ad essere figure metriche, creano un effetto di continuità e quindi immensità. Lo stesso effetto è suggerito dai tanti *e*, che non solo indicano espansione, ma fanno anche un effetto sonoro di continuazione⁷⁵, una dizione continua – e forniscono anche uno strumento per creare un ritmo particolare, come nel caso dei vv. 11-13: ‘e mi sovvien l’eterno, e le morte stagioni, e la presente e viva’ ecc, come notato da Francesco Flora, che in più commenta sull’*Infinito* dicendo che il poeta “sarà intellettivamente più profondo, innanzi; ma poeticamente più intenso, di rado”.⁷⁶

Dei versi dell’*Infinito* esistono diverse varianti, raccolte nell’edizione critica di Emilio Peruzzi che riproduce gli autografi di Leopardi. Il terzo verso ‘Dell’ultimo orizzonte il guardo esclude’ partì come ‘Del *celestes confine* il guardo esclude’ (cursivo mio), cambiando, dopo aver scelto ‘ultimo orizzonte’ in un momento successivo, ‘De l’ultimo orizzonte’ in ‘Dell’ultimo orizzonte’, come nell’edizione definitiva che è stata pubblicata. È appariscente, nel quarto e nel quinto verso, la variante dell’uso del singolare, scrivendo in un primo momento ‘Ma sedendo e mirando un infinito / spazio’, notando anche l’omissione della virgola presente nella versione finale. Leopardi cambiò la preposizione da ‘infinito spazio’ a ‘interminato spazio’, mancando sempre la virgola, dopodiché alterna ‘Ma sedendo e mirando, interminato spazio’ in ‘Ma sedendo e mirando, interminati spazi’. È vistoso il dubbio sul plurale di ‘interminati spazi’ perché al lettore di oggi sembra così naturale e anche determinante, dato che i plurali della poesia creano un ulteriore effetto d’immensità. Il poeta iniziò il settimo verso ‘Io nel pensier mi fingo, ove per poco’ con ‘Io mi’, cancellando il pronome riflessivo e continuando il verso come lo conosciamo oggi. Si nota anche il dubbio sull’uso di ‘tra’ o ‘fra’ nel nono e nel tredicesimo verso, preferendo infine ‘tra’.

Nell’undicesimo verso va notato l’omissione della congiunzione ‘e’ e l’uso del punto fermo

⁷³ Di Robertis, 1996, p. 3.

⁷⁴ Ferroni, 1991, p. 203.

⁷⁵ Buia, 1998, p. 31.

⁷⁶ Flora, 1943, pp. 171-172.

invece dei due punti; la scelta per i due punti nella versione finale si può capire pensando all'effetto d'immensità che si cerca di creare, che certo non sarebbe favorito dal punto fermo. Nel tredicesimo verso 'E viva, e 'l suon di lei. Così fra questa' si nota, oltre al dubbio di 'tra' o 'fra', l'accento sulla 'e' prima di "'l suon', con il quale sembra di aver voluto creare un accento grave, in modo da scrivere 'è', ma non si capisce a che cosa riferirebbe: non può riferire al maschile 'suon'. Leopardi ha optato, in questo verso, anche per 'il' invece dell'abbreviazione, e si può ragionare che avrà scelto l'abbreviazione per motivi metrici e ritmici. Lo stesso discorso, però vice versa, vale per l'ultimo verso, in cui da 'E 'l naufragar m'è dolce in questo mare' si è passato a 'E il naufragar m'è dolce in questo mare'. Del penultimo verso 'Immensità s'annega il pensier mio' si trovano molte variazioni: in una prima versione Leopardi scrisse 'Immensitade il mio pensier s'annega,' finendo il verso con una virgola, che però cambiò in 'Immensità s'annega il pensier mio;' con l'inversione tipica anche del primo verso, e il punto virgola a fine verso, che successivamente cambiò in due punti. Il poeta non fu ancora soddisfatto e cambiò 'immensità' in 'infinità', ricambiando la parola, in un'altra stesura, in 'immensità', un'altra volta ancora in 'infinità' e, infine, rimane all'immensità pensata prima.⁷⁷ La scelta fra le parole 'immensità' e 'infinità' potrebbe essere stato difficile poiché hanno delle caratteristiche abbastanza uguali: entrambe consistono di quattro sillabe di cui l'ultima è accentata, entrambe le parole sono fatte di suoni chiari ed entrambe le parole indicano con la loro lunghezza l'infinito. Si potrebbe ragionare che le due 'm' in 'immensità' creano l'effetto di una pronuncia più lunga e quindi un'infinito più grande.

Leggendo *L'Infinito* può essere interessante soffermarsi brevemente sull'interpretazione di Giuseppe Ungaretti, che ha scritto diversi saggi su Leopardi. Sono appariscenti soprattutto la sua scoperta del fonte d'ispirazione del poema e la sua interpretazione ironica. In un saggio che Ungaretti pubblicò nel 1943 ritiene che Leopardi abbia tratto, "in molta parte, e forse interamente" la sua ispirazione da un pensiero del filosofo francese Blaise Pascal (1623-1662). Secondo Ungaretti i primi versi di Leopardi sono una traduzione letterale del seguente pensiero di Pascal: "Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie", che trovano la sua traduzione come 'Ma sedendo... si spaura.' (vv. 4-8).

⁷⁷ Peruzzi, E., *Giacomo Leopardi. Canti*, (edizione critica) Rizzoli, Milano, 1981, pp. 273-274.

Nell'interpretazione ungarettiana *L'Infinito* diventa un poema ironico, secondo il poeta già dal titolo, visto che non si tratta proprio di un infinito, invece di uno spazio finito. Al parere d'Ungaretti, la scelta del nome 'idillio' per un genere così aspro deve assolutamente essere stata fatta con ironia. Vede, per esempio, ironia nell'ultimo verso 'E il naufragar m'è dolce in questo mare', perché trova la parola 'naufragar', implicando una sventura, molto ironica per indicare un'estasi dolce nell'infinito, e anche il fatto che quel orribile dolce naufragar è stato causato da cose banali, come una siepe e il vento. Tuttavia Ungaretti ammette che, nonostante l'ironia, il poema esprime qualcosa di molto dolce e bello. Oltre al tono ironico Ungaretti accenna anche al modo leopardiano di usare parole del canone, come il dotto 'mi fingo', che vede come un esempio come una parola vecchia possa, per via della metamorfosi dell'autore, vivere per mille anni.⁷⁸

⁷⁸Diacono, M., Montefoschi, P. (a.c.d.), *Giuseppe Ungaretti. Lezioni su Giacomo Leopardi*, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Roma, 1989, pp. 10-14.

Capitolo 4. Le traduzioni olandesi dell'*Infinito*

4.1 Il traduttore Frans van Dooren

Frans van Dooren (1934-2006) fu noto come uno dei traduttori più importanti della letteratura italiana classica. Si laureò nel 1959 in lingue classiche all'università di Nimega, dopodiché comincia ad insegnare letteratura classica al liceo della sua gioventù, dove rimase come docente fino al 1995. Alcuni anni dopo la laurea classica Van Dooren iniziò gli studi d'italianistica a Nimega, dove si laureò con la lode nel 1971.⁷⁹ Il suo docente Franco Musarra lo descrive come un allievo con "un bagaglio culturale ed una vivacità intellettuale considerevole"⁸⁰. Gli studi di letteratura classica e italiana costituiscono naturalmente una fonte per la sua carriera di traduttore e fecero nascere in lui anche un amore per la poesia italiana, soprattutto quella dantesca ma anche petrarchesca. La vasta produzione di Van Dooren non ci consente di dare una rassegna di tutte le traduzioni pubblicate.⁸¹ Si ricordano, tra le sue traduzioni poetiche, oltre a quelle leopardiane la traduzione della *Divina Commedia* (in prosa) e della *Vita Nuova* di Dante, sonetti di Petrarca, la *Gerusalemme liberata*, ma anche opere poetiche di D'Annunzio e Montale. Ha tradotto anche molte poesie 'minori', soprattutto del Cinquecento, raccolte insieme nella sua antologia *Gepolijst albast. Acht eeuwen Italiaanse poezie* (1994), che consiste di poesie di oltre 130 poeti, tra cui Gaspara Stampa, Francesco d'Assisi e Vittoria Colonna. Per quanto riguarda la prosa, si ricordano le storie del *Decamerone*, *Il Principe* e la traduzione dei *Promessi Sposi* alla quale lavorò negli ultimi anni della sua vita senza finirla (l'hanno tradotto Yond Boeke e Patty Krone individualmente, Atheneum-Polak & Van Genneep, 2004). Di Leopardi Van Dooren ha tradotto *i Pensieri* (*Gedachten*, Arbeiderspers, 1976), *i Canti* (*De Zangen*, Ambo, 1991, edizione integrale), e *Lo Zibaldone* (*Zibaldone. Intellectueel dagboek*, Athenaeum-Polak & Van Genneep, 2001).

Il lavoro di professore ha fatto di Van Dooren un traduttore che prestò molta attenzione agli scopi didattici della traduzione, un atteggiamento che gli ha consentito anche

⁷⁹ Heijden, van der M., 'Franciscus Wilhelmus Maria van Dooren' in: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde 2004-2005*, Leiden, Maatschappij der Nederlandse Letterkunde, 2002, pp. 64-65.

⁸⁰ Musarra, F., 'Per Frans van Dooren: il ricordo di un 'professore cerimonioso' in: *Incontri*, 2006, no.1 (numero speciale 'La vita fugge', dedicato interamente a Van Dooren in memoriam), p. 61.

⁸¹ Per una bibliografia ampia delle sue traduzioni, sia in volume sia nelle riviste, e dei suoi articoli, recensioni ed altro materiale si consiglia la bibliografia composta da Minne de Boer: 'Bibliografie van Frans van Dooren', in *Incontri*, 2006, no. 1, pp. 108-133.

la possibilità di comporre una storia della letteratura italiana classica (*Geschiedenis van de klassieke Italiaanse literatuur*, 1999). Lo scopo del traduttore fu di condividere la sua conoscenza e di far conoscere al pubblico la letteratura italiana, in modo tale che anche i lettori potessero godersi la poesia che egli amava tanto. Così, alle sue traduzioni aggiunse delle ampie introduzioni, spiegazioni e note, mirando al lettore medio non specializzato. Ha curato molti articoli con cui cercava di spiegare e chiarire i testi italiani ed ha recensito molte traduzioni dall'italiano. Noto come esperto della letteratura dantesca, Van Dooren organizzò molti seminari sulla *Divina Commedia* nei quali cercava di spiegare al meglio l'opera. Sebbene sia stato apprezzato soprattutto per la leggibilità delle sue traduzioni, è stato anche criticato appunto per questo merito perché i suoi testi sarebbero troppo densi di spiegazioni, togliendo al lettore la libertà e la possibilità di dare un'interpretazione tutta sua.⁸²

Il Premio Martinus Nijhoff

Nel 1990 Van Dooren ricevette il prestigioso premio di traduzione Martinus Nijhoff, che viene riconosciuto annualmente per delle traduzioni letterarie molto speciali o a dei traduttori letterari che hanno prodotto delle traduzioni importanti e di altissima qualità. Il premio si riconosce a delle traduzioni sia verso sia dall'olandese e consiste di una somma di 35.000 euro.

Nella relazione della giuria su Van Dooren il traduttore è descritto come un "virtuoso della rima" che ha prodotto delle traduzioni molto imponenti, aprendo al lettore olandese gli autori più importanti della letteratura italiana in modo "accurato e accattivante". Van Dooren è apprezzato per la "leggibilità" delle sue traduzioni che si esprime nella tendenza didattica, in tutte le sue opere, di aggiungere alla traduzione dei testi esplicativi, come introduzioni, note, e all'interno del testo delle spiegazioni o riassunti, con cui il traduttore mira al lettore medio. Come culmine delle sue opere traduttive la giuria segna la sua traduzione prosastica della *Divina Commedia*. L'importanza culturale delle sue traduzioni ha convinto la giuria di consegnargli il premio all'unanimità.⁸³

⁸² Heijden, van der M., 2002, pp. 66-69.

⁸³ Juryrapport Martinus Nijhoff Prijs 1990, pp. 1-4.

Poetiche traduttive: il commento alla traduzione dei *Canti*

Un anno dopo la premiazione del Martinus Nijhoff Prijs, nel 1991, fu pubblicato *De Zangen*, la prima traduzione neerlandese integrale dei *Canti*,⁸⁴ al quale il traduttore accompagna un'ampia introduzione di circa cinquanta pagine sulla vita e sulle opere di Leopardi, dedicando un'attenzione particolare ai *Canti* e inserendo persino un breve commento sulla traduzione.

Nel commento⁸⁵ Van Dooren spiega di aver conservato nella traduzione dei *Canti* "le caratteristiche esteriori", dunque la forma del TP. In questa categoria il traduttore commenta il rendere della struttura delle strofe, del metro, del ritmo, degli accenti e della rima. L'organizzazione delle strofe non ha generato delle difficoltà, ma il metro, che nei *Canti* consiste soprattutto di settenari ed endecasillabi, ha causato dei problemi traduttivi per via delle differenze tra la metrica italiana e neerlandese. Siccome in neerlandese, rispetto all'italiano, esistono poche parole piane, in cui l'accento cade sulla penultima sillaba, molto fruibili per il settenario e l'endecasillabo 'italiano', Van Dooren ha scelto di sostituire i versi con dei senari e decasillabi, in cui l'accento tonico si realizza sull'ultima sillaba. Quei versi sono più adatti per la metrica neerlandese, poiché lì le parole tronche, con l'accento sull'ultima sillaba, sono molto ricorrenti; in italiano se ne trovano molto poche.⁸⁶ Per quanto riguarda il ritmo, Van Dooren nota diverse difficoltà come gli enjambement e figure retoriche come l'elisione, cioè, la perdita del vocale finale di una parola, e la sineresi, cioè il riconoscimento di due vocali in una posizione, entrambi molto ricorrenti in italiano e soprattutto nella poesia leopardiana. Analogamente a questo problema Van Dooren discute gli accenti, che secondo lui hanno in Leopardi "...una funzione molto speciale e che determinano gran parte del tono della sua poesia"; infatti, spiega di aver mantenuto gli accenti al più possibile. Infine discute la traduzione della rima, sulla quale, a sua sorpresa, afferma di aver trovato più difficoltà nel tradurre i poemi che hanno uno schema metrico molto fissato (che a suo parere "non sono un granché in senso poetico") che nella traduzione

⁸⁴ Van Dooren pubblica nel 1978 una traduzione di una selezione di cinque poesie leopardiane dei *Canti* (*L'infinito*, *La sera del dì di festa*, *Alla luna*, *Il sabato del villaggio*, *A se stesso*) in un'edizione bibliofila, da cui è nata, come afferma nel commento a *De Zangen*, la traduzione integrale uscita nel 1991. Nel corso degli anni pubblica altre traduzioni su periodici. Cfr. Boer, de Minne Gerben, Bossche, van den Bart, 'Bibliografia leopardiana in Olanda e nelle Fiandre', in: Franco Musarra (a.c.d.), *Leopardi in Europa*, Leuven University Press, Franco Cesati Editore, 2000, pp. 89-114.

⁸⁵ Leopardi, G., *De Zangen*, 1991, trad. di Frans van Dooren, pp. 49-51.

⁸⁶ Per un'introduzione alla metrica (italiana) si consiglia Beltrami, G., *Gli strumenti della poesia*, Bologna, Il Mulino, 2002.

degli Idilli poco rimanti (che “rappresentato il culmine della sua arte poetica”). Si potrebbe ragionare che il suo scopo di mantenere innanzitutto la forma del poema possa avere come conseguenza una rappresentazione semantica non del tutto affine all’originale, una traduzione, dunque, ‘libera’; in questo caso si parte dall’idea esposta prima che una traduzione adeguata sia del significante che del significato sia molto difficile da produrre, e per alcuni studiosi quella difficoltà è il motivo per sostenere che la poesia sia intraducibile.

Oltre al commento tecnico, Van Dooren sottolinea di non poter dare nessuna spiegazione per quanto riguarda “la poesia stessa”: il contenuto, lo stile, i sentimenti espressi, in sostanza, tutto quello fuori dal tecnico. Presentando le sue poetiche traduttive, il traduttore spiega che “*I Canti* sono talmente puri e concentrati di tono, così totalmente lontani da ogni ricerca di effetti e ornamenti, così stilisticamente sobri e controllati, che un traduttore può soltanto sperare di aver reso in maniera approssimativa quelle caratteristiche così difficili da cogliere e da dire quasi misteriose”.⁸⁷ In seguito sostiene che “già il tentativo di fare una traduzione poetica [è] un atto folle e forse persino di superbia”.⁸⁸ Un traduttore, a suo parere, non può fare che “approssimarsi” all’originale, nel modo più umile possibile, e deve rassegnarsi a non riuscire mai a “uguagliare” il poeta. Van Dooren sembra dire, considerando quanto è stato detto prima sull’intraducibilità poetica, che *I Canti* di Leopardi siano intraducibili e che la poesia non è mai traducibile, poiché il traduttore non riuscirà mai a produrre un testo poetico uguale all’originale.

4.2 Leopardi traduttore

“Senza esser poeta non si può tradurre un vero poeta”, così scrive Leopardi in una premessa alla sua traduzione del secondo libro dell’Eneide, “rimane solo la traduzione, lo stile della mano del traduttore, e non la poesia originale”.⁸⁹ È subito evidente che Leopardi ha delle poetiche traduttive molto chiare, essendo necessario per tradurre poesia un poeta che ha come compito di imitare l’originale poiché “la piena e perfetta imitazione è ciò che costituisce l’essenza della perfetta traduzione”⁹⁰. Come traduttore Leopardi è molto preciso e richiede

⁸⁷ Leopardi, (trad. Van Dooren) 1991, p. 51.

⁸⁸ Idem.

⁸⁹ Singh, G. *I canti di Giacomo Leopardi nelle traduzioni inglesi*, 1990, p. 5.

⁹⁰ Lombardo, A., ‘Sul tradurre’, in: Portale, R. (a.c.d.), *La traduzione poetica nel segno di Giacomo Leopardi*, 1992, p. 39.

un'imitazione completa, dunque ritiene che traducendo non si possa troncare, aggiungere o modificare nulla.

Leopardi cominciò, in età giovanile, a tradurre quando studiò nella biblioteca di suo padre e ha prodotto molte traduzioni poetiche dal latino e dal greco, tra cui non solo, come si è visto, il secondo libro dell'*Eneide*, ma anche opere come *La Batracomiomachia: la guerra dei topi e delle rane* e *l'Ars poetica* di Orazio. È curioso notare che, essendo un traduttore di classici, Leopardi respinge l'invito di tradurre dalle letterature straniere, perché secondo il poeta "... gli scritti dei Greci maestri e dei Latini e degl'Italiani [...] han bellezze da bastare ad alimentarci per lo spazio di tre vite se ne avessimo".

