HAL
open science

”Ma se un discorde accento...”. Breve nota comparativa su qualche traduzione francese de ”L’infinito” leopardiano

Camillo Faverzani

To cite this version:

Camillo Faverzani. ”Ma se un discorde accento...”. Breve nota comparativa su qualche traduzione francese de ”L’infinito” leopardiano. Marguerite Yourcenar sulle tracce ’des accidents passagers’, Giornate di studio (Università degli Studi di Firenze, 18-19 ottobre 2004), Oct 2004, Florence, Italy. pp.271-281. hal-00645120

HAL Id: hal-00645120

https://hal.science/hal-00645120v1

Submitted on 29 Mar 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Ma se un discorde accento…
Breve nota comparativa su qualche traduzione francese de *L'infinito* leopardiano

Benché leggermente più tarda rispetto all'edizione delle prime opere originali, la traduzione letteraria appare assai presto nella produzione artistica di Marguerite Yourcenar e si impone come una costante della sua carriera, parallelo d'obbligo della narrativa fino alle ultime pubblicazioni[1]. In proposito, la scrittrice ha rivolto il proprio interesse a tutti i generi della letteratura, dando luogo a nuove versioni di testi inglesi[2], greci antichi[3] e moderni[4], e giapponesi[5], perlopiù apprezzate[6], oltre che ben note e ampiamente diffuse. Alcuni scritti testimoniano pure il valore esegetico che talvolta l'autrice ha auspicato infondere al proprio lavoro di traduttrice (CL, 40-45; FP, 63-64)[7]. Quando possibile, ha sorvegliato l'adattamento della propria opera in lingua straniera[8], mostrandosi talvolta piuttosto esigente nei confronti dei traduttori[9].

Nonostante Marguerite Yourcenar abbia viaggiato per lunghi periodi in Italia (C, XIV, XVI, XVII, XVIII, XIX-XX, XXIV, XXVI, XXVIII, XXXIV, XXXV) [10], sia vissuta in stretto contatto con la cultura del paese[11] e ne abbia parlato la lingua (C, XIV; OA, 43), soprattuttto negli anni 20-30, fra le sue traduzioni non si riscontra nessuna opera d'autore italiano. Ci ha trasmesso, invece, qualche frammento tradotto dall'italiano in modo abbastanza discontinuo negli ultimi vent'anni, perlopiù nei paratesti[12]. La maggior parte dei passi è raccolta ne *La Voix des choses* (1987), sorta di florilegio ideale dei testi che più hanno influenzato la maturazione intellettuale della scrittrice. In altra sede (CF, 137-144)[13], abbiamo già colto l'occasione di analizzare tali scelte nel loro insieme, eccetto quel che l'ultimo volumetto propone come « Mystique du romantisme » (VC, 38), in vero *L'infinito* leopardiano[14]. Considerando la traduzione francese dell'autrice, auspichiamo proporne una lettura comparativa rispetto ad altre tre versioni coeve e ad una quarta anteriore di circa un ventennio, fra le quali è da rilevare il doppio lavoro di Michel Orcel che, nell'arco di cinque o sei anni, ha dato alle stampe due edizioni diverse della poesia italiana[15].