Abbiamo già visto come Leopardi desidera che una traduzione sia un'imitazione perfetta. Il poeta descrive l'atto di tradurre come seguito:

"Tradussi non letteralmente [...] ma pur tradussi, e fui ben lontano dal fare un nuovo poema [...]. Cercai d'investirmi dei pensieri del poeta greco, di rendermeli propri, e di dar così una traduzione che avesse qualche aspetto di opera originale, e non obbligasse il lettore a ricordarsi ad ogni passo che il poema, che leggeva, era stato scritto in greco molti secoli prima. Volli che le espressioni del mio autore, prima di passare dall'originale nelle mie carte, si fermassero alquanto nella mia mente, e conservando tutto il sapor greco ricevessero l'andamento italiano, e fossero in versi non duri e in rime che potessero sembrare spontanee."⁹¹

È evidente come il poeta insiste sull'italianità del testo tradotto e qui si riscontra il suo "purismo e nazionalismo linguistico".

Leopardi afferma quanto sia difficile produrre una buona traduzione in quanto secondo lui "il traduttore necessariamente [...] si sforza di esprimere il carattere e lo stile altrui, e ripetere il detto di un altro alla maniera e gusto del medesimo". Nello stesso tempo sottolinea l'importanza del tradurre, che ritiene necessario per la propria cultura poiché le traduzioni arricchiscono la letteratura e rendono la letteratura di altri accessibile alla nostra.⁹²

4.3 Le traduzioni neerlandesi dell'*Infinito*

Per quanto conosciuti, dal 1866 al 1991 sono apparse undici traduzioni dell'*Infinito* in neerlandese. Si tratta di dieci traduzioni poetiche e una prosastica, quest'ultima prodotta da

⁹¹ Ibid., p. 36

⁹² Ibid., pp. 35-38, 41.

A. Ekker nel 1866 e apparsa nella rivista 'Vaderlandsche Letteroefeningen', che però non si analizzerà per la sua forma in prosa, poiché si è scelto di studiare solo le traduzioni poetiche che conoscono una forma analoga o mimetica⁹³ con il loro originale e che dunque mirano a riportare tutta la materialità del poema. Lo stesso vale per la traduzione, sebbene poetica, di Luc Indestege, apparsa nel 1957 in *De jonge Leopardi. Verslagen en mededelingen der Koninklijke Vlaamse academie*, perché, come afferma il traduttore, è sola prova di traduzione. Lo stesso ragionamento si può fare, ancora una volta, per la traduzione di Anton van Duinkerken del 1930, che non si analizzerà nemmeno, perché, in confronto con gli altri traduttori, segue molto la propria ispirazione e sono appariscenti le deviazioni semantiche; difatti, Van Duinkerken lo nomina non una traduzione, ma una poesia scritta sull'esempio di Leopardi. Queste decisioni sono il risultato del tentativo di costruire un corpo poetico più omogeneo possibile per l'analisi comparativa.

Questa selezione ci lascia con otto traduzioni poetiche adatte per l'analisi, di cui le prime risalgono al 1930 e l'ultima al 1995, dalla mano di Paul Claes, e la penultima risale al 1991, cioè la traduzione di Van Dooren. Va notato che in questo caso s'intende la traduzione più recente dell'*Infinito* come apparsa nella raccolta *De Zangen* del 1991. Come si sa, già nel 1978 era apparsa una traduzione di Van Dooren, però nell'edizione del 1991 è modificata; a quanto pare il traduttore ha rivisto la sua traduzione e ha scelto di modificare il terzo verso. (Per completezza si riporteranno i cambiamenti al terzo verso tra parentesi quadre.)

Si riportano, in ordine cronologico, le otto traduzioni utilizzate per l'analisi, precedute dal testo originale:⁹⁴

⁹³ James S. Holmes ha distinto quattro forme di traduzioni poetiche, dipendenti da quanto il traduttore cerca di riportare la forma e il contenuto. Cfr. Holmes, J.S., 'Formes of Verse Translation and the Translation of Verse Form', in: idem, *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam, Rodopi, 1988, pp. 23-33.

⁹⁴ Cfr. Boer, M.G. de, Bossche, B. van den, 2000, pp. 89-114.

Il testo originale

Giacomo Leopardi, *L'infinito*, 1819,

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
5 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
10 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:
15 E il naufragar m'è dolce in questo mare.

Le traduzioni neerlandesi

A.

P.N. van Eyck, *De oneindigheid*, 1930⁹⁵

Altijd was dees verlaten top mij dierbaar,
En deze heg, die schier naar alle kanten
De blikken afsluit van de verste kimmen.
Maar wijl 'k hier zit en rond mij zie, verbeeld ik

⁹⁵ In: *Leiding*, 1930, I, no. 2, p. 67, insieme ad altre traduzioni di poemi leopardiani. Secondo Minne de Boer si tratta "delle migliori traduzioni olandesi di Leopardi" (Boer, 2000, p. 92).

5 Ruimten àl zonder einders, ginds van deze,
En stilten bovenaardsch, en grondelooze
Vrede mij in mijn droom, voor welke de angst mij
Bijna het hart bevangt. En daar 'k de wind hoor
Bruisen tusschen de struiken, vergelijk ik
10 Met deze stem die eindelooze stilte,
En de eeuwigheid doemt op in mijn gedachte,
En de doode seizoenen, en dit van heden,
Dat leeft, en hoe het luid is. Zoo verdrinkt zich
In deze alomme onmeetlijkheid mijn denken:
15 En de ondergang is zoet in deze golven.

B.

Albe (pseudonimo di R.A.L. Joostens), *Het oneindige*, 1944⁹⁶

Mij dierbaar steeds was deze heuvel eenzaam
en deze haag, die aan zoovele deelen van
den wijde horizont den blik ontzegt.
Maar zittend en bespiegelend, onbegrensde
5 ruimten van daarbuiten, bovenaardsche
stilten, en allerdiepste rust
ik veins in mijn gedacht, waar 't hart
zich haast beangstigt. En, beluistrend
't bruisen van den wind in deze planten,
10 ik deze stilte oneindig vergelijk bij dit
geluid: en ben indachtig 't eeuwige,
en de doode seizoenen, en huidige
en levende, en de klank ervan. Zoo dan
in deze oneindigheid verzinkt mijn droom;
15 en zoet is mij de schipbreuk in dees zee.

⁹⁶ In: *Keurgedichten uit de Italiaanse Lyriek*, Brussel, Steenlandt, 1944.

C.

Rein Valkhoff, *Oneindigheid*, 1946⁹⁷

Deez' stille heuvel was mij immer lief
en deze boomenrij, die 't zicht zoo ver
tot aan den verren horizon belet.
Wanneer ik echter daar te schouwen zit,
5 zijn 't ruimten zonder grens, voor bij die rij,
en niet te vatten stilt' en diepste rust,
die 'k in mijn geest verbeeld; waarin bijkans
mijn hart zich bang verwacht. Ik vergelijk
bij 't hooren van het ruischen van den wind
10 deez' absolute rust met dit geluid:
mijn denken richt zich op de eeuwigheid,
op eeuwen reeds voorbij, op dezen tijd,
waarin ik leef en op zijn roep. Zoo lost
in deez' oneindigheid mijn denken op
15 en zoet is mij 't in deze zee vergaan.

D.

H.W.J.M. Keuls, *Het oneindige*, 1949⁹⁸

Voor immer werd mij deze heuvel lief
en deze hooge heg, die overal
den verre einder aan mijn blik ontzegt.
Doch goed is dromen hier, dan gaat verbeelding
5 de grens voorbij naar ruimten mateloos,
naar stilten, die de mensch niet kent, en rust

⁹⁷ In: *Zeven eeuwen Italiaanse poezie*, Bussum, Kroonder, 1946, p. 74.

⁹⁸ In: *Verzamelde gedichten*, vol: II, *Om de Stilte*, A.A.M. Stols (a.c.d.), L'Aia, 1949, pp. 81-83. Prima edizione in 'De Gids', 1921, 85, no.2, p. 248.

oneindig-groot; en vrij blijft daar het hart
van elke vrees. En als ik dan den wind
zoo dicht nabij hoor ruischen in het loof,
10 verbind ik gindsche grondelooze stilte
met dit geluid, en denk aan de eeuwigheid
en aan de doode tijden en het uur
van 't levend heden met zijn vlucht'ge stem.
Zoo zinkt mijn mijm'ring weg in diepe wat'ren.
15 En zoet is mij de schipbreuk in die zee.

E.

C. Buddingh', *De eindeloosheid*, 1951⁹⁹

Steeds was mij deez' eenzame heuvel lief,
En deze bosjes, die m' aan alle zijden
Het uitzicht op de horizon benemen.
Hier zittend, rond mij kijkend, scheidt mijn geest
5 Onmetelijke ruimten, en peilloze
Stilte, en bovenwerelds diepe rust,
Die mij als zuilen schraagt, tot na een wijl
't Hart niet meer vreest. En als de wind opsteekt
Tussen de struiken en ik vergelijk
10 Die mateloze stilte met dit ruisen
Hier naast mij, en denk aan de eeuwigheid,
En de vergane eeuwen en dit uur,
Hier, nu, en onze ritseling: dan verzinken
Al mijn gedachten in die eindeloosheid,
15 En in die zee is het zoet schipbreuk lijden.

⁹⁹ In: 'De Gids', 1951, 114, no. 2, p. 166.

F.

A. Vincent de Vos, *Het oneindige*, 1963¹⁰⁰

Altijd hield ik al van deze eenzame heuvel,
en deze heg, die van zoveel kanten
de uiterste horizon aan het oog onttrekt.
Maar terwijl ik hier zit te staren, stel ik me
5 aan de andere kant ervan in gedachten oneindige
ruimten voor, en bovenmenselijke
stilten, en de diepst denkbare rust, waar het hart,
bijna, bang van is. En nu ik de wind
door de planten hoor ruisen, begin
10 ik die oneindige stilte met deze
stem te vergelijken: en mij komt het eeuwige
voor de geest, en de dode seizoenen, en dat van
nu, dat leeft, en het geluid ervan. En zo, in deze
oneindigheid verdrinkt zich mijn gedachte:
15 en het verzinken is mij zoet in deze zee.

G.

Frans van Dooren, *De oneindigheid*, 1991¹⁰¹

Steeds was mij deze eenzame heuvel lief
en deze heg, die aan zoveel zijden
de verre horizon aan 't oog onttrekt. [het uitzicht op de horizon beneemt, 1978]
Telkens als ik hier zit, stel ik me erachter
5 onmetelijke ruimten voor, en stilten
die 't menselijk begrip te boven gaan,
en peilloos diepe rust; waarbij ik soms
bijna verstijf van angst. En als ik dan

¹⁰⁰ In: 'Fase', 1963.

¹⁰¹ In: *De Zangen*, Amsterdam, Ambo, 1991, p. 98.

de wind door deze takken heen hoor waaien,
10 dan vergelijk ik die immense stilte
met dit geruis: ik denk aan de eeuwigheid,
aan de afgestorven jaren, en aan dit
dat leeft, en aan 't geluid ervan. En zo
verdrinkt mijn geest in eindeloze diepten,
15 en zoet is 't mij in deze zee te zinken.

H.

Paul Claes, *De oneindigheid*, 1995¹⁰²

Steeds lief was mij deze verlaten heuvel,
En deze hegge, die hier zoveel van
De verre horizon aan 't oog onttrekt.
Maar als ik in gemijmer zit en staar,
5 Verbeeld ik mij daarachter onbegrensde
Ruimten, en bovenmenselijke stiltes,
En allerdiepste rust, zodat me haast
Angst om het hart slaat. En als ik de wind
Door deze struiken ruisen hoor, ga ik
10 Die oneindige stilte vergelijken
Met deze stem, en denk aan de eeuwigheid,
En aan de dode jaargetijden, en aan
Dit levende, en zijn geluid. In deze
Onmetelijkheid verdrinkt dan mijn gemijmer:
15 Zoet is de schipbreuk mij in deze zee.

¹⁰² In: Nieuw Wereld Tijdschrift, 1995, 13, no.5, p. 70.

Capitolo 5: Analisi comparativa: l'icona poetica

5.1 Analisi del testo originale

Data la natura inesauribile di analisi di testi poetici e per motivi di spazio, si è scelto di focalizzare sugli aspetti fonologici e semantico-morfologici, sulla metrica e la rima, e sul ritmo. Lo scopo di tale analisi comparativa è introduttivo, cioè quello di dare un'impressione delle differenze e delle corrispondenze per facilitare l'analisi successiva delle icone poetiche, conoscendo già alcune caratteristiche dei testi esaminati. Non si ritiene, inoltre, che solo gli elementi individuati siano gli aspetti fondamentali delle poesie e che una traduzione sia riuscita solo se ha riportato tutti quegli elementi nel TA, giacché l'obiettivo è tutt'altro di esprimere un giudizio qualitativo sul testo tradotto. Gli elementi analizzati, sebbene si debbano separare per dare una struttura all'analisi, non vanno in realtà considerati come distinti, ma nel loro insieme, poiché solo nel contesto ricevono il loro significato.

L'analisi del TP ha fatto emergere alcuni elementi nelle seguenti categorie: 1. *Fonologia*, 2. *Semantica e morfologia*, 3. *Metrica e rima* e infine 4. *Ritmo*. Con il ritmo si intende, come ci ricorda Beltrami, "il disporsi nel tempo di elementi riconoscibili e significativi", indicando il sistemare in determinate posizioni "le sillabe toniche e atone, suoni uguali, misure sillabiche, o configurazioni di tutti questi elementi".¹⁰³ L'analisi ha fornito parametri diversi, lungo i quali in seguito sono state analizzate anche le traduzioni sullo stesso modo, per garantire un approccio più metodico. Tuttavia nell'analisi dei vari TA, per la loro natura, è stato aggiunto un altro parametro che per il TP non ha nessun valore, cioè le deviazioni notevoli. Un altro parametro che è interessante solo per l'analisi del TA è la presenza di sillabe aperte, che sono molto frequenti in italiano e quasi assenti in neerlandese, mentre possono attribuire a una certa dizione e chiarezza di suoni.

Riguardo alla prima categoria, la fonologia, per fare un esempio, risulta importante per *L'Infinito* il timbro chiaro e dunque si analizzano i suoni ricorrenti e la chiarezza delle vocali. Nella categoria 2. *Semantica e morfologia* si analizzano: le parole chiavi lunghe, il contrasto tra parole lunghe e brevi, l'uso del plurale, la semplicità del lessico, la rappresentazione del concetto dell'immaginazione, la cesura dopo 'quiete', la raffigurazione

¹⁰³ Beltrami, P., *Gli strumenti della poesia*, 2002, p. 21.

delle tre parti del poema e gli aggettivi determinativi. Riguardo a quest'ultimo, è da notare che nel poema si trovano abbondantemente le parole 'questo' e 'quello': una prova dell'idillio stesso, in cui Leopardi rimane vicino all'esperienza personale.¹⁰⁴ Nella categoria 3. Metrica e rima si analizzano: il metro, l'allitterazione e la rima, la quantità di posizioni e l'uso della sinalefe. Per quanto riguarda l'ultima categoria, il ritmo, i parametri sono: la posizione di cesure e accenti, gli enjambement, la dizione continua e il polisindeto e l'anafora come figura retorica.

Nello schema riportato si vedono in modo chiaro i parametri emersi dall'analisi. Gli schemi dei TA sono riportati nell'allegato, sebbene, come si è detto, per le traduzioni siano stati aggiunti due parametri diversi, che trattano, rispettivamente, le deviazioni notevoli per ogni categoria e la presenza di sillabe aperte nel neerlandese.

TP: Leopardi, <i>L'Infinito</i>, 1819	
1. Fonologia	
Suoni ricorrenti e chiarezza delle vocali	Ricorrenza della 'e', 'i', 's', soprattutto nella parte centrale numerosi 'e' e 'i'. Molte vocali chiare, ma di meno nei primi e negli ultimi tre versi, dove si distinguono rispettivamente numerose 'o' (caro, ermo, colle, ultimo, orizzonte, guardo) e 'a' (tra, questa, immensità, annega, naufragar, mare). Le vocali più cupe servono la semantica: nei vv. 7-9 'ove, poco, cor, spaura, vento, odo, stormir', v. 10 'voce', v.12 'morte'.
2. Semantica e morfologia	
Le parole chiavi lunghe	Le parole chiavi sono polisillabiche e talvolta superlative ('orizzonte, interminati, sovrumani, profondissima, infinito, silenzio, comparando, eterno, stagioni, presente, immensità, naufragar').
Contrasto tra parole lunghe e brevi	Nei vv. 10-14 si vede un contrasto tra parole lunghe che rappresentano l'infinito e parole brevi che rappresentano il presente: v.10 'infinito silenzio' contro 'questa voce'. E v. 11-13 'l'eterno', 'morte stagioni', 'e viva, e il suon di lei'.
L'uso del plurale	È appariscente l'uso del plurale per creare un effetto d'immensità, per esempio 'interminati spazi, sovrumani silenzi'.
Semplicità del lessico	Il lessico è molto naturale e semplice, invoglia l'esperienza e l'immaginazione, coinvolge il lettore.
Concetto dell'immaginazione	La parte chiave: 'io nel pensier mi fingo'. Contrasto tra 'mi fu' e il gerundio e il presente.
Cesura dopo 'quiete'	La cesura dopo 'quiete' (v.6) suggerisce un vero silenzio e una

¹⁰⁴ Flora, F. (a.c.d.), 1943, p. 172.

	pausa nel leggere, in più introduce la parte importante seguente 'io nel pensier mi fingo'.
Le tre parti del poema	Il poema si può distinguere in tre parti: A. vv. 1-3, la parte introduttiva dove è descritta una situazione concreta, che poi rievoca i sentimenti in B. la parte più astratta, marcata da 'ma' (v.4) che crea un effetto di distacco. Dopo la descrizione dei sentimenti dell'infinito, l'immaginazione trova una sintesi finale nella parte C, marcata dal 'così' (v.13).
Ricorrenza di aggettivi determinativi	Quest', questo, questa (3x), queste.
3. Metrica e rima	
Il metro	Endecasillabi sciolti ma perfetti: undici sillabe con la decima posizione accentata. Si distinguono 9 endecasillabi a maiori, con una cesura dopo la 6° posizione accentata, 2 endecasillabi con sia la 4° sia la 6° accentata, e 4 endecasillabi a minori con una cesura dopo la 4°(vedi sotto).
Allitterazione e rima	Rima imperfetta tra 'interminati' e 'sovrumani', 'spazi' (vv.4-5). Rima imperfetta tra 'tanta' e 'parte' (v.2). Consonanza: 'spazi, sovrumani, silenzi, profondissima' (vv.5-6). Allitterazione: 'voce, vo, sovvien' (vv.10-11).
Quantità di posizioni; uso di sinalefe.	Sempre 11 posizioni, ma Leopardi usa molto la sinalefe. L'uso della sinalefe è particolarmente presente nel brano 'ultimo orizzonte il guardo esclude' (v.3); ma anche in 'e il suon' (v.13). Sinalefi a fine verso: vv. 1-2, 6-7, 8-9 9-10, 11-12, 12-13, 13-14, 14-15.
4. Ritmo	
Posizione di cesure e accenti	La cesura cade spesso sulla 10° e sulla 6° posizione. Cesura forte dopo 'quiete' nel sesto verso. Accenti tonici: v.1: 3-6-10; v.2: 4-8-10; v.3: 2-6-10; v.4: 3-6-10; v.5: 2-6-10; v.6: 1-6-10; v.7: 4-6-10; v.8: 2-6-10; v.9: 4-8-10; v.10: 3-6-10; v.11: 4-8-10; v.12: 3-6-10; v.13: 4-8-10; v.14: 4-6-10; v.15: 6-10.
Enjambement	Molti enjambement, quasi per ogni verso, che attribuiscono all'effetto d'immensità. Enjambement molto forti tra vv. 4-5 e 5-6. Anche tra vv. 2-3, 6-7, 7-8, 8-9, 9-10, 10-11, 13-14.
Dizione continua	La dizione continua è favorita soprattutto dall'uso della sinalefe, specie tra la fine di verso A e l'inizio di verso B. Crea una forte musicalità che favorisce il ritmo fluido.
Polisindeto e anafora (figure retoriche)	La congiunzione 'e' è ripetuta molto e crea un effetto di espansione e infinito. Cfr. vv. 11-13, 'e mi sovvien l'eterno, e le morte stagioni, e la presente e viva, e il suon di lei', in cui non solo si ripete il connettivo ma anche il ritmo. Ripetizione di 'e' all'inizio verso vv. 12,13,15.

Come emerge dall'analisi, *L'infinito* ha un timbro molto chiaro, grazie alla ricorrenza delle vocali 'e' e 'i'. È notevole inoltre la ricorrenza del consonante 's', molto presente soprattutto nei vv. 5-6 ('spazi', 'sovrumani', 'silenzi', 'profondissima'). Le vocali chiare sono presenti

soprattutto a metà verso e danno un aspetto leggero e lieto al poema. Nei primi e negli ultimi tre versi si vedono meno vocali chiare e si distinguono, rispettivamente, delle vocali più cupe come 'o' ('orizzonte', 'guardo'), che rappresentano un cambiamento semantico, fondamentale per capire le variazioni fonologiche. In realtà, il poema si può dividere in tre parti, di cui la seconda parte si potrebbe anche suddividere. Nei primi tre versi il poeta descrive una presenza concreta, cioè la siepe che gli limita la vista, che poi suscita la sensazione spaziale dell'infinito: immagina lo spazio e il silenzio come senza fine. Dal quarto verso in poi è molto presente l'immaginazione astratta, introdotta dalla parola 'Ma', e dai vv. 8-13 è descritta la sensazione temporale dell'infinito, venutagli in mente dal suono del vento. La terza parte è marcata dalla parola 'Così' nel tredicesimo, introducendo la sintesi finale dell'abbandono sentimentale alla sensazione dell'infinito. In questa prospettiva si può discutere anche il contrasto tra il passato remoto 'mi fu' (v.1) e il gerundio e il presente del resto del poema, che riproducono il potere dell'immaginazione, un concetto molto importante nell'*Infinito*, di cui la parte chiave è costituita dal 'io nel pensier mi fingo' (v.7), che funge anche come connettivo dopo una serie di enumerazioni provenienti dalla sua fantasia.

Nonostante la semplicità del lessico così naturale, che ha la forza di esprimere i sentimenti più personali e di parlare direttamente al lettore, inducendo alla propria esperienza, con delle parole spesso brevi, Leopardi si serve di parole chiavi lunghe, che molte volte sono accompagnate da superlative, esprimendo il cuore della sua poesia (cfr. 'interminati spazi', 'profondissimi silenzi', 'infinito silenzio'). Il poeta usa questo contrasto semantico fra parole lunghe e brevi nei vv. 10-14, indicando con le parole lunghe l'infinito, e il presente con le parole brevi ('infinito silenzio', 'morte stagioni', da un lato, e dall'altro 'la presente, e viva, e il suon di lei'). È vistoso anche l'uso del plurale; Leopardi scrive 'spazi' invece di 'spazio' e 'silenzi' invece di 'silenzio', per indicare un'immensità ancora più grande. Per di più, il poeta si serve di sette pronomi dimostrativi, cioè 'questo', 'quest', 'queste', e tre volte 'questa', una prova dell'idillio stesso, come si è visto, dell'esperienza personale con cui vuole coinvolgere anche il lettore; nello stesso tempo fornisce un'altra prova della semplicità del lessico.

Il poema è inoltre caratterizzato dall'alta presenza di enjambement, che, insieme alle tante sillabe aperte proprie dell'italiano, creano delle sinalefi, come si vede nei vv. 1/2, 6/7,

8/9, 9/10, 11/12, 12/13, 13/14, 14/15. Leopardi termina quasi ogni verso con un enjambement, talvolta molto forte, come nel caso dei vv. 4, 5 e 13, che attribuiscono all'effetto d'espansione, dell'immensità descritta. Questa continuità, che genera delle dizioni continue e quindi delle musicalità particolari e forti, è suggerita anche dalle sinalefi e dal polisindeto nei vv.11-13, in cui si ripete anche lo stesso ritmo: 'e mi sovvien l'eterno,/e le morte stagioni, e la presente/ e viva, e il suon di lei'. In questo discorso si accenna alla ripetizione della congiunzione all'inizio dei vv. 12, 13 e 15, creando l'anafora. La continuità del ritmo è veramente interrotta soltanto nei vv.4 ('Ma') e 13 ('Così'), appunto laddove si nota un rinnovamento semantico.

Riguardo alla metrica e alla rima, infine, è chiaro che *L'infinito* è stato composto in endecasillabi perfetti e sciolti, di 11 posizioni di cui la 10° sillaba è tonica. Molti degli endecasillabi sono a maiori, cioè, oltre all'accento obbligatorio sulla 10° posizione, hanno un accento sulla 6° sillaba, dopodiché si realizza una cesura, che si può usufruire per porre l'accento su un certo elemento o significato del poema. Quest'ultimo è il caso nel sesto verso: la cesura dopo 'quiete', a fine verso, ha due funzioni, perché non solo serve per suggerire un vero silenzio e una pausa nella lettura, introduce anche la parte seguente importante 'io nel pensier mi fingo'. L'endecasillabo si può individuare non soltanto dall'inizio alla fine di un verso, anche fra gli endecasillabi stessi è visibile questo metro, come nei vv. 8-9 in cui 'ove per poco/il cor non si spaura' è un endecasillabo (in corsivo):

7 Io nel pensier mi fingo; *ove per poco*
 Il cor non si spaura. E come il vento

Con le sinalefi, Leopardi sa unire l'ultima sillaba di un verso e la prima sillaba del verso successivo. L'uso della sinalefe non è certo escluso soltanto alla fine dei versi; anche all'interno è molto presente, in particolare nel terzo verso: 'dell'ultimo orizzonte il guardo esclude', creando un ritmo molto musicale; il ritmo di 'orizzonte' è uguale a 'guardo esclude', leggendo la 'e' di orizzonte insieme ad 'il'. Siccome *L'infinito* consiste di endecasillabi sciolti, non si possono individuare delle rime, però c'è un'assonanza forte fra 'interminati', 'sovrumani' e 'spazi', e fra 'tanta' e 'parte'. È ovvia, infine, la consonanza della 's' nei vv. 5-6: 'spazi, sovrumani, silenzi, profondissima', e l'allitterazione di 'voce, vo, sovvien' (vv.10-11).

5.2 Le traduzioni neerlandesi: differenze e corrispondenze

I vari TA sono stati analizzati secondo gli stessi parametri del TP (gli schemi si possono consultare nell'allegato), aggiungendo però due variabili: le deviazioni notevoli dall'originale e la presenza di sillabe aperte, quest'ultima logica in italiano ma poca presente nel lessico neerlandese, mentre, come si ritiene, le sillabe aperte possono attribuire al timbro chiaro e alla dizione continua del poema originale. Bisogna notare che le traduzioni B, del traduttore Albe (R.A.L. Joostens) e la traduzione H, di Paul Claes, sono fiamminghe, e dunque le deviazioni che si individuano nei loro testi non sono da considerare allo stesso modo come gli altri, dato che, essendo io olandese, è difficile dare dei commenti rilevanti e validi sulle traduzioni.

Per quanto riguarda la ricorrenza di vocali chiare, si può concludere che in molte traduzioni sono ricorrenti i suoni 'e', 'i', 'ei/ij', 's' e a volte i due consonanti consecutivi 'st'. Il timbro è piuttosto chiaro in tutte le traduzioni; non sono presenti molti suoni cupi, tranne che in C. I suoni chiari come 'i', 'e', 'ei/ij' e i consonanti 's' e il paio 'st' si ritrovano soprattutto a metà poema, ma in alcuni TA, come in B e C, si possono individuare molti 'e' già nei primi versi, mentre in A si trovano molti suoni meno chiari come 'a' nei primi tre versi. In C il suono cupo 'o' è abbastanza ricorrente, anche nei primi versi, ma anche nei vv. 11-14. D'altro canto, in C, la parte 'cupa' del TP "ove per poco / il cor non si spaura" (vv.7-8) è stato tradotto con il suono meno cupo 'a': "waarin bijkans / mijn hart zich bang verwacht". In E il timbro chiaro è interrotto dalla parola "schraagt", indicando un cambiamento semantico, passando alla paura e alla sensazione temporale dell'infinito. Il timbro è particolarmente chiaro in F, dove sono presenti dei suoni chiari sia a metà verso, sia negli ultimi versi, sia nei primi versi, anche se qui è ricorrente anche la 'a' (ma poche 'o' e 'u'). In G è interessante la parola 'verstijf', che conosce un suono chiaro ma un significato cupo e, di fatti, indica un cambiamento semantico.

Una conseguenza logica della grammatica neerlandese è la presenza di molte sillabe chiuse. Sarebbe impossibile rendere tutte le sillabe aperte del poema leopardiano, perché nella lingua neerlandese ne esistono poche; e proprio per questo motivo le sillabe aperte presenti nei TA richiedono attenzione. Il traduttore di C è l'unico che non ha messo nessuna sillaba aperta a fine verso, si trovano molte sillabe chiuse anche per l'uso di 'deez' invece di

'deze', con cui avrebbe creato una sillaba aperta (ma anche una posizione in più per il metro). Ci sono alcuni TA, come D, E e G, con qualche sillaba aperta a fine verso senza creare una sinalefe con la prima posizione del verso successivo. Si creano invece delle sinalefi, che attribuiscono alla dizione continua del poema, col connettivo 'en', come in A, B e F (p. es.: A, vv. 10-11 'stilte/en'). Un caso isolato è H, che consiste di molte sillabe aperte anche all'interno dei versi e perfino a fine verso, creando una sinalefe nei vv.13-14 ('deze/onmetelijkheid'). Il traduttore sembra aver cercato le parole aperte, giacché, invece delle parole 'hegge' e 'levende', usate da egli, avrebbe potuto servirsi anche delle sillabe chiuse 'heg' e 'leeft'.

Come si è potuto capire, *L'Infinito* consiste di tre parti che si distinguono non solo per le variazioni semantiche ma anche per le differenze fonologiche. Questo si esprime frequentemente in una sonorità diversa nei primi tre versi, ma il contrasto è messo in luce anche dalle parole chiavi ('Ma' v.4 e 'Così' v.13 nel TP) che indicano un cambiamento, e dai plurali ricorrenti solo nella seconda parte del poema, essendo i primi e ultimi tre versi privi di plurali. Tuttavia non tutti i TA riportano questi contrasti. Com'è evidente, in alcuni TA la prima parte è diversa per i suoni più cupi come 'o', mentre in altri traduzioni già nei primi versi si vedono molti plurali, come in A (vv. 2-3 'kanten', 'blikken', 'kimmen'). Le parole chiavi sono state tradotte da molti allo stesso modo, come 'maar', o una sua variante, nel quarto verso e 'zo', o una variante di 'zo', nel tredicesimo verso. In alcuni TA non si genera un contrasto con una congiunzione avversativa, come in E, (v. 4 'Hier zittend en rond mij kijkend') e in G (v.4 'Telkens als ik hier zit'), dove è creato un contrasto solo in v.13. Il contrasto fra 'sempre caro mi fu' (v.1) e il gerundio e il presente è visibile in quasi tutti i TA, salvo D, che cambia il tempo verbale scrivendo 'voor immer werd mij'.

Il concetto dell'immaginazione, così fondamentale nel poema, è stato reso in maniere diverse. Prima di discutere la traduzione della parte 'io nel pensier mi fingo' (v.7), bisogna tener presente la sintassi neerlandese più stretta, che mette il complemento oggetto solo dopo l'oggetto, per cui la costruzione "oggetto X, oggetto Y, ecc, io nel pensier mi fingo" è più difficile da realizzare, e, infatti, molti traduttori hanno scelto di aggiungere elementi connettivi, di dividere in due la preposizione 'io nel pensier mi fingo' oppure di spostarla a qualche verso prima. L'unico TA che ha creato lo stesso effetto dell'originale sulla stessa posizione è B – ma si può discutere la naturalezza del neerlandese – e solo in tre TA: B, E e H la proposizione non è stata suddivisa. Si confronta:

TP:	<i>v.7 io nel pensier mi fingo'</i>
TA (A):	v.4 verbeeld ik ... v.6 mij in mijn droom
TA (B):	v.7 ik veins in mijn gedacht
TA (C):	v.5 zijn 't ... v.7 die 'k in mijn geest verbeeld
TA (D):	v.4 'dan gaat verbeelding... v.5 naar
TA (E):	v.4 scheidt mijn geest
TA (F):	v.4 stel ik me... v.6 voor
TA (G):	v.4 stel ik me erachter... v.5 voor
TA (H):	v.5 verbeeld ik mij daarachter

Il concetto dell'immaginazione è talvolta rafforzato nella traduzione, come si vede in A, dove si aggiunge 'droom', ma viene espresso da molti in modo forte come nel TP. Nel TA (D), per esempio, 'mi sovvien' è stato tradotto come 'ik denk' (v.11), come fanno anche altri, ma questo viene compensato dalla forza di 'mijn mijm'ring' nel v.14 ('il pensier mio' nel TP). Lo stesso discorso vale per H, che mette prima 'ik denk' nel v.11 e poi 'gemijmer' nel v.14.

Il lessico naturale e semplice di Leopardi è molto presente in E, F, G e H, le traduzioni più recenti. Soprattutto in F e G il poema invoglia l'immaginazione, dà l'impressione di essere un racconto personale e mira a coinvolgere il lettore con l'esperienza personale. Il linguaggio così naturale anche di H è reso, però, meno fluido dall'inversione particolare dei vv. 1 e 15. Anche in C il lessico è molto abituale, soprattutto se si considera il v.4 'wanneer ik daar echter te schouwen zit', con cui non solo si rende il gerundio dell'italiano ma anche il verbo sedere. Il lessico in D è semplice ma non molto naturale per la tendenza arcaica, creata tra l'altro dall'elisione in 'vlucht'ge', 'mijm'ring' e vv.3-4 'den verre einder aan mijn blik ontzegt'. In A e B si può vedere un lessico non sempre naturale, ma laddove il linguaggio di A cerca di coinvolgere il lettore, il lessico di B è a volte distante, in confronto alla traduzione A, per la tendenza arcaica di parole come 'indachtig', 'veins' e 'horizont'.

Le parole chiavi lunghe sono state riprodotte in molti dei TA, in altri sono state suddivise in più parole, in un sintagma più lungo, come in D, 'stiltten, die de mensch niet kent ('sovrumani silenzi') e 'rust oneindig-groot' ('profondissima quiete'), e anche in A, C e G. Il contrasto fra le parole lunghe, per indicare l'infinito, e le parole brevi, per indicare il presente, è stato reso in modo forte da A, E, F e G (p. es. G: 'eeuwigheid', 'afgestorven jaren', 'dit dat leeft, en 't geluid ervan'), mentre altri TA hanno scelto per parole o sintagmi più lunghi per indicare il presente, come nel caso di H: 'eeuwigheid', 'jaargetijden', 'levende', 'geluid'. I plurali espressivi del TP, che attribuiscono all'effetto dell'infinito, sono stati riprodotti in molti casi; due traduttori non hanno reso il plurale di 'silenzi', traducendo

'stilte'. Il TA (A), oltre a rendere i plurali, aggiunge altri plurali che sono assenti nel TP, nel secondo e nel terzo verso: 'kanten, 'blikken', 'kimmen', per cui il contrasto con la prima e la seconda parte è meno forte. Inoltre, nel TP si possono individuare sette pronomi dimostrativi. Siccome in neerlandese i pronomi non cambiano a causa del genere, in italiano appaiono molti variati, e alcuni traduttori sembrano aver voluto rendere questo effetto variando con i pronomi 'deez'', e 'dees'. Molti dei TA hanno meno pronomi rispetto all'originale, in D, per esempio, se ne vedono soltanto due. I pronomi più variati si vedono in C e E, dove si individuano, rispettivamente, 'deez', 'deze', 'die', 'dezen' e 'deez', 'deze', 'die', 'dit'. È vistoso in questo caso la traduzione H, che produce solo il pronome dimostrativo 'deze' sei volte.

Per quanto riguarda gli enjambement, così presenti nell'*Infinito*, si può vedere che molti TA hanno riprodotto l'ovvia presenza di enjambement e ne rendono perlomeno sei; solo C e D hanno tradotto chiaramente meno enjambement del TP. La traduzione F, in particolare, ha prodotto molti enjambement forti, tra vv.5-6, 6-7, 8-9, 9-10, 10-11, 11-12, 12-13 anche laddove non erano così forti nel testo originale. Gli enjambement contribuiscono all'effetto d'immensità, ma da questa prospettiva si può dire particolare, in F, il ritmo dei vv.7-8, 'waar het hart,/ bijna, bang van is', per le virgole prima e dopo 'bijna', che impediscono il ritmo veloce e dunque l'effetto è opposto a quello di dare un impulso alla dizione continua. Bisogna dire, però, che in questo modo si sottolinea la parola 'bijna', come nel TP 'per poco' si trova a fine verso.

La dizione continua del TP in Leopardi è favorita non solo dagli enjambement e dalle sinalefi, specialmente se create fra la fine di verso A e l'inizio di verso B, ma anche dal polisindeto, come si vede nell'originale. La ripetizione all'inizio dei vv. 12, 13 e 15 è riprodotta solo in A e B, le traduzioni più vecchie; in altri TA la ripetizione del connettivo all'inizio dei versi è stata riprodotta solo parzialmente, spesso solo nell'ultimo verso. Le sillabe 'e' all'interno dei vv. 11-13, che favoriscono un ritmo ripetitivo, si vedono in tutte le traduzioni, sebbene ora tre volte, ora quattro volte (cfr. D: 'en denk aan de eeuwigheid / en aan de doode tijden en het uur' e F: 'en mij komt het eeuwige / voor de geest, en de dode seizoenen, en dat van / nu, dat leeft, en het geluid ervan'), tranne che in C, dove non c'è nessuna ripetizione di 'en', salvo all'inizio dell'ultimo verso. Infatti, in C, per la mancanza o la scarsa presenza di questo polisindeto, di sillabe aperte, sinalefe ed enjambement, la

dizione non è molto continua in confronto con gli altri TA e l'effetto dell'infinito creato dal significante, non dal significato, è debole. La dizione continua, che quando è ben presente è interrotta solo dalla traduzione di 'ma' e 'così' come già discusso, attribuisce anche alla nota musicalità dell'opera. La dizione è continua in A, F, G e H, creata dagli enjambement e le sinalefi; nel caso di F, G e H è creata anche dalle sillabe aperte, le parole brevi e la semplicità del lessico, sebbene in H il ritmo fluido sia interrotto dall'inversione particolare in due versi.