Scegliendo di tradurre secondo un sistema libero gli endecasillabi sciolti della fonte, Marguerite Yourcenar si situa nella continuità dei suoi predecessori che, rispettando una certa interlinearità, seguono passo passo i quindici versi originali, mentre la scrittrice opera sul testo in modo da ridurlo in uno schema di quattro terzine perlopiù collegate fra di loro dagli *enjambement* (vv. 6-7 e 9-10). Assai fedele, la traduzione dei primi tre versi suscita qualche reazione inerente alle opzioni lessicali. Rendendo « quest'ermo colle » (v. 1) con « cette colline déserte », la soluzione dell'autrice è senz'altro più felice dei precedenti « hauteur » (PJ) e « coteau » (GB), ma, per la determinazione aggettivale, « solitaire » (GB, MO2) si singolarizza come scelta migliore: in « Toujours tendre me fut ce solitaire mont » (MO2) è apprezzabile la restituzione del genere maschile per il « colle » originale e l'uso di « tendre », preferibile alla perifrasi « j'aimai » (PJ) e innovativo rispetto agli 'cher/chère' delle altre traduzioni. Azzardata ci pare la « forêt » suggerita da Marguerite Yourcenar per « questa siepe » (v. 2), perché, se « Ferme au regard l'ultime horizon » (v. 3), essa preclude inesorabilmente lo schiudersi di « interminati/spazi » (vv. 4-5), anche nell'ambito circoscritto all'immaginazione. Infatti, per quanto questi siano intesi in senso figurato, la « haie », proposta da tutte le altre edizioni consultate, illustra meglio l'impressione d'ostacolo subitaneo, momentanea rottura nello spazio che invita quindi ad immergersi in quegli « espaces/sans limites » (MO2) che la scrittrice sopprime, riassumendoli in un semplice e prosaico « au-delà » (v. 4). La citata resa del verso 3 – « dell'ultimo orizzonte il guardo esclude » – segue la costruzione intransitiva di « ferme aux yeux le lointain horizon » (MO2), migliore della spiegazione « qui dérobe au regard/Tout un pan de l'horizon extrême » (MO1)

e del più letterale « qui exclut au regard/Une si grande part de l'ultime horizon » (GB). Così, « de maints côtés » è una soluzione più interessante delle precedenti perifrasi e della tenue metonimia di « telle étendue » (PJ) per tradurre « da tanta parte » (v. 2).

Piuttosto complesso da rendere in francese, il quarto verso (« Ma sedendo e mirando ») è tradotto in modo assai efficace da Marguerite Yourcenar che, partendo da un participio passato, passa al verbo coniugato: « Assis, je contemple » (cfr. anche GB), lettura migliore della coordinazione dell'aggettivo (« immobile et contemplant », MO1) o del participio passato (« couché là et regardant », MO2) al participio presente, o dell'improbabile calco letterale (« demeurant et contemplant », PJ). Ma, nei versi seguenti, la meditazione del poeta cambia improvvisamente, attravarso il filtro della traduzione della scrittrice. I quattro endecasillabi

> Ma sedendo e mirando, interminati
> spazi di là da quella, e sovrumani
> silenzi, e profondissima quiete
> io nel pensier mi fingo... (vv. 4-7)

vengono ridotti a due:

> Assis, je contemple, au-delà, de souverains silences,
> Dans cette paix profonde j'abîme ma pensée,

proposta difficilemente accettabile, non solo per la soppressione degli « interminati/spazi » citati, ma anche perché, sconvolgendo l'ordine sintattico, oltre a rendere inoperante il ruolo dell'evasione fantastica nella transizione da « mi fingo » a « j'abîme », l'autrice perde pure l'accumulazione e la progressione dei tre fenomeni nel pensiero. Più conformi ci sembrano allora le forme « je forme en mon esprit » (MO2) o « j'invente » (PJ), preferibili a « Se figurent dans ma pensée » (GB), come pure i « surhumains/Silences » di tutte le altre traduzioni. Riducendo di due versi l'insieme della composizione leopardiana, la resa ellittica di Marguerite Yourcenar prepara una rottura sintattica nel verso seguente, inserendo « Et peu s'en faut que mon cœur ne s'affolle » in un *continuum* che ignora la cesura del verso 8 – « ove per poco/il cor non si spaura » (vv. 7-8) – in conclusione al primo momento della riflessione poetica, già assorta da quell'infinito in cui la mente spazia, perdendosi. La versione più recente fra quelle consultate – « où peu s'en faut/que le cœur ne défaille » (MO2) – segue in modo più attendibile la struttura originale, proponendo una soluzione che si adatta meglio allo scoraggiamento della fonte, non solo rispetto alla scrittrice francese, ma anche alle precedenti scelte « Ne s'épouvante » (MO1) e « ne s'effraye » (GB), amplificazione eccessiva anche rispetto all'altra proposta interessante, retta dalla costruzione condizionale: « que pour un peu se troublerait/Le cœur » (PJ).