Gli endecasillabi del TP si mantengono in molte delle traduzioni: i TA A, C, D, E, G e H consistono di "endecasillabi" o il loro equivalente con 10 o 11 posizioni, di cui la 10ª è accentata. Un caso particolare è C, in cui tutti gli endecasillabi hanno 10 posizioni. In A e H si vedono alcuni endecasillabi realizzati solo se si crea una sinalefe con la sillaba finale del verso successivo, come nel quattordicesimo verso di H e l'undicesimo verso di A. La maggioranza degli endecasillabi è a maiori, come anche nel TP. Da notare sono i poemi B e F, che hanno un metro molto variato e dunque sorprendentemente diverso sia del TP sia degli altri TA che conoscono un metro omogeneo. In B si possono individuare solo quattro endecasillabi, alcuni decasillabi e novenari; si confrontano il sesto e il settimo verso, che consistono di due novenari simili con l'ottava posizione accentata. Un caso più diverso ancora è F, con il suo metro variato che pare persino arbitrario. Il poema è fatto di versi di 11, 12, 13, 14 e perfino 15 posizioni, per cui ha i versi più lunghi di tutti i TA e manca il ritmo consistente del TP. Per la variazione dei versi è molto difficile stabilire se in F gli accenti e le cesure cadano sulle stesse posizioni del TP. Tuttavia le parole accentate, anche se non cadano sulla stessa posizione perché il metro è diverso, come 'siepe' nel secondo verso leopardiano, sono uguali al TP nei vv. 2, 3, 5, 7, 11, 12, 13, 14, 15. In B, invece, nonostante il metro variato, le cesure cadono spesso sulla sesta posizione, come nel caso di un endecasillabo a maggiore, e sono stati riprodotti molti degli accenti forti sulle stesse posizioni, si vedono i vv. 2-6, 8, 10, 12, 13. Siccome molti degli endecasillabi sono a maiori, la sillaba tonica, oltre alla decima, è molto frequentemente la sesta, e la composizione delle parole fa sì che molte volte si riproducono spesso molti degli stessi accenti sulle stesse posizioni, talvolta accentuando anche le medesime parole come nel TP per cui si crea un effetto uguale anche dal punto di vista semantico. Questo è il caso in A, C, D, E, G, H; e in quest'ultimo, per esempio, sono accentate anche le stesse parole, come l'accento su 'stem' ('voce') in v.11 e 'stille' ('silenzio') in v.10, come anche nei vv. 2-6, 9 e 12.

Per quanto riguarda la rima e l'allitterazione, va notato che alcuni TA tentano di riprodurre le rime imperfette del TP, come B: vv.11-12 'eeuwige' e 'huidige', C: vv.7-8 'bijkans' e 'mijn hart', vv.11-12 'eeuwigheid' e 'dezen tijd' e vv.13-14 'lost' e 'op', e la rima imperfetta interna in D: v.13 'levend heden'. Si nota anche la rima finale in H, tra v.4 e v.7: 'staar' e 'haast'. In tutti i TA si vedono tante allitterazioni, tra cui la consonanza di 'st', come in A (v.10, 'stem', 'stilte'), in C (v.6 'stilte', 'diepste', 'rust'), in F (v.4 'staren', 'stel' e v.7 'stilten', 'diepst', 'rust') e H (vv.6-7 'stiltes', 'allerdiepste', 'rust', 'haast', 'angst') che sembrano fatte per rendere l'allitterazione del consonante 's' nel TP. È ricorrente anche la consonanza della 'z' nel verso finale, come per esempio in F e G: 'zinken', 'zoet', 'deze', 'zee'.

La sinalefe è più ricorrente in A, dove se ne creano tre tra la fine di un verso e l'inizio del successivo, come tra i vv.5-6, 10-11 e 11-12, prodotte tutte con la congiunzione 'en'; si vede anche l'elisione di 'ik' nel quarto e nell'ottavo verso. Anche in B e F si creano delle sinalefi col connettivo, mentre in H, dove si trovano molte sillabe aperte, è creata una sinalefe fra i vv.13-14 senza la congiunzione, usando 'deze' e 'onmetelijkheid'. Si vedono poche sinalefi in C, dove ci sono anche poche sillabe aperte, come anche in D, però in questi casi il traduttore usa l'elisione: in C si nota 'deez'' e in D si notano tre elisioni forti già discusse: 'vlucht'ge', 'mijm'ring, 'wat'ren'. Nella traduzione E non si creano delle sinalefi.

È evidente che gli accenti, le cesure, le sillabe aperte, le sinalefi e le allitterazioni aiutano a creare un ritmo uguale al TP; in più, è il metro a dare un certo andamento ritmico alla poesia. Riguardo al metro, la rima e il ritmo si è visto, in breve, che tutti i TA tranne B e F hanno riprodotto gli endecasillabi e che F, per i versi lunghi, manca il ritmo consistente del TP. Nei TA A, C, D, E, G e H si riproducono molti degli stessi accenti sulle stesse posizioni, e in H si accentuano persino le medesime parole. B, C e D hanno ovviamente cercato di riprodurre le rime imperfette del TP, mentre negli altri TA si vedono solo tante allitterazioni; i più ricorrenti sono le consonanze con 'st' e 'z'. La sinalefe, invece, è il più ricorrente in A, e anche in B, F e H si creano delle sinalefi, spesso con la congiunzione. In C e D, invece, si vedono poche sinalefi ma il traduttore adopera l'elisione. Gli enjambement sono riprodotti da molti, tranne C e D, che ne rendono chiaramente meno rispetto al TP. Da notare è F, in cui si possono individuare tanti enjambement forti. L'anafora all'inizio dei versi è riprodotta integralmente solo da A e B, ma in tutti i TA, tranne che in C, si rendono le congiunzioni che

creano il polisindeto all'interno dei versi. Per questi motivi, in C la dizione non è molto continua, anche per la scarsa presenza di sinalefi. La dizione è molto continua, invece, in A, F, G e H.

Per quanto riguarda la fonologia e la semantica, si può concludere che i suoni più ricorrenti sono i 'e', 'i', 'eij/ij', 's' e 'st' e che in molti dei TA il timbro è chiaro. I suoni più cupi si trovano in C, dove è ricorrente il suono 'o'. Particolarmente chiaro è il timbro in F, dove sono presenti dei suoni chiari sia all'inizio, sia a metà, sia alla fine del verso, mentre negli altri TA i suoni più chiari si concentrano nella metà. Nei TA A, B, D, E, F e G s'individuano delle sillabe aperte, soprattutto a fine verso, che in A, B e F creano delle sinalefi. Da notare sono le traduzioni C e H: in C non si vedono sillabe aperte a fine verso, mentre H ha reso tante sillabe aperte anche all'interno dei versi. Riguardo alla semantica, il contrasto fra le tre parti del poema, creato tra l'altro dalle parole chiavi 'ma' e 'così', non è forte in E e G, dove manca la congiunzione avversativa. La prima parte è talvolta diversa per i suoni più cupi o l'assenza dei plurali della seconda parte, ma in A si vedono molti plurali già nella prima parte. La parte 'io nel pensiero mi fingo' del concetto dell'immaginazione è stata suddivisa o spostata da molti traduttori; solo nel testo B si è creato lo stesso effetto, perché si mantiene la proposizione sullo stesso posto, ma si può discutere/dubitare, in questo caso, la fluidità. Il concetto dell'immaginazione è espresso in molti TA in modo forte come nel TP, e in A è un po' rafforzato per l'aggiunta di 'droom'. Il lessico naturale e semplice è molto presente in E, F, G e H. Anche in C il lessico è naturale, mentre in B e D si nota una tendenza arcaica. In A il linguaggio non è sempre naturale ma comunque meno distante di B. Le parole chiavi lunghe sono state suddivise solo in A, C, C e G, mentre il contrasto fra parole lunghe e brevi si rende in modo forte in A, E, F e G. I plurali espressivi del TP s'individuano anche nei TA in molti casi, ed è vistoso in questo discorso la traduzione A, che aggiunge altri plurali. I pronomi dimostrativi variati del TP, sebbene difficile da rendere variati anche in neerlandese, sono i più diversi in C ed E. Da notare sono i TA (D), che rende soltanto due dei sette aggettivi del TP e (H), che produce solo l'aggettivo 'deez'.

Dal resoconto sopra si possono distinguere alcuni modelli e deviazioni. Dal punto di vista metrico è evidente che le traduzioni B e F sono molto diverse dal TP. In tutti i TA si vedono abbastanza allitterazioni e in B, C e E si possono riscontrare delle rime imperfette. In A si trovano molte sinalefi, dove, di conseguenza, è anche molto continua la dizione. In C e D

la dizione non è così continua per la scarsa presenza di sinalefi ed enjambement, ma in quei casi il traduttore si serve dell'elisione. Molti enjambement forti si trovano in F, dove il timbro è per di più particolarmente chiaro, mentre in C sono presenti molti suoni cupi e poche sillabe aperte; difatti, la traduzione C, per i motivi fonologici e ritmici, sembra un caso diverso dagli altri TA, anche se il lessico sia naturale. In E, F, G e H il lessico è molto naturale e semplice, ma non in D, dove la tendenza è arcaica e inoltre questa traduzione rende soltanto due dei sette aggettivi del testo originale.

Ora, può essere rischioso usare i termini 'rendere', 'riprodurre' e 'deviazioni', e, infatti, facendo delle analisi comparative nella traduttologia è facile cadere nella trappola di parlare subito di corrispondenza con l'originale – e arrivare a dire in quanto la traduzione sia 'libera' o 'letterale' – oppure di esprimere dei giudizi qualitativi. Tuttavia, oltre che di parlare di fedeltà, un tema molto sensibile in questa disciplina, si vedrà in seguito se i risultati emersi dall'analisi comparativa abbiano delle conseguenze per le icone individuate.

5.3 L'icona poetica nell'originale e nelle traduzioni

Dopo l'analisi del testo originale e delle traduzioni si passa ora alla descrizione e all'analisi delle icone, per scoprire infine che cosa esse possono dire sulla traducibilità dell'*Infinito*. Si riporta la domanda alla quale l'icona poetica deve rispondere:

“Si può individuare nel poema un elemento (l'elemento inteso nel suo complesso: l'insieme di suoni ricorrenti, una parola sola, una rima, ecc.) che nella sua materialità somiglia a ciò che indica in modo semantico, e che appare fortunato con la perfezione imparagonabile dell'espressione?”

Prima di passare all'analisi e alla discussione delle icone si presentano, sulle pagine successive, tutte le icone poetiche individuate nei testi schematizzate in una tabella contenente tutti i versi e le loro icone in grossetto.

Icone poetiche nell'originale

Nell'*Infinito* si sono distinte tre icone poetiche. Inanzitutto, si nota la parola 'quiete' alla fine del sesto verso, che si può classificare come iconica per vari motivi. La cesura dopo 'quiete', anche se crea una sinalefe con 'io' nel verso successivo, suggerisce una pausa nella lettura e quindi indica un silenzio vero. Oltre all'effetto creato dalla cesura, anche la posizione della parola è decisiva in questo discorso: 'quiete' è posta in mezzo fra, da un lato, i plurali 'interminati spazi' e 'sovrumani silenzi' e il polisindeto di 'e sovrumani silenzi, e profondissima [quiete]' e, dall'altro lato, la parte del concetto dell'immaginazione 'io nel pensier mi fingo'. Ciò significa non solo che la parola bisillabica 'quiete' segna un distacco dalle parole lunghe, ma introduce anche un cambiamento, e perciò una pausa su cui si focalizza l'attenzione del lettore. In realtà, dunque, l'icona si realizza con la presenza di 'io nel pensier mi fingo', perché la quiete per ora è l'ultimo elemento, dopo l'enumerazione, che il poeta s'immagina. Inoltre, le vocali sonore e chiare di 'quiete' danno un aspetto tranquillo all'espressione – proprio quello che si cerca di dire – specialmente se lo si confronta con la parola 'silenzio'.

Un'altra icona, più estesa, è costituita dalle parole polisillabiche che Leopardi adopera per indicare l'infinito. In questo caso è ovvia l'iconicità delle parole, visto che la materialità di esse, cioè la lunghezza, corrisponde perfettamente con il significato semantico: uno spazio, un tempo o un sentimento immenso e senza fine, per indicare i quali, dunque, sono stati usati delle parole altrettanto lunghe. Si tratta di un insieme di elementi simili che si trovano attraverso tutto il testo e s'intendono tutte le parole con più di due sillabe che sono sostantivi o aggettivi, escludendo quindi le forme verbali: 'orizzonte, interminati, sovrumani, profondissima, infinito, silenzio, eterno, stagioni, presente, immensità'.

La terza icona poetica consiste nella dizione molto continua creata dalle tante sillabe aperte e dalle sinalefi molto presenti, facendo nascere una lettura che va sempre avanti, espandendosi nell'infinito. La materialità, qui la dizione continua, tocca il cuore della poesia, cioè il sentimento dell'infinito, come anche i versi sembrano infiniti – s'immagini quanto la poesia sarebbe diversa e chiusa, e quindi 'finita', se contenesse poche sillabe aperte e sinalefi. Quest'icona poetica è molto ampia e vale, come anche le parole polisillabiche, solo nell'insieme degli elementi, per cui può essere difficile riconoscerla come tale, poichè non si

tratta di un momento speciale che colga l'attenzione del lettore, come sembra presupporre la definizione 'momento privilegiato'.

Le icone poetiche nelle traduzioni

Nella traduzione di Van Eyck (A) si possono individuare due icone molto concrete che non necessiteranno di ampie spiegazioni. La prima è fonologica: 'bruisen tusschen de struiken' nel nono verso può essere visto come un'icona del suono, indicando con i suoni 'ui' e 's' il suono del vento. A questo proposito l'uso del 'sch' non va discusso e allora non può contribuire all'iconicità, giacché ai tempi della traduzione, nel 1930, si usava scriverlo. Detto ad alta voce, la materialità di 'bruisen tusschen de struiken' crea un suono simile allo stormire del vento; il significato e il significante confluiscono, come vuole la descrizione dell'icona poetica.

L'altra icona presente in questo TA è costituita da 'alomme onmeetlijkheid', un'espressione nel quattordicesimo verso che con la lunghezza delle parole suggerisce il grande infinito che esprime in modo semantico. Questo effetto di un'immensità è creato dalla sinalefe, per cui 'alomme onmeetlijkheid' si legge quasi come una parola attaccata. La struttura metrica di endecasillabi impone alle due parole di creare una forte sinalefe, perché per il metro la 'e' di 'alomme' e la 'o' di 'onmeetlijkheid' formano solo una posizione. Per di più, la lunghezza dell'espressione 'alomme onmeetlijkheid' è in evidenza perché nel resto del verso si trovano soltanto parole monosillabiche e bisillabiche.

Nel TA (B), la traduzione del belga Albe, si trovano tre icone, di cui la prima è costituita dalle parole 'bovenaardsche' e 'onbegrensde' alla fine del quarto e del quinto verso. Le parole lunghe e polisillabiche creano un effetto d'espansione, come semanticamente indicano, per la lunghezza delle parole, la posizione a fine verso, la cesura e l'enjambement, e infine anche per le sillabe toniche 'grens' di 'onbegrensde' e 'aard' di 'bovenaardsche', per cui si mette un accento sui vocaboli e conseguentemente diventa più lunga la pronuncia.

La seconda icona individuata sta nella combinazione della cesura dopo 'rust' nel sesto verso e la proposizione 'ik veins in mijn gedacht' nel settimo verso, un'icona simile a una delle icone dell'originale. Inanzitutto, la cesura dopo 'rust' crea un effetto di silenzio, di una pausa nella lettura, rafforzata dal fatto che 'rust' è una sillaba chiusa e di conseguenza

non può far parte una sinalefe. In più, la parola marca un cambiamento, per la seguente proposizione 'ik veins in mijn gedacht' che pone una fine all'enumerazione. È appariscente la parola 'rust' anche perché è una parola monosillabica, dopo la descrizione polisillabica degli spazi e dei silenzi. In questa traduzione, con un metro variato e diverso dal TP, il sesto verso costituisce il primo novenario e uno dei versi più brevi, altro motivo per il quale 'rust' alla fine del verso risulta sottolineato.

L'altra icona è un'icona del suono, molto simile a quella di A, e, infatti, si tratta dello stesso concetto, che dunque non necessita di un'ampia spiegazione. Le parole consecutive 'beluistrend / 't bruisen' nell'ottavo e nel nono verso hanno un suono simile a ciò che vogliono indicare: i suoni 'ui' e 's' ricordano il vento. Un altro motivo per l'iconicità della parola è la rima che mette un accento sulle due parole e quindi può aiutare il lettore ad iconizzarle.

Nella traduzione di Valkhoff, il testo C, non è stata trovata nessuna icona soddisfacente che risponde alla domanda di ricerca.

Nel TA (D), invece, la traduzione di Keuls, sono state individuate due icone poetiche. L'insieme di parole 'gindsche grondelooze stilte' nel decimo verso costituisce un'icona per motivi vari: per la lunghezza della parola 'grondelooze', per l'allitterazione tra 'gindsche' e 'grondelooze', e per la cesura dopo 'stilte'. 'Grondelooze', con le quattro sillabe, rende un effetto d'immensità, come il silenzio immenso che semanticamente rappresenta (in più, la parola è accentata perché, essendo un endecasillabo a maggiore, l'accento tonico cade sulla sillaba 'gron'). La consonanza del 'g' mette 'grondelooze' in ulteriore evidenza, e la cesura dopo 'stilte' suggerisce una pausa nella lettura e quindi il silenzio che si vuole creare.

La seconda icona è costituita dall'intero quattordicesimo verso, perché quello che si vuole esprimere coincide con le parole usate per l'espressione. Si tratta del 'zo zinkt mijn mijm'ring weg in diepe wat'ren', in cui il suono si perde nelle parole, riferendo all'elisione di 'mijm'ring' e 'wat'ren', proprio come il poeta si perde nell'immensità. Attribuisce all'iconicità anche il suono dolce e il timbro chiaro, con le tante vocali 'e', 'i' e 'ij', che danno un aspetto mite all'espressione. In questo brano è iconico anche la rima interna in 'mijn mijm'ring', perché gli elementi rimanti 'mijn' e 'mijm' sono quasi delle ripetizioni, per cui è rafforzato l'espressione del sentimento personale e interiore.

La traduzione di Buddingh' (E) non conosce nessuna icona, come il testo di Valkhoff.