La seconda parte della traduzione di Marguerite Yourcenar è più fedele al testo italiano, nonostante qualche riserva inerente alle scelte lessicali. Consona al verso leopardiano, la lettura « bruire » (cfr. anche MO2) per « stormir » (v. 9) è più verosimile del prosaico « passe » (PJ) o dell'eccessivo « gémir » (GB), ma il precedente « frémir » (MO1) è pure scelta plausibile; così, « arbres » per « piante » è resa migliore delle « feuilles » di tutte le altre versioni, eccetto l'altra buona proposta in « rameaux » (GB). Per tradurre « vo comparando » (v. 11), ardua impresa, tutte le fonti consultate mantengono il gerundio-participio presente – « je le vais comparant » (PJ), « je m'en vais/Comparant » (GB), « je vais/Comparant » (MO1) –, soluzione poco probabile, poi corretta in « je les compare » (MO2) o « je compare », come in *La Voix des choses*, presente che traduce altrettanto bene la durata del gerundio italiano. Segue, in Leopardi, il *topos* della rimembranza con quel « mi sovvien l'eterno » (v. 11), assai difficile da rendere in francese con la forma pronominale

indiretta senza ricorrere ad altra radice verbale, se non consentendo a perdere parte della poesia della lingua – « reviennent » (GB, MO1) –, o alla forma indeterminata – « il me souvient » (MO2) –; scelta che permette pure l'uso del verbo nella costruzione personale – « me souviens de l'éternel » (PJ) – come nella versione dell'autrice:

> ...et me souviens de l'Éternité,
> Et des saisons mortes, et de la saison présente et vivante

per

> ...e mi sovvien l'eterno,
> e le morte stagioni, e la presente
> e viva... (vv. 11-13),

il che riduce ancor più la traduzione di Marguerite Yourcenar, giustificando la lunghezza globale della sua versione a dodici versi, contro i quindici del modello. L'endecasillabo 13 – « e il suon di lei » – dà luogo ad un'interpretazione incerta da parte della scrittrice che traduce in modo vago con « Dans cette rumeur du vent », limitando la sensazione uditiva al « vento » del verso 8, sorta di scenario del ricordo, mentre il « suon » leopardiano costituisce la punta estrema della memoria, volta ad ogni minimo moto della stagione « presente », inclusiva ma non esclusiva riguardo alla componente atmosferica. Più appropriata pare quindi la « rumeur » di tutte le altre proposte, eccetto il canto poetico dell'edizione più recente: « et son chant » (MO2).

Letterale, la conclusione risulta piuttosto armoniosa ne *La Voix des choses*:

> ...ainsi, ma pensée
> Se noie dans cette immensité
> Et il m'est doux de naufrager dans cette mer.

La forma realistica « Se noie » (cfr. anche GB) per « s'annega » (v. 14) ha quindi il sopravvento sul plausibile « sombre » (PJ, MO1) e sull'eccessivo « s'engloutit » (MO2), come « naufrager » per « naufragar » (v. 15) impone la forma sostantivata preferibile allo slittamento verso la semplificazione del « naufrage » (GB, MO1) o ad altri approcci metaforici – « abîmer » (PJ), « sombrer » (MO2) –, costruiti rispettivamente secondo la struttura della fonte e in modo impersonale. Unanime la resa di « dolce » (v. 15) con « doux »; buona scelta, per quanto altre varianti avrebbero potuto essere prese in considerazione.