Nella traduzione di De Vos, il testo F, si sono distinte due icone poetiche. La prima icona riguarda l'insieme delle parole 'oneindige' e 'bovenmenselijke' alla fine del quinto e del sesto verso. Si tratta di un'icona molto simile alla terza icona di B, che è creata pure da un insieme di due parole lunghe alla fine di un verso, per indicare un'immensità, dopodiché la cesura fornisce una pausa nella lettura, per rilevare l'effetto delle parole.

Risponde ai criteri posti per l'icona poetica anche l'ultimo verso della poesia per la ripetizione di suoni chiari: 'en het verzinken is mij zoet in deze zee', un'icona del suono che implica una certa dolcezza, come mette in rilievo anche la parola 'zoet'. I suoni chiari di 'e', 'i', 'ij' danno un aspetto mite all'espressione, e in mezzo di quei suoni il vocabolo 'zoet' è appariscente e dunque per motivi fonologici l'accento è messo su quella parola, che in modo semantico indica quello che i suoni cercano di esprimere, cioè la tranquillità e la gioiosità di affondersi in quei pensieri immensi.

Nella traduzione di Frans van Dooren (G) si possono individuare tre icone. La prima si vede nell'ottavo verso: la parola 'verstijf', che crea un effetto di paura, nonostante i suoni chiari. Il vocabolo ha un accento forte sulla sillaba 'stijf', con il quale si crea l'effetto di una paura improvvisa, e, infatti, interrompe la dizione continua. L'icona è rintracciabile il più facilmente recitando il verso ad alta voce, notando così l'effetto pauroso.

L'icona seconda si può trovare nel verso successivo ed è costituita dalle parole 'wind' e 'waaien'. Si tratta di un'icona poetica perché qui il traduttore si serve di due parole brevi di un massimo di due sillabe per indicare una presenza concreta, cioè il vento, formando un contrasto con l'infinito lungo dei versi precedenti e successivi.

Come in F, anche in G si nota un'icona nell'ultimo verso, ed è la ripetizione dei suoni chiari: 'en zoet is 't mij in deze zee te zinken', in cui si nota anche la consonanza del 'z'. I suoni consecutivi sono 'e-oe-i-ij-i-e-e-ee-e-i-e' e danno un timbro molto chiaro, un aspetto mite, e in più, simile a F, il suono diverso di 'oe' fa sì che si accentua il vocabolo 'zoet', come rappresentante del sentimento espresso.

La traduzione più recente, quella del belga Claes, il testo H, conosce due icone poetiche. Nel nono verso s'individua un'icona del suono, in 'struiken ruisen', rafforzata dal fatto che i due vocaboli sono consecutivi. I suoni 'ui' e 's' rappresentano in modo fonologico il significato, dato che il suono ricorda il vento stesso, come anche in A e B.

Iconica è anche la proposizione 'mijn gemijmer' nel penultimo verso, poiché esprime profondamente il concetto dell'immaginazione. In questo caso non si tratta soltanto della presenza dei suoni dolci e chiari, ma degli elementi rimanti che danno un significato più intenso: si confronta 'mijn' e il 'mijm' in 'gemijmer', che mette un ulteriore accento sull'esperienza personale; il 'gemijmer', la contemplazione, è tutta interiore e personale e questo significato viene dato dal significante 'mijn gemijmer', per cui si tratta di un'icona poetica.

Come si vede nella tabella seguente, nella maggior parte delle traduzioni si trovano due o tre icone, come anche nell'originale, tranne che in C e E, dove non si può individuare nessun'icona che risponde completamente alla domanda di ricerca. È notevole che solo nella traduzione B si trovi un'icona uguale o simile all'icona dell'originale.

Quantità di icone nei testi		
	Icone presenti	Icone uguali o simili al TP
TP	3	-
TA (A)	2	0
TA (B)	3	1
TA (C)	0	-
TA (D)	2	0
TA (E)	0	-
TA (F)	2	0
TA (G)	3	0
TA (H)	2	0

Per avere una rassegna completa dei risultati dell'analisi, si confronta la tabella seguente in cui le icone del TP e dei vari TA sono state schematizzate.

Testo	Icane		
TP	V. 6 'quiete'	Le parole polisillabiche	La dizione continua
TA (A)	V. 9 'bruisen tusschen de struiken'	V. 14 'alomme onmeetlijkheid	-
TA (B)	Vv. 4-5 'bovenaardsche' e 'onbegrensde'	V. 6 'rust'	Vv. 8-9 'beluistrend 't bruisen'
TA (C)	-	-	-
TA (D)	V. 10 'gindsche grondelooze stilte'	V. 14 'zo zinkt mijn mijm'ring weg in diepe wat'ren'	-
TA (E)	-	-	-
TA (F)	Vv. 5-6 'oneindige' e 'bovenmenselijke'	V. 15 'en het verzinken is mij zoet in deze zee'	
TA (G)	V. 8 'verstijf'	V.9 'wind' e 'waaien'	V. 15 'en zoet is 't mij in deze zee te zinken'
TA (H)	V. 9 'struiken ruisen'	V. 14 'mijn gemijmer'	-

Come emerge dai risultati, solo il traduttore Albe (B) ha saputo creare nella sua traduzione un'icona uguale a un'icona dell'originale; si tratta dell'intensità già discussa del vocabolo 'quiete', oppure 'rust' nella traduzione. Si riporta il brano nel TP e nel TA:

"Ma sedendo e mirando, interminati
Spazi di là da quella, e sovrumani
Silenzi, e profondissima quiete
Io nel pensier mi fingo; "

"Maar zittend en bespiegeland, onbegrensde
ruimten van daarbuiten, bovenaardsche
stilten, en allerdiepste rust
ik veins in mijn gedacht,"

Le altre due icone del TP non sono state rese in modo tale da creare un'icona nella traduzione. Nel caso della dizione continua dell'originale, si può capire la difficoltà, se non l'impossibilità – ed ecco, l'intraducibilità – per via delle differenze linguistiche; la dizione continua è creata soprattutto dalle molteplici sillabe aperte, che in neerlandese sono poco presenti, e inevitabilmente nei TA se ne trovano poche. Come si è visto, però, alcuni traduttori hanno cercato di rendere nella loro traduzione le sillabe aperte che favoriscono la dizione continua, tentando dunque di risolvere il problema traduttivo, creando perfino delle sinalefi come presenti nell'originale, come A, B e F, ma una volta messe in confronto con il TP rimangono troppo poche per poter creare iconicità. Le parole polisillabiche di cui Leopardi si serve per indicare l'immensità dell'infinito, lunghe quanto l'immensità, e che diventano un'icona perché sono le uniche parole con più di due sillabe e quindi creano un contrasto forte col resto, non sono state riprodotte da nessun traduttore in questo modo. In

numerose traduzioni sono presenti molte altre parole polisillabiche, come 'eenzame' già nel primo verso.

Il fatto che quasi nessuno dei traduttori abbia reso un'icona del TP è rilevante e viene da pensare che le icone abbiano creato dei problemi traduttivi talmente grandi che sono apparsi intraducibili per il traduttore, che non ha saputo renderli. Potrebbe significare, per esempio, che il traduttore non abbia iconizzato l'elemento inteso come icona da Leopardi? Oppure che la riproduzione dell'icona sarà stata una coincidenza? Dall'altro lato, se l'icona è intraducibile, come pone la teoria di Bronzwaer, com'è possibile che un traduttore abbia saputo riprodurla nella sua traduzione? E perché le icone dell'originale si dovrebbero per forza riprodurre sulla stessa posizione nel TA? Le questioni appena poste si discuteranno più in profondità nel paragrafo seguente, dove i risultati saranno messi in confronto al concetto teorico di Bronzwaer.

Fra le traduzioni si vedono alcune icone uguali o simili nei vari TA, che non hanno un legame con un'icona del TP, come l'icona del suono del vento: 'bruisen tusschen de struiken' in A, 'beluistrend 't bruisen' in B e 'struiken ruisen' in H, creando con i suoni l'effetto dello frusciare del vento. Lo stesso discorso si può fare per l'icona della combinazione di 'bovenaardsche' e 'onbegrensde' in B e 'oneindige' e 'bovenmenselijke' in F. In tre casi si costituisce un'icona nel penultimo o nell'ultimo verso, come in D: 'zo zinkt mijn mijm'ring weg in diepe wat'ren' (v. 14), in F: 'en het verzinken is mij zoet in deze zee' (v. 15) e G: 'en zoet is 't mij in deze zee te zinken' (v. 15). Le icone di F e G, in questo caso, sono simili perché sono icone del suono, mentre la parola chiave 'zoet' è messo in rilievo per il suono diverso di 'oe'. L'icona di 'zo zinkt mijn mijm'ring weg in diepe wat'ren', che con le vocali perse in 'mijm'ring' e 'wat'ren' rappresenta il perdersi del poeta, è anche simile all'icona di 'mijn gemijmer' in H, rafforzando il sentimento interiore e l'esperienza personale con 'mijn' e 'mijm'. Infine, si sono individuate quattro icone per così dire indipendenti, non avendo un legame con un'icona né nel TP né negli altri TA: 'alomme onmeetlijkheid' in A, 'ginsche grondelooze stilte' in D (il che non ha un legame con l'icona 'rust' in B), 'verstijf' in G e l'icona di 'wind' e 'waaien' in G.

Come emerge dall'analisi, quasi tutte le icone dei TA non erano presenti nel TP e questo risultato fa sorgere delle domande, fra cui: perché si sono prodotte delle icone diverse da quelle del TP? Le icone sono state realizzate indipendentemente dal TP? La traduzione

dev'essere vista come un testo autonomo con le proprie icone? Una risposta potrebbe essere l'influenza reciproca delle traduzioni l'una sull'altra: si può ipotizzare che il traduttore di H avrà letto alcune o tutte le traduzioni già esistenti prima d'iniziare a tradurre lui la poesia, per cui è condizionato dagli altri testi e dalle icone in essi, che poi riproduce, consapevolmente o no, ma comunque indipendentemente dall'originale. Può essere il caso con le icone del suono del vento, come 'struiken ruisen' nella traduzione di Claes nel 1995 che potrebbe essere ispirata dal 'bruisen tusschen de struiken' della traduzione di Van Eyck di 65 anni prima. Tuttavia la teoria di Bronzwaer non parla di questi legami intertestuali fra le traduzioni e guarda soltanto al trasferimento proprio del testo di partenza in un testo di arrivo. Si potrebbe discutere, infatti, quale sia stata l'influenza delle icone dell'originale sui traduttori e sulle loro traduzioni, anche se ovviamente si è cercato di creare una dizione continua e di rendere le parole polisillabiche lunghe per avvicinanza all'infinito.¹⁰⁵

5.4 Discussione dei risultati: la traducibilità e l'icona poetica

Prima di riflettere sul legame fra l'icona poetica e la traducibilità dell'*Infinito*, ci si ferma brevemente sul processo analitico che si è svolto e sull'identificazione delle icone. Appare difficile individuare le icone per vari motivi. Bronzwaer non ha posto un limite all'elemento iconico e dunque può essere di qualsiasi grandezza e può contenere qualsiasi categoria stilistica; può essere costituita da una parola sola, iconica per la sua posizione nel testo e il suo legame con le parole che la precedono o la seguono, può essere un insieme di suoni in parole diverse, oppure una figura retorica che copre diversi elementi. Inoltre, come si aspettava, l'individuazione delle icone è stata intralciata perché la descrizione dell'icona da parte di Bronzwaer non esclude la soggettività, considerando che l'icona è un'*interpretazione* del lettore, un termine tanto importante per lo studioso. L'individuazione, dunque, è una

¹⁰⁵ Analogamente alla gradualità della traducibilità, come posta da Van den Broeck, può essere interessante vedere se si può fare una distinzione fra icone forti e deboli. Le icone nell'ultimo verso delle traduzioni F e G, rispettivamente 'en het verzinken is mij zoet in deze zee' e 'en zoet is 't mij in deze zee te zinken' sono state classificate entrambe come tali, però è evidente che esistono delle differenze fra i versi, come il suono 'st' in G che è assente in F. Così, ad esempio, si potrebbero individuare delle icone che non rispondono completamente ai criteri posti nella domanda di ricerca; cioè, si tratta di un elemento che nella sua materialità somiglia a ciò che indica, ma non ha la perfezione imparagonabile dell'espressione (un criterio di cui, per il carattere soggettivo, è già molto difficile verificare se l'icona ci risponde). Inoltre, ragionando sulla potenza d'icona, si potrebbe legare la forza di un'icona all'intraducibilità o al grado di traducibilità, che sarebbe più grande nel caso di un'icona debole che si riproduce più facilmente.

scelta personale, sebbene sia condizionata dalla definizione offerta da Bronzwaer e dalle sue spiegazioni sull'iconicità. Infatti, ho dubitato molte volte se un certo elemento fosse un'icona o no, soprattutto nel corso del tempo, cioè, con un po' di distanza nel tempo cominciavo a chiedermi se un elemento che avevo individuato come icona una settimana prima fosse ancora iconica.

Il numero d'icone poetiche nell'*Infinito* è tre, il che nella teoria di Bronzwaer significa che tre elementi del TP causano dei grandi problemi traduttivi e dunque intraducibilità. Da ciò si può concludere che la poesia non è traducibile, perché le icone non si possono mai riprodurre e conseguentemente non si possono creare delle vere traduzioni, giacché mancheranno sempre le icone del TP. Il caso sarebbe diverso se nella poesia leopardiana non si fosse trovata nessun'icona; allora il testo è traducibile e ogni icona che si trova nei TA si può considerare un vantaggio – si ricorda che l'icona è descritta come un momento privilegiato, ciò che rende 'bello' il testo poetico – rispetto all'originale che non ne conosce. Ma siccome, secondo Bronzwaer, l'icona va sempre persa o cambiata in traduzione, il che implica che le icone presenti nell'originale non possono mai essere riprodotte nel testo d'arrivo, è molto significativa la traduzione dell'icona 'quiete' nella TA di Albe. La traduzione di quest'icona non è in accordo con le idee di Bronzwaer (che forse negherebbe la traduzione, sostenendo che l'icona non sia stata resa in modo buono), perché la traduzione dell'icona "intraducibile" la rende traducibile, ed ecco la prova del paradosso dell'intraducibilità cui attiene Derrida: l'intraducibile è stata tradotta.

D'altro canto è evidente che in nessun TA oltre a B si sono riprodotte le icone del TP. A tal proposito si è già discussa la difficoltà creata dalle differenze linguistiche nel caso delle sillabe aperte, ma tecnicamente si avrebbe potuto riprodurre il contrasto fra le parole lunghe e brevi, come anche l'intensità della parola 'quiete' in quella posizione. È problematico, però, concludere da ciò che i traduttori non siano riusciti a tradurre quegli elementi per il solo motivo che le icone sono intraducibili e dunque troppo difficili da rendere in neerlandese. Ci sono varie possibilità per spiegare questo fenomeno senza fare ricorso all'intraducibilità, come: il traduttore semplicemente non ha iconizzato l'elemento come tale, il traduttore ha deciso che per lui sono più importanti altri elementi oltre alle icone, il traduttore ha delle poetiche traduttive che gli consentono di deviare molto dalla traduzione per cui non vede la necessità di rendere le icone, il traduttore non ha le capacità linguistiche e traduttive per

riprodurre le icone, e così via. Un'altra spiegazione perché i traduttori non hanno saputo tradurre gli elementi intraducibili può essere la differenza linguistica fra l'italiano e il neerlandese; è plausibile che le icone del TP, intraducibili dall'italiano al neerlandese, siano traducibili in una direzione diversa, come dall'italiano allo spagnolo, al francese o al romeno, che linguisticamente sono più vicine all'italiano, oppure traducendo dall'italiano a lingue minore come il sardo o il friulano. In effetti, il difetto dello studio testuale sta nel fatto di sapere poco o nulla del processo traduttivo dei vari traduttori, di non sapere quali icone abbiano individuato e di come i traduttori le abbiano affrontate. Di Frans van Dooren si è venuto a sapere, dalla sua introduzione alla traduzione dei *Canti*, che considera la traduzione poetica "un atto folle" e che il traduttore non riuscirà mai a "uguagliare" il poeta, con il quale sembra sostenere che la poesia sia intraducibile (è ovvio che un traduttore non dirà che la poesia è intraducibile, poiché è la sua professione; si ricorda a questo proposito il divario fra i traduttori professionisti e gli scienziati). Nell'introduzione non c'è nessun accenno a icone, dunque non si sa quali 'momenti privilegiati' Van Dooren abbia individuato, però Van Dooren afferma di non aver trovato tante difficoltà nella traduzione d'Idilli poco rimanti come *L'infinito* quanto nella traduzione di poesie con uno schema metrico molto fissato.

Come si vede dalla comparazione, non solo l'icona poetica in B è molto simile, anche il brano in cui è posta l'icona è molto uguale a quello del TP e dunque la traduzione può essere chiamata 'letterale'. È interessante ragionare se esiste un legame tra la fedeltà al TP e la traducibilità della poesia; si pensa a un TA che contiene numerose icone senza essere fedele o affine al TP. Nella traduzione F le tre icone individuate sono diverse dall'originale, ma il concetto teorico non prevede un'analisi comparativa con il risultato di trovare delle icone differenti e dunque non fedeli alle icone dell'originale. Quali conclusioni si possono trarre da questo? Il fatto che negli altri TP non è stata riprodotta nessun'icona certo non vuol dire che quelle traduzioni siano infedeli, libere o perfino sbagliate. Se così, solo la traduzione B sarebbe riuscita, ma solo parzialmente, poiché rende solo una delle tre icone dell'originale.

È chiaro che si può discutere il legame fra la presenza d'icona poetiche e la traducibilità della poesia che per Bronzwaer è così ovvio. Nell'analisi non sono uscite delle traduzioni con più icone rispetto al TP, ma se fosse così, è possibile trarre la conclusione logica che l'originale sia traducibile, perché il traduttore ha saputo creare più icone dell'autore del TP? Ci si può chiedere anche se esiste un massimo per il numero delle icone,

giacché Bronzwaer non parla della quantità di icone poetiche o della loro conseguenza per la traducibilità e non pone un limite alla presenza di icone; si può concludere, per esempio, che un testo poetico che contiene cinque icone sia molto meno traducibile rispetto a un testo poetico che ne ha solo otto? E può una poesia contenere anche dieci icone, oppure non è possibile col motivo che per l'autore sia troppo difficile creare un numero tale di icone, come analogamente è anche molto problematico tradurle?

Se dall'analisi eseguita non esce una risposta univoca sulla traducibilità dell'*Infinito*, non si può dire fino a che punto la poesia sia traducibile e, analogamente, non si può ragionare nemmeno sulle implicazioni che la traducibilità avrebbe sullo status del testo, come posto da Barber van de Pol e Ton Naaijken e discusso nel primo capitolo. Tuttavia dalla presenza di tre icone si può dedurre, ragionando logicamente, che *L'Infinito* non è traducibile senza problemi.

Dalla discussione sopra è evidente che la teoria di Bronzwaer crea molti problemi quando si cerca di applicarla a un corpo di testi. Altro che dare delle risposte, l'analisi fa sorgere domande e risulta poco valida anche per la definizione di carattere soggettivo ed interpretativo dell'icona.