Considerando un'altra traduzione presente ne *La Voix des choses*, abbiamo già avuto l'opportunità di sottolineare, assieme alle peripezie subite dal testo, l'atteggiamento di Marguerite Yourcenar nei confronti dell'italiano che ha letto senz'altro fin dall'adolescenza, oltre ad averlo parlato negli anni dei viaggi in Italia. Competenza attiva che si è probabilmente attenuata con il tempo, per quanto la scrittrice possa aver continuato a praticare un uso passivo della lingua attraverso la lettura degli autori che ha maggiormente amato. Relazione affettiva dovuta in particolar modo alla componente umanistica soggiacente a tutta la sua produzione originale (U, 123). A prescindere quindi dal valore della versione de *L'infinito* che, a quella della scrittrice, ci fa spesso anteporre le scelte precedenti e, ad ogni modo, ci induce a preferirle la proposta che le è cronologicamente più prossima (MO2), è utile insistere sul fatto che la maggior parte delle esperienze dell'autrice traduttrice dell'italiano devono essere considerate in relazione alla stesura dell'opera narrativa o teatrale[16]. Nel caso del testamento morale del 1987, i testi raccolti e talvolta tradotti vanno contemplati in quanto estrema sistematizzazione di un certo numero di suggestioni che hanno accompagnato la scrittrice durante tutta la propria esistenza. Anziché ricercare il segno di tali influenze in un infimo numero di traduzioni perlopiù zoppicanti, ci sembra quindi

maggiormente significativo riconoscerne la traccia più o meno esplicita nelle migliori composizioni letterarie. Se ci sembrava di sentire un'eco, par quanto vaga, del XXVI canto dell'*Inferno* dantesco fin nelle prime pagine di *Mémoires d'Hadrien* (1951) (U, 124), per quanto riguarda la pace ritrovata grazie all'immersione simbolica in spazi sconfinati e la rimembranza dell'umano di fronte all'infinito cosmico, due episodi della narrativa yourcenariana ci paiono particolarmente eloquenti. « La Promenade sur la dune » (ŒN, 752-773) che compie Zénon ne *L'Œuvre au Noir* è pure un tuffo oltre ogni limite spazio-temporale, e « il naufragar » leopardiano vi assume contorni altrimenti concreti sotto l'impulso dell'onda delle maree settentrionali:

> Nu et seul, les circonstances tombaient de lui comme l'avaient fait ses vêtements. Il redevenait cet Adam Cadmon des philosophes hermétiques, placé au cœur des choses, en ce qui s'élucide et se profère ce qui partout ailleurs est infus et imprononcé. Rien dans cette immensité n'avait de nom… […]. La violence du flot était sans colère. La mort, toujours obscène chez les hommes, était propre dans cette solitude. Un pas de plus sur cette frontière entre le fluide et le liquide, entre le sable et l'eau, et la poussée d'une vague plus forte que les autres lui ferait perdre pied ; cette agonie si brève et sans témoin serait un peu moins la mort. Il regretterait peut-être un jour cette fin-là…[17] (ŒN, 766-767).

Quattordici anni dopo, in un simile scenario, la morte sopraggiunge realmente per Nathanaël, protagonista della novella *Un homme obscur* (1982)[18]:

> Le lendemain, le vent était tombé, tout sembla merveilleusement calme. […] Il se dirigea vers l'intérieur de l'île […]. Il s'arrêtait de temps en temps pour regarder autour de soi. […] Enfin, il parvint dans le creux qu'il cherchait… […]. Entre temps, le ciel tout entier était devenu rose, non seulement à l'orient, comme il s'y attendait, mais de toutes parts, les nuages bas reflétant l'aurore. On ne s'orientait pas bien : tout semblait orient. Debout au fond du creux aux rebords doucement inclinés, il apercevait de tous côtés les dunes moutonnant vers la mer. Mais le grand bruit des vagues ne s'entendait plus à cette distance[19].

Come la « siepe » dei versi leopardiani, l'avvallamento sull'isola sperduta dello Zuiderzee diventa quindi un nuovo pretesto simbolico all'evasione verso altre distese sconfinate che una lettura metaforica delle nuvole apre a sua volta ad « interminati/spazi », a « sovrumani/ silenzi ».

Camillo Faverzani
Université Paris 8

---

1. Per quanto si consideri *Alexis ou il trattato della lotta vana* (1929) come la prima opera della scrittrice, è utile ricordare come fin dal 1921 il padre avesse dato alle stampe, a proprie spese, il lungo poema dialogato intitolato *Le Jardin des Chimères* (1921), seguito, l'anno successivo, dalla raccolta di versi *Les Dieux ne sont pas morts*; oltre alla stesura delle prime *Nouvelles orientales* (1938), dei racconti *La prima sera* – « La Revue de France », IX, VI, 23 (1° dicembre 1929), pp. 435-449 – e *Maleficio* – « Mercure de France », CCXLI, XLIV, 829 (1° gennaio 1933), pp. 113-132 – (ora anche in italiano, entrambe in *Romanzo azzurro e altre novelle*, trad. di F. Saba Sardi, Milano, Bompiani, 1993), di qualche saggio critico come la monografia dedicata a Pindaro (Paris, Grasset, 1932) e gli articoli *"L'isola dei morti" di Böcklin* – « La Revue mondiale », CLXXXII, XXIX (15 aprile 1928), pp. 394-

399 –, *Diagnosi dell'Europa*, – « La Revue de Genève », I, 18 (giugno 1929), pp. 745-752 –, *Abraham Fraunce traducteur de Virgile : Oscar Wilde* – « Revue bleue », LXVII, 20 (19 ottobre 1929), pp. 621-627 –, *La sinfonia eroica* – « La Revue de Genève », II, 21 (agosto 1930), pp. 129-143 – (ora tutti anche in traduzione, rispettivamente in *Opere. Saggi e memorie*, Milano, Bompiani, 1992, « Classici », pp. 1659-1750, 601-608, 1883-1890, 582-593, 1891-1903, lo studio su Wilde con il titolo *Wilde, rue des Beaux-Arts*), e di poesie destinate poi a confluire nell'altra raccolta *I doni di Alcippe* (1956) o dimenticate – cfr. *Pierrot pendu*, « Point et virgule », 7 (maggio 1928) p. 20; *Caprée*, « Revue bleue », LXVII, 12 (15 giugno 1929), p. 371 –; la pubblicazione della prima traduzione di un romanzo, invece, risale al 1937 (Paris, Stock), « lavoro di tipo lucrativo » (Marguerite Yourcenar, *Ad occhi aperti. La mia vita: conversazioni con Matthieu Galey*, trad. di L. Guarino, Milano, Bompiani, 1982, p. 162 – per ulteriori rimandi, ci riferiremo all'intervista usando la sigla OA seguita dalla paginazione –) che la conduce a tradurre *The Waves* di Virginia Woolf; ma è utile insistere sul fatto che si tratta della prima traduzione destinata alle stampe, poiché la pratica di un tale esercizio linguistico sembra aver occupato la giovane Marguerite fin dalla più tenera età, sia su testi greci e latini che moderni (inglesi e italiani) (OA, 27-28, 43) (per i dati biografici, cfr. la « Cronologia » in *Opere. Romanzi e racconti*, Milano, Bompiani, 1986, 1988[3], « Classici », pp. XII-XVI – sigla C –); a sua volta *La Voix des choses*, sorta di testamento morale della scrittrice, contiene un certo numero di traduzioni di sua mano (Paris, Gallimard, 1987, p. 7 – VC –).

2. Cfr. oltre il romanzo citato, la traduzione di *What Maisie knew* de Henry James (*Ce que savait Maisie*, Paris, Laffont, 1947), le raccolte poetiche *Fleuve profond, sombre rivière* (Paris, Gallimard, 1966, « *Poésie*/Gallimard » – FP –), *Présentation critique d'Hortense Flexner, suivie d'un choix de poèmes* (Paris, Gallimard, 1969), *Blues et Gospel* (Paris, Gallimard, 1984) e il testo teatrale *The Amen Corner* de James Baldwin (*Le coin des "Amen"*, Paris, Gallimard, 1983).

3. Cfr. l'antologia di poesia greca dalle origini omerico-esiodiche agli epigrammi cristiani del IX secolo *La Couronne et la Lyre*, Paris, Gallimard, 1979, « *Poésie*/ Gallimard » (CL).

4. Cfr. la *Présentation critique de Constantin Cavafy (1863-1933), suivie d'une traduction des "Poèmes"*, Paris, Gallimard, 1958, in collaborazione con Kostantinos Dimaras.