Si ricorda che l'individuazione delle icone è stata fatta in modo da poter studiare meglio la traducibilità del *testo originale*, per vedere quali icone sono state tradotte, in che modo sono state tradotte e cosa può dire questo risultato sulla traducibilità dell'*Infinito*. L'obiettivo dello studio non è stato di ragionare anche sulla traducibilità delle icone 'nuove' delle traduzioni; la ricerca si focalizza sulla traducibilità dell'*Infinito*, non sulla traducibilità delle traduzioni stesse. Sarebbe tuttavia interessante discutere se le icone individuate nel TA causano gli stessi problemi traduttivi e dunque intraducibilità: le icone di un TA sono tanto intraducibili quanto le icone del TP oppure per l'intraducibilità delle icone delle traduzioni valgono altri criteri? E le icone del TA si individuano veramente sullo stesso modo delle icone del TP, oppure si dovrebbe seguire una definizione differente perché la traduzione, sebbene sia inserita in una nuova letteratura, funzionandovi come un testo autonomo, non avrà mai la stessa funzione dell'originale perché è basata su un'altra fonte?

Inoltre va ricordato, per dare un'altra riflessione sull'analisi, che si potrebbe anche ragionare sull'utilità pratica della teoria dell'icona poetica, con una prospettiva empirica: le poesie sono state tradotte, allora perché si discuterebbe la traducibilità? La risposta, a mio parere, è che la traduzione, per quanto 'fedele' o 'bella' sia, non è mai un fatto testuale ovvio e logico, perché parte da una base già stabilita e diversa. E per quale motivo non si farebbe un'analisi solo dell'originale, per individuarvi le icone e trarre delle conclusioni in base alla loro quantità? Bisogna pensare che la traducibilità includa in sé la traduzione e che quindi non basta guardare solo al testo da cui parte, si deve vedere come si traducono le icone e quali problemi hanno creato; in caso contrario, la traducibilità del testo di partenza avrebbe solamente un carattere ipotetico. Un'altra domanda che la teoria di Bronzwaer fa sorgere è: perché il traduttore teoricamente dovrebbe per forza riportare tutte le icone?

Sebbene l'analisi non sia molto valida, può essere utile e rilevante per la traduttologia, poiché, per esempio, la presenza d'icona potrebbe fornire un parametro qualitativo per giudicare traduzioni. Sarebbe tuttavia opportuno sviluppare un metodo definito per analizzare l'icona poetica, per il quale si presentano alcune raccomandazioni in seguito.

Raccomandazioni e proposte per future ricerche

Una prima raccomandazione che darei è quello di fornire una definizione più chiara e univoca dell'icona poetica, ponendo tra l'altro un limite agli elementi di cui l'icona può consistere, per limitare la soggettività dell'icona. Data la natura interpretativa dello studio all'icona, non si ritiene che l'analisi possa mai trovare una sua applicazione oggettiva e che il risultato dell'analisi si possa facilmente quantificare in delle categorie prestabilite che includono tutti gli elementi del testo, ma con una definizione più chiara l'analisi sarebbe più intersoggettiva di ora. In più, si dovrebbe creare un metodo ben definito che include i risultati possibili e le loro conseguenze per la risposta alla domanda sulla traducibilità del testo, in modo tale da poter trarre delle conclusioni valide.

Non basta studiare soltanto gli aspetti testuali per trovare il legame fra l'icona poetica e la traducibilità di poesia: andrebbero studiate anche le poetiche traduttive del traduttore e il processo traduttivo, per vedere se e in che modo il traduttore abbia incontrato difficoltà traduttive e quindi intraducibilità. Questo studio è importante anche per stabilire quali icone

i traduttori hanno trovato, se le icone di un traduttore coincidono con quelle di un altro, oppure se ogni traduttore vede altre icone, da cui potrebbe emergere che la descrizione dell'icona non è sufficiente. Si dovrebbe anche contestualizzare il testo, per vedere in quale situazione si è creata la traduzione, come possa aver influenzato la traduzione e com'è stata la ricezione della traduzione. In questo modo, si potrebbe anche dare delle risposte sulla traducibilità in modo retrospettivo, considerando il giudizio della critica. Analogamente a questa contestualizzazione, si può pensare di studiare l'obiettivo della traduzione e la funzione che ha nella letteratura della cultura di arrivo,¹⁰⁶ per vedere se l'originale sia traducibile per l'obiettivo che la traduzione che ne segue cerca di realizzare.

Le considerazioni sopra possono aiutare a rendere il problema d'intraducibilità più pragmatico e meno filosofico. In tal modo, le domande uscite dalla riflessione in questo paragrafo possono fornire il punto di partenza per un nuovo studio della traducibilità.

¹⁰⁶ Cfr. La teoria dello 'skopos', come in Leuven-Zwart, K. van, *Vertaalwetenschap. Ontwikkelingen en perspectieven*, Coutinho, Muiderberg, 1992, pp. 56-57.

Conclusioni

In questo studio si è cercato di dare una risposta alla seguente domanda di ricerca:

Fino a che punto si riesce a dare delle risposte sulla questione di traducibilità dell'Infinito di Giacomo Leopardi, analizzando e comparando il testo originale e le sue traduzioni neerlandesi basandosi sul concetto teorico dell'intraducibilità dell'icona poetica esposto da Wim Bronzwaer?

Nel tentativo di rispondere alla domanda si è visto, tra l'altro, quali idee esistono sull'intraducibilità e sulla traducibilità di testi letterari, di testi poetici e quale sia il contributo di Wim Bronzwaer in quest'ambito. Nella traduttologia si riflette non solo sulla domanda fino a quale punto un determinato testo sia traducibile, ma anche se un testo letterario è traducibile già di per sé. Evidentemente è molto importante quale definizione di traduzione si adopera, quale equivalenza si desidera e quale sia la funzione della traduzione: così, si crede che una traduzione non può mai rendere tutti gli aspetti dell'originale e che ogni testo nuovo sia una perdita rispetto alla testa di partenza, e si crede che i cambiamenti in traduzione siano un arricchimento e che una traduzione sia un testo autonomo. Si crede anche che l'originale e la sua traduzione siano complementari e che, secondo Jacques Derrida, l'elemento intraducibile richiede traducibilità, cambiando l'intraducibilità in una sfida positiva. Un'altra prospettiva è posta da Raymond van den Broeck, presentando diversi gradi di traducibilità, che dipendono, tra l'altro, dalla complessità strutturale del testo – ed è inevitabile pensare qui a testi poetici. Il problema che la poesia crea per la traduzione, come si ritiene, è il legame forte tra forma e significato, ovvero significante e significato, e per questo motivo molti studiosi ritengono che in traduzione non si possa mai riprodurre bene sia il significante e il significato, oppure che un testo poetico può essere tradotto solo da un poeta. Secondo lo studioso Bronzwaer in un testo poetico si possono individuare delle icone, un "momento privilegiato", un momento magico nel testo al quale deve la sua qualità. L'icona è definita come "il momento in cui il testo in una parola, un verso, un'immagine o un ritmo appare fortunato con la perfezione imparagonabile dell'espressione". Siccome lo studioso presta molta attenzione all'interpretazione, afferma che il lettore bisogna 'iconizzare' le icone del testo come frutti della sua interpretazione. L'icona poetica, a sua volta, crea dei problemi traduttivi talmente forti che sono da considerare intraducibili – e per

questo, Bronzwaer conclude che la poesia sia intraducibile nel senso più stretto della parola, essendo possibile, al massimo, un'approssimazione al testo originale.

Nell'analisi, quindi, l'icona è stata qualificata come un fattore che causa intraducibilità; conseguentemente, rende il discorso teorico sull'intraducibilità più empirico e pragmatico. Si è seguita la sua definizione dell'icona per trovare gli elementi intraducibili del testo poetico, e, successivamente, per vedere in un'analisi comparativa quali siano le icone nei vari testi, se e come siano state tradotte le icone e in che modo l'analisi può aiutare a risolvere domande sull'intraducibilità dell'originale, il tutto senza esprimere giudizi qualitativi sulle traduzioni.

Dall'analisi della poesia leopardiana e dell'*Infinito* nella raccolta *I Canti* si sono visti i temi ricorrenti, come il rifiuto del mondo contemporaneo, l'infelicità umana nata dalla denuncia della meschinità e dell'impoeticità del mondo moderno, portandogli a un forte pessimismo. Di fronte a questa negatività Leopardi pone l'immaginazione, un tema molto chiaro anche nell'*Infinito*, in cui il poeta, contemplando la natura, si perde in un'immensità immaginata nella sua mente. Nell'introduzione che precede la traduzione neerlandese dei *Canti*, il traduttore Frans van Dooren, vincitore del prestigioso premio di traduzione Martinus Nijhoff Prijs, commenta sulla difficoltà dei *Canti* secondo lui "così puri e concentrati di tono" e ritiene che il traduttore non può fare che "approssimarsi" all'originale.

Oltre alla traduzione di Van Dooren, sono state analizzate sette testi adatte per l'analisi. Nel testo originale, costituito da endecasillabi sciolti, è evidente il timbro chiaro della poesia, la sua dizione continua, il concetto dell'immaginazione, le parole polisillabiche per indicare l'infinito e la semplicità del lessico. In quasi tutte le traduzioni si sono riprodotti gli endecasillabi, ma la dizione continua, che nell'originale è creata soprattutto dalle numerose sillabe aperte, che sono poco presenti nel sistema linguistico neerlandese, non è sempre stata riprodotta a causa della talvolta scarsa presenza di enjambement e figure retoriche come la sinalefe. La semplicità del lessico, che rafforza il concetto dell'immaginazione espresso da parole vicine al lettore, è stata resa soprattutto nelle traduzioni più recenti, mentre altri testi si servono di un lessico più arcaico e quindi meno vicino all'esperienza personale dell'infinito.

Per quanto riguarda le icone poetiche, si è visto che nel testo originale sono visibili tre icone. Nelle traduzioni si sono individuate ora due ora tre icone, mentre in due testi non si è

trovata nessun'icona. Le icone poetiche nelle traduzioni a volte accavallano; un'icona ricorrente, per fare un esempio, è l'icona del suono in 'bruisen tusschen de struiken', 'beluistrend 't bruisen' e 'struiken ruisen'. Però, queste icone simili nei vari testi non hanno un legame con una delle icone nell'originale; perlopiù, solo *una* icona dell'originale si può individuare anche in una traduzione. Le altre due icone non sono state riprodotte e questo risultato potrebbe significare che le icone avranno causato dei problemi traduttivi troppo grandi e che, di conseguenza, hanno causato intraducibilità, o che non sono state individuate. Tuttavia, come si è reso chiaro, l'icona poetica nell'originale, intraducibile secondo Bronzwaer, è stata tradotta, e quindi è stato tradotto l'intraducibile. I risultati dell'analisi, dunque, si contraddicono e non fanno vedere un legame evidente fra l'icona poetica e la traducibilità, come propone lo studioso. In più, il fatto che quasi nessun traduttore è riuscito a riprodurre le icone dell'originale, può essere spiegato senza fare ricorso alla traducibilità: per esempio, si può ragionare che il traduttore ha ritenuto più importante altri elementi non iconici. Infatti, piuttosto di aiutare lo studio sull'intraducibilità, la teoria di Bronzwaer fornisce domande.

Tornando alla domanda di ricerca, si può concludere che è molto problematico dare delle risposte univoche sulla traducibilità di un testo, analizzando le icone poetiche che secondo Bronzwaer rendono un testo intraducibile.

Non è possibile dare delle risposte molto valide sull'intraducibilità facendo soltanto un'analisi testuale, perché la traducibilità contiene molti altri aspetti, tra cui, come si è visto, la contestualizzazione, il processo traduttivo del traduttore e le sue poetiche traduttive. Inoltre, è desiderabile sviluppare un metodo ben definito, che contiene una definizione più chiara dell'icona poetica. Per ora, dunque, il concetto di Bronzwaer rimane teorico e inapplicabile a questo tipo di analisi comparativa.

Bibliografia

Fonti primarie

Claes, Paul, 'Giacomo Leopardi 1798-1837, De oneindigheid' (traduzione con testo originale a fronte), in: *Nieuw Wereld Tijdschrift*, 1995, 13, no.5, p. 70.

Leopardi, Giacomo, *De Zangen*, Ambo, Baarn, 1991, tradotti, introdotti e commentati da Frans van Dooren.

Leopardi, Giacomo, *Canti*, Garzanti (collezione 'I Garzanti. I Grandi Libri'), Milano, 1975, introduzione, commenti e note di Fernando Bandini.

Spierings, Emile, 'Otto traduzioni olandesi de "L'infinito" di Giacomo Leopardi, in: Musarra, F. (a.c.d.), *Leopardi e la cultura europea*, Leuven University Press/Bulzoni Editore, Roma, 1989, pp. 503-523. (traduzioni di: P.N. van Eyck, H.W.J.M. Keuls, R. Valkhoff, A. van Duinkerken, F. van Dooren, C. Buddingh', Albe (R.A.L. Joostens), A. Vincent de Vos)

Fonti secondarie

Albrecht, Jorn, 'Giacomo Leopardi, teorico della traduzione', in: Franco Musarra (a.c.d.), *Leopardi e la cultura europea*, Leuven University Press/Bulzoni Editore, Roma, 1989, pp. 27-38.

Bakker, Matthijs, 'Lof der onvertaalbaarheid', in: *Armada*, nr. 3, 1996, pp. 80-90.

Bassnett, Mc-Guire, Susan, 'Poetry and Translation', in: *Translation Studies*, Londra, Routledge, 1988.

Beltrami, Pietro G., *Gli strumenti della poesia*, Bologna, Il Mulino, 2002.

Benjamin, Walter, 'De opgave van de vertaler', (trad. di 'Die Aufgabe des Übersetzers', 1923) in: Ton Naaijken et al., *Denken over vertalen*, Vantilt, Nijmegen, 2010, pp. 65-73.

Bloemen, Henri, 'Onvertaalbaarheid: tussen theorie en praktijk van het vertalen', in: Raymond van den Broeck (a c. di), *Bouwen aan Babel. Zes opstellen over onvertaalbaarheid*, Fanton, Anversa, 1994, pp. 11-24.

Boase-Beier, Joanne, 'Poetry', in: M. Baker (a c. di), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, Londra, 2001, pp. 194-196.

Boer, de Minne Gerben, 'Bibliografie van Frans van Dooren', in: *Incontri*, 2006, no. 1, pp. 108-133.

Boer, de Minne Gerben, Bossche, van den Bart, 'La fortuna di Leopardi in Olanda', in: Franco Musarra (a c. di), *Leopardi e la cultura europea*, Leuven University Press, Lovania, 1989, pp. 151-178.

Boer, de Minne Gerben, Bossche, van den Bart, 'Bibliografia leopardiana in Olanda e nelle Fiandre', in: Franco Musarra (a c. di), *Leopardi in Europa*, Leuven University Press, Lovania, 2000, pp. 89-114.

Broeck, van den Raymond, *Inleiding tot de vertaalwetenschap*, Leuven, Acco, 1972, pp. 66-71.

Broeck, van den Raymond e Lefevere, André, *Uitnodiging tot de vertaalwetenschap*, Coutinho, Muiderberg, 1979, pp. 70-78.

Bronzwaer, Wim, 'De onvertaalbaarheid van het poëtisch icoon. Geprivilegieerde momenten in Shakespeares 27^{ste} sonnet', in: *Armada*, nr. 3, 1996, pp. 36-47.

Bronzwaer, Wim, *Lessen in lyriek. Nieuwe Nederlandse poëtica*, Nijmegen, Sun, 1993.

Buia, Anna, Noferi, Simonetta (a c. di), *Giacomo Leopardi. Autobiografia poetica*, Firenze, La Nuova Italia, 1998.

Diacono, Mario, Montefoschi, Paola (a c. di), *Giuseppe Ungaretti. Lezioni su Giacomo Leopardi*, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Roma, 1989.

Di Robertis, Domenico, 'I termini dello spazio immaginativo leopardiano', in: *Leopardi. La poesia*, Edizione Cosmopoli, Bologna, 1996, pp. 3-26.

Ferroni, Giulio, *Storia della letteratura italiana. Dall'Ottocento al Novecento* (vol.III), Einaudi, Milano, 1991, pp. 183-235.

Flora, Francesco (a c. di), *Giacomo Leopardi. I Canti e prose scelte*, Mondadori, Verona, 1943.

Groot, Ger, 'De naam van de mensheid is Babel. Jacques Derrida over vertaling en onvertaalbaarheid', in: *Armada*, nr. 3, 1996, pp. 63-72.

Grossman, Edith, 'Translating poetry', in: idem, *Why translation matters*, Yale University Press, 2010, pp. 91-119.

Heijden, van der Marcel, 'Franciscus Wilhelmus Maria van Dooren' in: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde 2004-2005*, Leiden, Maatschappij der Nederlandse Letterkunde, 2002, pp. 64-69.

Hermans, Theo, 'Translatability', in: M. Baker (a c. di), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, Londra, 2001, pp. 300-303.

Holmes, James S., *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam, Rodopi, 1988.

Idema, Wilt, 'Onuitgeefbaarheid', in: *Armada*, nr. 3, 1996, pp. 73-76.

Jakobson, Roman, 'Enkele linguïstische aspecten van het vertalen', (trad. di 'On the Linguistic Aspects of Translation', 1959) in: Ton Naaijken et al., *Denken over vertalen*, Vantilt, Nijmegen, 2010, pp. 287-292.

Juryrapport Martinus Nijhoff Prijs 1990: Frans van Dooren.

Langeveld, Arthur, 'Onvertaalbaarheid', in: *Armada*, nr. 3, 1996, pp. 12-18.

Leuven-Zwart, Kitty van, *Vertaalwetenschap. Ontwikkelen en perspectieven*, Coutinho, Muiderberg, 1992.

Lombardo, Agostino, 'Sul tradurre', in: Portale, Rosario (a c. di), *La traduzione poetica nel segno di Giacomo Leopardi*, Giardini Editore, Università degli studi di Macerata, 1992, pp. 35-44.

Musarra, Franco, 'Per Frans van Dooren: il ricordo di un 'professore cerimonioso'' in: *Incontri*, 2006, no.1, p. 61.

Naaijken, Ton, 'Vertalersverdriet: Een inleiding', in: *Armada*, nr. 3, 1996, pp. 3-11.

Naaijken, Ton, 'W. Bronzwaers vertaalpoëtica', in: idem, *De slag om Shelley en andere essays over vertalen*, Nijmegen, Vantilt, 2002, pp. 57-70.

Nijhoff, Martinus, *Kritisch en verhalend proza (Verzameld werk II)* (a c. di Gerrit Borgers e Gerrit Kamphuis), Amsterdam, Bert Bakker, 1982, pp. 416-418.

Ottolini, Angelo (a c. di), *Giacomo Leopardi. I Canti*, Carlo Signorelli, Milano, 1956.

Peruzzi, Emilio, *Giacomo Leopardi. I Canti*, (edizione critica con la riproduzione degli autografi) Rizzoli, Milano, 1981.