5. Cfr. Yukio Mishima, *Cinq Nô modernes*, Paris, Gallimard, 1984, in collaborazione con Jun Shiraghi (Silla).

6. Per quanto riguarda il lavoro di traduzione dall'inglese al francese effettuato sulle opere di Virginia Woolf e Hortense Flexner, cfr. la ricostituzione piuttosto particolareggiata dell'« itinéraire mental » (p. 57) della scrittrice in Jean Dalbelnet, *Marguerite Yourcenar et la traduction littéraire*, « Études littéraires », XII, 1 (aprile 1979), pp. 51-63, che constata soprattutto come la traduzione letteraria usufruisca in entrambi i casi della padronanza della lingua francese da parte della scrittrice; su Kostantinos Kavafis, cfr. Étienne Coche de la Ferté, *Madame Yourcenar et les scrupules du poète*, « Cahiers des saisons », 8 (1964-1965), pp. 301-305, che giunge all'incirca alle stesse conclusioni, riferendosi a qualche esempio di queste « traductions en prose dans une langue fort pure, [...] poèmes en prose conformes à [*l'*]intention » (p. 302) di Marguerite Yourcenar; su *La Couronne et la Lyre*, cfr. le considerazioni forse eccessivamente liriche di Michel Grodent, *L'hellénisme vivant de Marguerite Yourcenar*, « Revue de l'Université de Bruxelles », 3-4 (1988), pp. 55-67; sulle traduzioni dal greco, cfr. anche l'articolo di Maurice Lebel, *Marguerite Yourcenar traductrice de la poésie grecque*, « Études littéraires », XII, 1 (aprile 1979), pp. 65-78, e Odile Gandon, *Entretien avec Constantin Dimaras*, « Magazine littéraire », 153 (ottobre 1979), pp. 17-18; si ricordi, inoltre, l'inventario di Paul Renard, *Yourcenar, spirituals, gospels, blues*, « Nord' », 5 (giugno 1985), pp. 63-69.

7. Cfr. anche *Tono e linguaggio nel romanzo storico*, in *Il Tempo, grande scultore*, trad. di G. Guglielmi, in *Opere. Saggi...*, cit., pp. 340-341 (TGS); sul valore della traduzione, intesa come un aspetto della scrittura, in quanto anche lo scrivere è un atto di traduzione, dal momento che cerca di riprodurre una forma del pensiero, cfr. anche la testimonianza raccolta da Jean-Pierre Corteggiani, *Marguerite Yourcenar Interviewed*, « Normal », inverno 1987, p. 8, ora in Marguerite Yourcenar, *Portrait d'une voix*, a cura di Maurice Delcroix, Paris, Gallimard, 2002, pp. 400-401.

8. « Seguo le cose il più da vicino possibile. Naturalmente, questo dipende dalla lingua nella quale i miei libri vengono tradotti. Nel caso dell'italiano, dello spagnolo o dell'inglese, mi agito al sospetto del

minimo errore» (OA, 162-163), dichiarazione inclusa nell'intero capitolo dedicato a « L'arte della traduzione » (OA, 158-166).

9. Cfr. per esempio l'edizione italiana de *L'Opera al nero* (prima edizione: Milano, Feltrinelli, 1969, nella traduzione di M. Mongardo), riveduta nel 1982 da G. Cartago, poi nuovamente tradotta da F. Saba Sardi per l'edizione dei « Classici Bompiani » (in *Opere. Romanzi*..., cit., pp. 579-905 – ON –).

10. Sulla questione del viaggio, e più particolarmente per quanto riguarda l'Italia, cfr. anche *Les Voyages de Marguerite Yourcenar*, « Bulletin » (del « Centre International de Documentation Marguerite Yourcenar », 8 (dicembre 1996), pp. 22-23, 49-57, 84-85, 126-127, 131, 146, 155-156; e il capitolo « Voyage et écriture. La découverte de l'Italie dans les années de l'entre-deux-guerres » in Françoise Bonali Fiquet, *Marguerite Yourcenar. Fragments d'un album italien*, Parma, Battei, 1999, pp. 9-23.

11. Sui rapporti della scrittrice con la letteratura italiana, oltre allo studio di F. Bonali Fiquet citato, ci permettiamo di rinviare al nostro *Visages d'Ausonie. Sources italiennes dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Saint-Denis, Université Paris 8, 2003, « Travaux et Documents », 20, 171 pp. (CF).

12. Cfr. in ordine cronologico: il sonetto LXXIV di Giuliano de' Medici in apertura de « La Prison », terza parte de *L'Opera al nero* (1968) (ON, 829), in *L'Œeuvre au Noir*, in *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, 1982, « La Pléiade », p. 781 – ŒN – (traduzione che tuttavia non porta la firma esplicita della scrittrice); quattro versi del *Purgatorio* (V, 133-136) dantesco dedicati a Pia de' Tolomei, nella « Note sur "Le Dialogue dans le Marécage" » (1969), in *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1971, p. 175 (per l'edizione italiana, « Nota su "Il dialogo nalla palude" », trad. di L. Coppola e G. Prati, in *Tutto il teatro*, Milano, Bompiani, 1988, p. 151); i « Verbali del processo di Campanella » (1972) (TGS, 348-354), in *Ton et langage dans le roman historique*, in *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, 1991, « La Pléiade », p. 306-311; la saggezza cristiana di Santa Caterina da Genova, il *Cantico di frate Sole* di San Francesco d'Assisi, il misticismo romantico di Leopardi e ancora Dante, per l'*Inferno* (XXVI, 94-142) e il *Paradiso* (I, 112-114) (VC, 20, 21-22, 38, 76-77, 90) (riguardo all'autenticità di queste ultime quattro traduzioni, cfr. oltre alla nota introduttiva citata, le « Références » che rimandano all'edizione francese di altri brani, probabilmente non tradotti dall'autrice – VC, 98 –).

13. Cfr. anche *Ulysse a-t-il vraiment pu franchir les Colonnes d'Hercules ? Brève étude comparative de quelques traductions de l'épisode dantesque*, in *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée, Actes du colloque international (Université Blaise Pascal, 15-17 mai 1991)*, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, « Littératures », 1995, pp 115-124 (U).

14. Per lo studio, usiamo l'edizione in Giacomo Leopardi, *Opere, Canti*, a cura di Sergio Solmi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1956, t. I, p. 58.

15. Cfr. Giacomo Leopardi, *Canti*, in *Œuvres*, trad. de P. Jaccottet, Paris, Editions Mondiales, 1964, p. 1659 (PJ); Giacomo Leopardi, *Canti*, trad. de G. Barthouil, Avignon, Département d'Italien de la Faculté des Lettres, 1981, p. 72 (GB); Giacomo Leopardi, *Les Chants*, trad. de M. Orcel, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982, p. 67 (MO1); Giacomo Leopardi, *Poèmes et fragments*, trad. de M. Orcel, Genève, La Dogana, 1987, p. 55 (MO2).

16. Cfr. in particolare quanto detto a p. , n. 12.

17. Nella traduzione italiana:

    Nudo e solo, le circostanze gli cadevano di dosso come prima i panni. Ridiventava l'Adamo Cadmon dei filosofi ermetici collocato nel cuore delle cose, là dove si delucida e si profferisce ciò che in ogni altro luogo è diffuso e impronunciato. Nulla nell'immensità aveva nome... [...]. La violenza del flutto era senza collera. La morte, sempre oscena tra gli uomini, era pulita in quella solitudine. Un passo ancora sulla frontiera tra il fluido e il liquido, tra la sabbia e l'acqua, e la spinta di un'onda più forte delle altre gli avrebbe fatto mancare l'appoggio sotto i piedi: un'agonia brevissima e senza testimoni, che sarebbe stata un po' meno morte. Forse un giorno avrebbe rimpianto una fine del genere... (ON, 812-813).