Pol, van der Barbara, 'De onweerstaanbare charme van het verraad', in: *Armada*, nr. 3, 1996, pp. 54-58.

Portale, Rosario (a c. di), *La traduzione poetica nel segno di Giacomo Leopardi*, Giardini Editore, Università degli studi di Macerata, 1992, pp. 89-100.

Raffel, Burton, *The Art of Translating Poetry*, Pennsylvania University Press, 1988.

Schuerewegen, Frans, 'Overgezet (Poe, Baudelaire)' in: Raymond van den Broeck (a c. di), *Bouwen aan Babel. Zes opstellen over onvertaalbaarheid*, Anversa, Fantom, 1994, pp. 25-38.

Selver, Paul, *The Art of Translating Poetry*, Londra, John Baker, 1966.

Steiner, George, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Londra, Oxford University Press, 1975.

Allegati

A. Schema analisi TA (A)

TA (A): Van Eyck, <i>De oneindigheid</i>, 1930	
1. Fonologia	
Suoni ricorrenti e chiarezza delle vocali	Ricorrenza di 'e', 'i', 'ei/ij', 's'. Nei primi tre versi e nei vv. 7-8 più 'a', diverso dagli altri versi. Pochi suoni cupi come 'o' e 'u'.
Presenza di sillabe aperte	Più sillabe chiuse che sillabe aperte (conseguenza inevitabile della grammatica neerlandese). Però si vedono alcune sillabe aperte a fine verso A e inizio verso B, creando una sinalefe col connettivo 'en': vv. 5-6 'deze/en', 10-11 'stilte/en', 11-12 'gedachte/en.'
Deviazioni notevoli	
2. Semantica e morfologia	
Le parole chiavi lunghe	Sono state riprodotte le parole chiavi lunghe; cfr. v.6 'stilten bovenaardsch', 'grondelooze vrede', 'eindelooze stilte', 'eeuwigheid'. Un sintagma più lungo rispetto al TP è 'ruimten al zonder einders' (v.5) invece di 'interminati spazi'.
Contrasto tra parole lunghe e brevi	Si vede un contrasto forte per indicare l'infinito immaginato e il presente, come nel TP: 'grondelooze', 'bovenaardsch', 'eindelooze' contro 'stem, heden, leeft'.
L'uso del plurale	Sono stati riprodotti gli stessi plurali di Leopardi, creando un effetto d'immensità. Aggiunti altri plurali che non sono presenti nel TP: v.2 'kanten', v.3 'blikken'.
Semplicità del lessico	Lessico non sempre molto naturale, ma cerca di coinvolgere il lettore. (traduzione del 1930)
Concetto dell'immaginazione	La parte chiave del TP: 'io nel pensier mi fingo' è stata tradotta come 'verbeeld ik' (v.4) 'mij in mijn droom' (v.6), dunque si aggiunge il concetto del 'sogno', che rafforza il concetto dell'immaginazione. Si hanno due parti invece di una. Contrasto tra 'altijd was' e il presente.
Cesura dopo 'quiete'	Van Eyck non ha messo la traduzione di 'quiete' ('vrede') a fine verso, ma all'inizio, per cui si perde l'effetto di silenzio nel TP.
Le tre parti del poema	La prima parte è staccata dal resto per la ricorrenza delle 'a' nei primi versi, ma già molti plurali. Contrasto creato da 'maar' (v.4) e 'zoo' (v.13), e dalla descrizione di situazione più concrete (prima e ultima parte) e astratte (seconda parte, immaginazione).
Ricorrenza di aggettivi determinativi	Dees, deze (3x), dit van, deze.
Deviazioni notevoli	- v. 2 'da tanta parte' = 'schier naar alle kanten' (cioè da quasi tutte le parti) - v. 9 'piante' = 'struiken' - v. 13 'il suon di lei' (il suo suono, del presente) = 'hoe het luid is'. - v. 15 'mare' = 'golven' (per la rima)

	- v. 15 'naufragar' = 'ondergang'
3. Metrica e rima	
Il metro	Molti endecasillabi con 11 posizioni e 10° accentata, tranne v.12, che consiste di 12 posizioni in cui sulla 11° cade l'accento tonico, a condizione che non si legga l'ultima sillaba di v.11 insieme alla prima di v.12. Molti endecasillabi a maiori.
Allitterazione e rima	Consonanza vv. 2-3 'kanten,kimmen' e 'blikken'. Allitterazione v.7-8 'mij', 'mijn', mij', 'bijna'. Allitterazione v.9 'bruisen, struiken'. Anche v. 10 'stem', 'stilte'.
Quantità di posizioni; uso di sinalefe.	Sempre 11 posizioni, ma Leopardi usa molto la sinalefe. L'uso della sinalefe è particolarmente presente nel brano 'ultimo orizzonte il guardo esclude' (v.3); ma anche in 'e il suon' (v.13). Sinalefi a fine verso in vv. 5-6, 10-11, 11-12. Si nota l'elisione di 'ik'.
Deviazioni notevoli	
4. Ritmo	
Posizione di cesure e accenti	La cesura cade spesso sulla 10° e sulla 6° posizione come nel TP. Sono stati riprodotti alcuni accenti forti sulla stessa posizione: confronta i vv. 2, 6, 7.
Enjambement	Molti enjambement. Enjambement molto forte tra vv. 6-7 (grondelooze/vrede). Anche tra vv. 2-3, 4-5, 7-8, 8-9, 9-10, 13-14.
Dizione continua	La dizione continua è favorita soprattutto dall'uso della sinalefe, specie tra la fine di verso A e l'inizio di verso B. Crea una forte musicalità che favorisce il ritmo fluido.
Polisindeto e anafora (figure retoriche)	Ripetizione 'en de', 'en de', vv. 11-12, che favorisce il ritmo e crea un effetto di continuità. Cfr. v. 12 'en de doode seizoenen, en dit van heden'. È stata riprodotta l'anafora all'inizio verso vv. 12, 13, 15.
Deviazioni notevoli	

B. Schema analisi TA (B)

TA (B): Albe, <i>Het oneindige</i>, 1944.	
1. Fonologia	
Suoni ricorrenti e chiarezza delle vocali	Ricorrenza di 'e', 'i', 'ei/ij', 'ie'. Molti 'e' anche nei primi versi. Pochi suoni cupi.
Presenza di sillabe aperte	Più sillabe chiuse che sillabe aperte (conseguenza inevitabile della grammatica neerlandese), poche sillabe aperte, come a fine vv. 4-5. Si vedono alcune sillabe aperte a fine verso A e inizio verso B, creando una sinalefe col connettivo 'en': vv. 11-12 'eeuwige/en', 12-13 'huidige/en'.
Deviazioni notevoli	
2. Semantica e morfologia	
Le parole chiavi lunghe	Sono state riprodotte le parole chiavi lunghe; cfr. v.4-5 'onbegrensde', 'bovenaardsche'.
Contrasto tra parole lunghe e brevi	Non si vede un contrasto molto forte per indicare l'infinito immaginato e il presente, come nel TP: "'t eeuwige', 'doode seizoenen', da un lato, e dall'altro 'huidige', 'levende', 'de klank ervan'.
L'uso del plurale	Sono stati riprodotti i plurali di Leopardi, creando un effetto d'immensità. ('ruimten', 'stilten', 'seizoenen')
Semplicità del lessico	Lessico non sempre molto naturale, talvolta distante, tendenza più arcaica ('indachtig', 'veins', 'horizont') rispetto alla traduzione di Van Eyck.
Concetto dell'immaginazione	La parte chiave del TP: 'io nel pensier mi fingo' è stata tradotta come 'ik veins in mijn gedacht', dunque si ha lo stesso effetto creato sulla stessa posizione. Molta attenzione all'immaginazione. Contrasto tra 'mij dierbaar was' e il presente.
Cesura dopo 'quiete'	Come il TP, si vede una cesura dopo 'quiete' = 'rust' (v.6).
Le tre parti del poema	Contrasto creato da 'maar' (v.4) e 'zoo' (v.13), e dalla descrizione di situazioni più concrete (prima e ultima parte) e astratte (seconda parte, immaginazione). Dal punto di vista fonetico la prima parte non è molto diversa dal resto, per la ricorrenza, anche qui, del fonema 'e'.
Ricorrenza di aggettivi determinativi	Deze (5x), dit, dees.
Deviazioni notevoli	- v.10 'deze stilte oneindig vergelijk bij dit' = come se stesse infinitamente comparando il silenzio, mentre si tratta di un silenzio infinito. - v.14 'il pensier mio' = 'mijn droom', intensificazione dell'immaginazione.
3. Metrica e rima	
Il metro	Metro molto variato e libero, e molto diverso dagli altri che usano un metro più omogeneo e strutturato. Pochi endecasillabi (vv. 2, 12, 15). Alcuni decasillabi e novenari, cfr. vv. 6 e 7: due novenari con

	l'8° posizione finale accentata.
Allitterazione e rima	Allitterazione vv.7-8 'hart', 'haast'. Allitterazione vv. 8-9 'beluistrend', "'t bruisen'. Rima imperfetta tra 'eeuwige' e 'huidige', vv. 11-12, lo stesso ritmo, gli stessi accenti. Anche con 'levende', v. 13.
Quantità di posizioni; uso di sinalefe.	Quantità di posizioni molto variabile. Uso della sinalefe soltanto con ripetizione di 'en'. Sinalefe p. es. in v.10 'stilte oneindig'.
Deviazioni notevoli	Metro molto diverso e variato rispetto agli endecasillabi perfetti del TP.
4. Ritmo	
Posizione di cesure e accenti	La cesura cade spesso sulla 6° posizione come nel TP. Sono stati riprodotti molti degli accenti forti sulla stessa posizione del TP: confronta i vv. 2-6, 8, 10, 12, 13.
Enjambement	Molti enjambement, spesso forti. Forte tra vv. 2-3, 4-5, 5-6, 10-11. Anche tra vv. 7-8, 8-9.
Dizione continua	Dizione non molto continua: ritmo non molto composto, poche sillabe aperte, usa poco la sinalefe.
Polisindeto e anafora (figure retoriche)	Ripetizione 'en', vv. 11-13, che favorisce il ritmo e crea un effetto di continuità. Cfr. v. 12-13 'en de doode seizoenen, en huidige en levende, en de klank ervan'. E' stata riprodotta l'anafora all'inizio verso vv. 12, 13, 15.
Deviazioni notevoli	L'inversione è particolare, e non naturale e fluido, nei vv. 1 e 10.

C. Schema analisi TA (C)

TA (C): Valkhoff, <i>Oneindigheid</i>, 1946.	
1. Fonologia	
Suoni ricorrenti e chiarezza delle vocali	Ricorrenza di 'e', 'ei/ij', 's' e 'st'. Molti 'e' anche nei primi versi, ma qui anche suoni cupi come 'o'. A metà molti suoni 'ij' (rij, mijn, bijkans, mijn, vergelijk). Molti 's' e 'st': v.5 'grens', v.6 'stilte', 'diepste', v.7 'geest', 'bijkans'. Suoni cupi con 'o' nei vv. 11-14. Rispetto al TP si ha un suono meno cupo nei vv. 7-8: 'ove per poco il cor non si spaura' = 'waarin bijkans mijn hart zich bang verwacht'.
Presenza di sillabe aperte	Molte sillabe chiuse, anche per l'uso di 'deez' invece di 'deze'. Nessuna parola con sillaba aperta a fine verso.
Deviazioni notevoli	
2. Semantica e morfologia	
Le parole chiavi lunghe	Le parole chiavi lunghe sono state suddivise in più parole: v.5 'ruimten zonder grens', v.6 'niet te vatten stilt'.
Contrasto tra parole lunghe e brevi	Non si vede un contrasto molto forte per indicare l'infinito immaginato e il presente, come nel TP: 'eeuwigheid', 'eeuwen reeds voorbij' vs. 'deze tijd, waarin ik leef en op zijn roep'.
L'uso del plurale	Non sono stati riprodotti i plurali di Leopardi, ('ruimten', ma anche 'stilt')
Semplicità del lessico	Lessico naturale e semplice, soprattutto se si vede v.4/5 'wanneer ik echter daar te schouwen zit/zijn 't ruimten...', tranne l'uso più arcaico di 'deez'.
Concetto dell'immaginazione	La parte chiave del TP: 'io nel pensiero mi fingo' è stata tradotta come 'die 'k in mijn geest verbeeld', dunque si ha lo stesso effetto creato sulla stessa posizione. Molta attenzione all'immaginazione, si può dire una traduzione letterale. Contrasto tra 'was mij immer lief' e il presente.
Cesura dopo 'quiete'	Come il TP, si vede una cesura dopo 'quiete' = 'rust' (v.6).
Le tre parti del poema	Contrasto creato da 'echter' (v.4) e 'zoo' (v.13), e dalla descrizione di situazioni più concrete (prima e ultima parte) e astratte (seconda parte, immaginazione). Il contrasto indicato con 'echter' a metà del verso è meno forte del 'ma' a inizio verso.
Ricorrenza di aggettivi determinativi	Deez (3x), deze (2x), die, dezen.
Deviazioni notevoli	- v.2 'siepe' = 'boomenrij' (più grande) - v.11 'mijn denken richt zich op de eeuwigheid', non è il pensiero che è fissato sull'eternità ma l'eternità gli sovviene nella mente. - v.13 'suon' = 'roep', suono forte, come se fosse indesiderata e troppo forte. In neerlandese ha molti significati ambigui diversi da suono. - v.15 'naufragar' = 'vergaan', molto ambiguo in neerlandese in questa posizione: da un lato sembra un'intensificazione rispetto al TP, dall'altro lato 'vergaan' può indicare il verbo 'andare', p. es.

	'm'è andata....ecc'
3. Metrica e rima	
Il metro	Tutti endecasillabi con 10 posizioni e 10° accentata. Molti endecasillabi a maiori.
Allitterazione e rima	Rima imperfetta vv.7-8 'bijkans, 'mijn hart', vv. 11-12 'eeuwigheid', 'dezen tijd', vv. 13-14 'lost', 'op'. Allitterazione vv. 2-3 'ver', 'verren'. Allitterazione v.6 'stilte', 'diepste', 'rust' .
Quantità di posizioni; uso di sinalefe.	Quantità di posizioni fissa. Molto poche sillabe aperte quindi poca sinalefe, pero' il traduttore usa la figura dell'elisione (p. es. 'deez')
Deviazioni notevoli	
4. Ritmo	
Posizione di cesure e accenti	La cesura cade spesso sulla 6° posizione come nel TP. Cesura forte, spesso perfetta (cfr. vv. 2, 5, 7, 8, 12). Sono stati riprodotti molti degli accenti forti sulla stessa posizione del TP: confronta i vv. 2, 3, 5-10.
Enjambement	Meno enjambement del TP. Solo tra vv. 2-3, 7-8, 9-10, 13-14.
Dizione continua	Dizione non molto continua, per la mancanza di sillabe aperte e sinalefe e pochi enjambement.
Polisindeto e anafora (figure retoriche)	Non c'è la ripetizione di 'en', solo all'inizio dell'ultimo verso. Per la mancanza di 'en' l'effetto d'immensità e espansione è meno forte rispetto ad altre traduzioni.
Deviazioni notevoli	

D. Schema analisi TA (D)

TA (D): Keuls, <i>Het oneindige</i>, 1949	
1. Fonologia	
Suoni ricorrenti e chiarezza delle vocali	Nella prima parte molti suoni 'i', 'e' (verre einder), non molte parole cupe. A meta' verso pero' anche molti suoni 'o'. Difficile distinguere i suoni ricorrenti.
Presenza di sillabe aperte	Molte sillabe chiuse. Sillabe aperte a fine verso: solo v.10 'stilte', ma non si crea una sinalefe con il verso successivo.
Deviazioni notevoli	
2. Semantica e morfologia	
Le parole chiavi lunghe	Le parole chiavi lunghe non sono sempre state riprodotte e talvolta suddivise in più parole: v.6 'stilten die de mensch niet kent', v.7 'oneindig-groot'.
Contrasto tra parole lunghe e brevi	Non si vede un contrasto molto forte per indicare l'infinito immaginato e il presente, come nel TP: 'gindsche grondelooze stilte', 'eeuwigheid', 'doode tijden' vs 'uur van 't levend heden', 'met zijn vlucht'ge stem'.
L'uso del plurale	Sono stati riprodotti i plurali di Leopardi, 'ruimten', 'stilten'.
Semplicità del lessico	Lessico naturale ma non semplice, tendenza arcaica, creata tra l'altro dall'elisione in 'vlucht'ge', 'mijm'ring' e vv. 3-4 'den verre einder aan mijn blik ontzegt/Doch goed.. ecc'
Concetto dell'immaginazione	La parte chiave del TP: 'io nel pensier mi fingo' è stata tradotta come 'dan gaat verbeelding... naar' già a v.4, dunque non si crea lo stesso effetto sulla stessa posizione. Meno attenzione all'immaginazione rispetto al TP: 'mi sovvien' = 'denk' (v.11). Però nel v. 14 'il pensier mio' diventa 'mijn mijm'ring'. Il contrasto tra l'azione continua e il presente è diverso dalle altre traduzioni: sempre caro mi fu = 'voor immer werd mij', e quindi è cambiato il tempo verbale.
Cesura dopo 'quiete'	Come il TP, si vede una cesura dopo 'quiete' = 'rust' (v.6). Ma anche il decimo verso conclude con 'quiete': 'silenzio' a fine verso, quindi più attenzione al silenzio.
Le tre parti del poema	Contrasto creato da 'doch' (v.4) e 'zoo' (v.14), e dalla descrizione di situazioni più concrete (prima e ultima parte) e astratte (seconda parte, immaginazione).
Ricorrenza di aggettivi determinativi	Deze (2x), die, dit.
Deviazioni notevoli	<ul style="list-style-type: none"> - v.2 'hooge heg' è un'aggiunta semantica, TP non dice che la siepa sia alta - v.3 'orizzonte' = 'den verre einder', suggerisce più spazio il TA - v.7 'profondissima quiete' = 'rust oneindig-groot' - v.7 'ove per poco il cor non si spaura' = 'vrij blijft daar het hart van elke vrees', malinterpretazione - v. 13 'met zijn vlucht'ge stem' sembra invenzione del traduttore

	- v.14 'immensità' = 'diepe wat'ren'
3. Metrica e rima	
Il metro	Tutti endecasillabi con 10 o 11 posizioni, sempre 10° accentata. Molti endecasillabi a maiori ma anche a minori.
Allitterazione e rima	Rima interna imperfetta v. 13 'levend heden'. Molta allitterazione: v.2 'hooge heg', v.4 'doch', 'goed', 'gaat' e anche 'doch', 'dromen', 'dan'. Vv. 10/11 'gindsche', 'grondelooze', 'geruis', vv. 7/8 'vrij', 'van', 'vrees', v.8 'dan', 'den'. E v. 14/15 'zo', 'zinkt', 'zoet', 'zee.
Quantità di posizioni; uso di sinalefe.	Sempre 10 o 11 posizioni. Molto poche sillabe aperte quindi poca sinalefe, però nei versi finali il traduttore usa molto la figura dell'elisione: 'vlucht'ge', 'mijm'ring', 'wat'ren'.
Deviazioni notevoli	
4. Ritmo	
Posizione di cesure e accenti	Gli accenti cadono sempre sulla 10° e sulla 6° o sulla 4° posizione. Sono stati riprodotti molti degli accenti forti sulla stessa posizione del TP: confronta i vv. 1-3, 5, 8, 11.
Enjambement	Meno enjambement del TP. Solo tra vv. 2-3, 4-5 e 6-7.
Dizione continua	Dizione non molto continua, per la mancanza di sillabe aperte e sinalefe e pochi enjambement.
Polisindeto e anafora (figure retoriche)	Meno connettivi rispetto al TP. Ripetizione 'en', vv. 11-12, che favorisce il ritmo e crea un effetto di continuità. Cfr. vv. 11-12 'en denk aan de eeuwigheid/en aan de dode tijden en het uur'. Non è stata riprodotta la ripetizione di 'e' all'inizio verso, solo nel v.15.
Deviazioni notevoli	

E. Schema analisi TA (E)

TA (E): Buddingh', De eindeloosheid, 1951	
1. Fonologia	
Suoni ricorrenti e chiarezza delle vocali	Ricorrenza della 'e' (v.1 'deez', 'eenzame'). A metà poema molti suoni come 'e', 'ei/ij', 'ui', però i suoni chiari vengono interrotti dalla parola 'schraagt' (v. 7). Pochi suoni cupi.
Presenza di sillabe aperte	Molte sillabe chiuse. Sillabe aperte a fine verso: solo v.5 'peilloze', ma non si crea una sinalefe con il verso successivo. (v.6 'stilte')
Deviazioni notevoli	
2. Semantica e morfologia	
Le parole chiavi lunghe	Le parole chiavi lunghe sono state riprodotte: v.5 'onmetelijke', v.6 'bovenwerelds'.
Contrasto tra parole lunghe e brevi	Contrasto forte per indicare l'infinito immaginato e il presente, come nel TP: 'eeuwigheid', 'vergane eeuwen' vs 'dit uur, hier, nu, en onze ritseling'.
L'uso del plurale	Non sono sempre stati riprodotti i plurali di Leopardi, 'ruimten', ma anche 'stilte'.
Semplicità del lessico	Lessico naturale e semplice, invoglia l'immaginazione, mirato a coinvolgere il lettore.
Concetto dell'immaginazione	La parte chiave del TP: 'io nel pensiero mi fingo' è stata tradotta come 'schept mijn geest' già a v.4, dunque non si crea lo stesso effetto sulla stessa posizione. Meno attenzione all'immaginazione rispetto al TP: 'mi sovviene' = 'denk' (v.11). Contrasto tra 'steeds was mij lief' e il presente.
Cesura dopo 'quiete'	Come il TP, si vede una cesura dopo 'quiete' = 'rust' (v.6).
Le tre parti del poema	Contrasto non viene creato da una congiunzione avversativa, come negli altri TA. v.4 = 'Hier zittend en rond mij kijkend' che non indica una parte nuova. Contrasto solo creato da 'dan' (v.13), ma è meno forte rispetto ad altre traduzioni perché non comincia una nuova frase come negli altri casi.
Ricorrenza di aggettivi determinativi	Deez', deze, die (3x), dit.
Deviazioni notevoli	<ul style="list-style-type: none"> - v.7 'die mij als zuilen schraagt' = aggiunta - v.10 'voce' non è stata tradotta. E' stato tradotto solo lo 'stormir' = 'ruisen', ma non si ripete la 'voce'. - v.11 'hier naast mij' = aggiunta - v.12 'stagioni' = 'eeuwen' - v. 12-13 'e la presente e viva, e il suono di lei' = 'en dit uur, hier, nu, en onze ritseling'. A cosa riferisce 'onze'? - v.15 'naufregar' = 'schipbreuk lijden'. In quanto si può parlare di soffrire?
3. Metrica e rima	
Il metro	Tutti endecasillabi, numero di sillabe variabile: 10 o 11 posizioni. Eccezione è v. 13, con 12 posizioni di cui la 11° è accentata. Molti

	endecasillabi a maiori.
Allitterazione e rima	Allitterazione v.1 'deez', 'eenzame', vv. 9-10 'struiken', 'ruisen', v. 15 'zee', 'zoet', ripetizione vv.11-12 'eeuwigheid'/'eeuwen'.
Quantità di posizioni; uso di sinalefe.	10, 11 o 12 posizioni. Non si crea la sinalefe.
Deviazioni notevoli	
4. Ritmo	
Posizione di cesure e accenti	Gli accenti cadono sulla 10° e spesso sulla 6°. Sono stati riprodotti alcuni degli accenti forti sulla stessa posizione del TP: confronta i vv. 2, 3, 6, 10.
Enjambement	Molti enjambement. Forte tra vv. 5-6. Anche tra 2-3, 4-5, 7-8, 8-9, 9-10, 10-11, 13-14.
Dizione continua	Dizione non molto continua, per la mancanza di sillabe aperte e sinalefe, però i tanti enjambement favoriscono la dizione.
Polisindeto e anafora (figure retoriche)	Sono state riprodotte le congiunzioni del TP. Ripetizione 'en', vv. 11-13, che favorisce il ritmo e crea un effetto di continuità. Cfr. vv. 11-13 'en denk aan de eeuwigheid/en de vergane eeuwen en dit uur, hier, nu, en onze ritseling'. Non è stata riprodotta tutta la ripetizione di 'e' all'inizio verso, solo nei vv. 12 e 15.
Deviazioni notevoli	

F. Schema analisi TA (F)

TA (F): De Vos, <i>Het oneindige</i>, 1963	
1. Fonologia	
Suoni ricorrenti e chiarezza delle vocali	Molti suoni 'i', 'e', 'ie', 'ei/ij' e suoni 's' e 'st' soprattutto a metà poema e anche nei tre versi finali. A inizio anche abbastanza 'a' ma poche parole cupe con 'o' e 'u'. (timbro chiaro)
Presenza di sillabe aperte	Molte sillabe aperte a fine verso. Sillabe aperte a fine verso: nei vv. 4, 5, 10, 11, 13-15 e anche all'interno dei versi. Si creano anche delle sinalefi con il verso successivo: vv.4-5 (me/aan), 13-14 (deze/oneindigheid) e 14-15 (gedachte/en).
Deviazioni notevoli	
2. Semantica e morfologia	
Le parole chiavi lunghe	Le parole chiavi lunghe sono state riprodotte: v.5 'oneindige', v.6 'bovenmenselijke'.
Contrasto tra parole lunghe e brevi	Contrasto forte per indicare l'infinito immaginato e il presente, come nel TP: 'oneindige', 'eeuwige', 'dode seizoenen' vs. 'dat van nu, dat leeft, en het geluid ervan'.
L'uso del plurale	Sono stati riprodotti i plurali di Leopardi, 'ruimten', 'stilten'.
Semplicità del lessico	Lessico naturale e semplice, molto fluido, sembra racconto personale, invoglia l'immaginazione, mirato a coinvolgere il lettore.
Concetto dell'immaginazione	La parte chiave del TP: 'io nel pensiero mi fingo' è stata tradotta come 'stel ik me (v.4)... voor (v.6)' dunque non si crea lo stesso effetto sulla stessa posizione. Meno attenzione all'immaginazione rispetto al TP: 'mi sovviene' = 'komt voor de geest' (vv.11-12). Contrasto tra 'altijd hield ik al' e il presente.
Cesura dopo 'quiete'	Non si vede la cesura dopo 'quiete' = 'rust' (v.7).
Le tre parti del poema	Il contrasto tra le parti del poema è creato in modo forte da 'maar' (v.4) e 'En zo' (v. 13) .
Ricorrenza di aggettivi determinativi	Deze (5x), die, dat.
Deviazioni notevoli	- v. 12/13 'dat van nu': a che cosa riferisce 'dat'?
3. Metrica e rima	
Il metro	Metro molto variato, non omogeneo, pare arbitrario. I versi più lunghi di tutti i TA. Pochi endecasillabi. Versi con 11, 12, 13, 14 e perfino 15 posizioni (v.5).
Allitterazione e rima	Allitterazione v.4 'staren', 'stel', e alla fine dei vv. 4/5/6, 'me'/'oneindige'/'bovenmenselijke'. Allitterazione v.7 'diepst', 'denkbare', consonanza di 'st' 'stilten, diepst, rust', v.8 'bijna', 'bang', e v.15 'zinken', 'zoet', 'deze', 'zee'.
Quantità di posizioni; uso di sinalefe.	Quantità di posizione molto variata, si creano delle sinalefi.
Deviazioni notevoli	
4. Ritmo	

Posizione di cesure e accenti	Per la variazione dei versi è difficile stabilire se gli accenti e le cesure cadano sulle stesse posizioni del TP. Il ritmo è chiaramente diverso per il metro così variato, manca il ritmo del TP perché i versi sono molto lunghi.
Enjambement	Molti enjambement. Forte tra vv. 5-6, 6-7, 8-9, 9-10, 10-11, 11-12, 12-13. Anche tra vv. 2 e 4. Crea un effetto d'immensità e d'espansione, ma da questo punto di vista si può dire strano il ritmo di 7/8 'waar het hart,/bijna, bang van is' con le virgole che impediscono il ritmo veloce. Dall'altro lato si sottolinea la parola 'bijna', nel TP 'per poco' si trova a fine verso.
Dizione continua	Dizione continua, per la presenza di sillabe aperte e sinalefe.
Polisindeto e anafora (figure retoriche)	Sono state riprodotte le congiunzioni del TP. Ripetizione 'en', vv. 11-13, che favorisce il ritmo e crea un effetto di continuità. Cfr. vv. 11-13 'en de dode seizoenen, en dat van/ nu, dat leeft, en het geluid ervan'. Non è stata riprodotta l'anafora con 'e' all'inizio verso, solo nel v. 15.
Deviazioni notevoli	

G. Schema analisi TA (G)

TA (G): Van Dooren, <i>De oneindigheid</i>, 1991	
1. Fonologia	
Suoni ricorrenti e chiarezza delle vocali	Molti suoni 'i', 'e', 'ei/ij' e suoni 's' e solo pochi 'o' nella prima parte. Timbro molto chiaro e dolce dell'ultimo verso: e-oe-i-ei-i-e-e-ee-e-e-i-e. 'Verstijf' (v.8) anche timbro chiaro però significato più cupo.
Presenza di sillabe aperte	Qualche parola con sillaba aperta, ma poche. A fine verso solo v.13 ('zo') e non a fine verso e inizio verso successivo.
Deviazioni notevoli	
2. Semantica e morfologia	
Le parole chiavi lunghe	Le parole chiavi lunghe sono state riprodotte solo parzialmente: v.5 'onmetelijke', ma anche suddivisione in più parole v.6 'die 't menselijk begrip te boven gaan'.
Contrasto tra parole lunghe e brevi	Contrasto forte per indicare l'infinito immaginato e il presente, come nel TP: 'eeuwigheid', 'afgestorven jaren' vs 'dit dat leeft, en 't geluid ervan'.
L'uso del plurale	Sono stati riprodotti i plurali di Leopardi, 'ruimten', 'stilten'.
Semplicità del lessico	Lessico naturale e molto semplice, molto fluido, sembra racconto personale, invoglia l'immaginazione, mirato a coinvolgere il lettore.
Concetto dell'immaginazione	La parte chiave del TP: 'io nel pensier mi fingo' è stata tradotta come 'stel ik me erachter (v.4)... voor (v.5)' dunque non si crea lo stesso effetto sulla stessa posizione. Meno attenzione all'immaginazione rispetto al TP: 'mi sovvien' = 'ik denk aan' (vv.11-12). Contrasto tra 'steeds was mij' e il presente.
Cesura dopo 'quiete'	Si vede la cesura dopo 'quiete', ma in questo caso la cesura si crea dopo 'silenzi' = 'stilten' (v.5).
Le tre parti del poema	Contrasto non viene creato da una congiunzione avversativa, come negli altri TA. v.4 = 'Telkens als ik hier zit' che non indica una parte nuova. (continuazione 'steeds' v.1 e 'telkens' v.4) Contrasto solo creato da 'En zo' (v.13) per introdurre la sintesi finale.
Ricorrenza di aggettivi determinativi	Deze (4x), die, dit.
Deviazioni notevoli	- v. 12 'morte stagioni' = 'afgestorven jaren' - v.13/14 'così tra questa/immensità s'annega il pensier mio' = 'en zo/ verdrinkt mijn geest in eindeloze diepten'. 'diepten' riferisce già al mare profondo mentre 'eindeloos' indica l'immensità
3. Metrica e rima	
Il metro	Tutti endecasillabi con 10 o 11 posizioni, sempre con la 10° accentata, quindi endecasillabi perfetti. Molti endecasillabi a maiori.
Allitterazione e rima	Allitterazione v.2 'zovele', 'zijden', v. 9 'wind', 'waaien', v. 16 'zoet', 'deze', 'zee', 'zinken'.
Quantità di posizioni;	Quantità di posizione fissa su 10 o 11, non si creano delle sinalefi.

uso di sinalefe.	
Deviazioni notevoli	Assenza di sinalefi.
4. Ritmo	
Posizione di cesure e accenti	Cesura spesso sulla 6° posizione. Accento forte sulla 'ij' di 'verstijf', v.8, crea un effetto di paura. Sono stati riprodotti alcuni degli accenti forti sulla stessa posizione del TP: confronta i vv. 1-3, 8, 12-13.
Enjambement	Molti enjambement: 2/3, 4/5, 5/6, 7/8, 10/11, 12/13, 13/14 che crea un effetto di continuità.
Dizione continua	Dizione continua, per la semplicità del lessico, le parole brevi e gli enjambement.
Polisindeto e anafora (figure retoriche)	Sono state riprodotte alcune congiunzioni del TP. Ripetizione 'en', vv. 12-13, che favorisce il ritmo e crea un effetto di continuità. Cfr. vv. 12-13 'en aan dit/dat leeft, en aan 't geluid ervan'. Non è stata riprodotta la ripetizione di 'e' all'inizio verso, solo nel v. 15.
Deviazioni notevoli	

H. Schema analisi TA (H)

TA (H): Claes, <i>De oneindigheid</i>, 1995	
1. Fonologia	
Suoni ricorrenti e chiarezza delle vocali	Molti suoni 'e', 's', anche abbastanza 'a' soprattutto a metà verso. Timbro chiaro, poche parole cupe.
Presenza di sillabe aperte	Molte sillabe aperte, due a fine verso, creando una sinalefe. Sembra cercare le sillabe aperte, p. es. v.2 'hegge', v.14 'levende' (invece di 'heg, 'leeft'). Sillabe aperte a fine verso: vv. 5, 13, 15.
Deviazioni notevoli	
2. Semantica e morfologia	
Le parole chiavi lunghe	Sono state riprodotte le parole chiavi lunghe del TP: v.5 'onbegrensde', v.6 'bovenmenselijke'.
Contrasto tra parole lunghe e brevi	Contrasto non molto forte per indicare l'infinito immaginato e il presente, come nel TP: 'eeuwigheid', 'jaargetijden' vs 'levende, geluid'.
L'uso del plurale	Sono stati riprodotti i plurali di Leopardi, 'ruimten', 'stiltes'.
Semplicità del lessico	Lessico naturale e molto semplice, molto fluido, sembra racconto personale, invoglia l'immaginazione, mirato a coinvolgere il lettore. Inversione talvolta lo rende un poco meno fluido (cfr. v.1 e v.15).
Concetto dell'immaginazione	La parte chiave del TP: 'io nel pensiero mi fingo' è stata tradotta come 'verbeeld ik mij daarachter' (v.5) dunque non si crea lo stesso effetto sulla stessa posizione. Meno attenzione all'immaginazione rispetto al TP: 'mi sovvien' = 'denk aan' (vv.11), però molta attenzione all'immaginazione nel v. 14 'gemijmer' e insieme alle parole 'verbeeld ik' si tiene molto al concetto dell'immaginazione. Contrasto tra 'steeds was mij' e il presente.
Cesura dopo 'quiete'	Si vede la cesura dopo 'quiete', ma in questo caso la cesura si crea dopo 'silenzi' = 'stiltes' (v.5).
Le tre parti del poema	Contrasto tra le varie parti è creato da 'Maar' (v.4) e 'In deze... dan' (vv.13-14) per introdurre la sintesi finale. Il contrasto con 'maar' è forte, e 'in deze' riferisce a una situazione concreta, mentre non è concreta, è sempre l'immaginazione.
Ricorrenza di aggettivi determinativi	Deze (6x).
Deviazioni notevoli	- v. 2 'che da tanta parte' = 'die hier zoveel van' - vv. 12-13 si riproduce il contrasto tra 'morte' e 'viva' = 'dode', 'levende' - v.15 'naufragar' = 'schipbreuk', traduzione letterale
3. Metrica e rima	
Il metro	Tutti endecasillabi con 10 o 11 posizioni, sempre con la 10° accentata. V.14 è un endecasillabo solo se ci si realizza una sinalefe con la sillaba finale del verso successivo (deze/onmetelijkheid).. Molti endecasillabi a maiori.
Allitterazione e rima	Rima finale vv. 4 e 7: 'staar', 'haast'. Allitterazione vv. 1-3 'heuvell',

	'zoveel', 'van', 'verre'. Assonanza vv.7-8 'haast', 'slaat', consonanza 'st' in 'stiltes', 'alldiepste', 'rust', 'haast', 'angst'. Allitterazione v.9 'struiken', 'ruisen', v.14 'mijn', 'gemijmer', v.15 'zoet', 'deze', 'zee'.
Quantità di posizioni; uso di sinalefe.	Quantità di posizione fissa su 10 o 11, si crea una sinalefe tra i vv. 13/14, 'deze'/'onmetelijkheid'.
Deviazioni notevoli	
4. Ritmo	
Posizione di cesure e accenti	Cesura spesso sulla 6° posizione. Sono stati riprodotti molti degli accenti forti sulla stessa posizione del TP: confronta i vv. 2-6, 9-12, su 'orizzonte'/'horizon' e su 'mirando'/'gemijmer'. Non solo la stessa posizione, anche la stessa parola viene accentata. Così anche l'accento su stem/voce, stilte, silenzio.
Enjambement	Molti enjambement come nel TP. Forte in vv. 5/6, anche in 2/3, 7/8, 8/9, 9/10, 10/11, 12/13, 13/14.
Dizione continua	Dizione continua, per la semplicità del lessico, le parole brevi e gli enjambement.
Polisindeto e anafora (figure retoriche)	Sono stati riprodotti alcuni connettivi del TP. Ripetizione 'en aan', vv. 11-13, che favorisce il ritmo e crea un effetto di continuità. Cfr. vv. 11-13 'en denk aan de eeuwigheid/ en aan de dode jaargetijden, en aan/dit levende, en zijn geluid'. Non è stata riprodotta la ripetizione di 'e' all'inizio verso, solo nel v. 12.
Deviazioni notevoli	