18. Si tratta in realtà del rifacimento di *D'après Rembrandt* nella raccolta *La Mort conduit l'attelage*, Paris, Grasset, 1933 (1934).

19. Marguerite Yourcenar, *Un homme obscur*, in *Œuvres…*, cit., pp. 998-999, e nella traduzione italiana (*Un uomo oscuro*, trad. di M. Caronia, in *Opere. Romanzi*..., cit., pp. 1063-1064):

    Il giorno dopo, caduto il vento, tutto sembrò meravigliosamente calmo. [...] Si diresse verso l'interno dell'isola. [...] Di tanto in tanto si fermava per guardarsi intorno. [...] Giunse infine all'avvallamento che cercava... [...]. Nel frattempo tutto il cielo era diventato rosa, non soltanto a oriente, come lui si aspettava, ma da ogni parte, poiché le nuvole basse riflettevano l'aurora. Non ci si orientava bene: tutto sembrava oriente. In piedi al fondo di questo avvallamento dai bordi dolcemente inclinati, vedeva da ogni parte le dune incresparsi verso il mare. Ma non si sentiva più, a quella distanza, il grande rumore delle onde.

Appendice

Giacomo Leopardi, *L'infinito*, in *Opere, Canti*, a cura di Sergio Solmi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1956, t. I, p. 58:

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
e questa siepe, che da tanta parte
dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati
spazi di là da quella, e sovrumani 5
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
infinito silenzio a questa voce 10
vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
e le morte stagioni, e la presente
e viva, e il suon di lei. Così tra questa
immensità s'annega il pensier mio:
e il naufragar m'è dolce in questo mare. 15

Marguerite Yourcenar, *La Voix des choses*, Paris, Gallimard, 1987, p. 38:

Toujours chère me fut cette colline déserte,
Et cette forêt qui de maints côtés
Ferme au regard l'ultime horizon.

Assis, je contemple, au-delà, de souverains silences,
Dans cette paix profonde j'abîme ma pensée, 5
Et peu s'en faut que mon cœur ne s'affole, et comme j'entends

Le vent bruire parmi les arbres, je compare
L'infini silence à cette voix, et me souviens de l'Éternité,
Et des saisons mortes, et de la saison présente et vivante

Dans cette rumeur du vent ; ainsi, ma pensée 10
Se noie dans cette immensité
Et il m'est doux de naufrager dans cette mer.

Giacomo Leopardi, *Canti*, in *Œuvres*, trad. de P. Jaccottet, Paris, Editions Mondiales, 1964, p. 1659:

Toujours j'aimai cette hauteur déserte
Et cette haie qui du plus lointain horizon
Cache au regard une telle étendue.
Mais demeurant et contemplant j'invente
Des espaces interminables au-delà, de surhumains 5
Silences et une si profonde
Tranquillité que pour un peu se troublerait
Le cœur. Et percevant
Le vent qui passe dans ces feuilles – ce silence
Infini, je le vais comparant 10
À cette voix, et me souviens de l'éternel,
Des saisons qui sont mortes et de celle
Qui vit encor, de sa rumeur. Ainsi
Dans tant d'immensité ma pensée sombre,
Et m'abîmer m'est doux en cette mer. 15

Giacomo Leopardi, *Canti*, trad. de G. Barthouil, Avignon, Département d'Italien de la Faculté des Lettres, 1981, p. 72:

Toujours me fut bien cher ce coteau solitaire,
Ainsi que cette haie qui exclut au regard
Une si grande part de l'ultime horizon.
Mais, assis, je contemple ; alors, d'interminables
Étendues, bien plus loin qu'elle, et de surhumains 5
Silences, et une paix immensément profonde
Se figurent dans ma pensée ; et peu s'en faut
Que mon cœur ne s'effraye. Et tandis que j'entends
Le vent gémir dans les rameaux, je m'en vais
Comparant tout l'infini de ce silence au loin 10
À cette voix si proche : et reviennent à moi
L'éternité, et les mortes saisons, et la présente
Et vivante, et sa rumeur. Ainsi au sein de cette
Immensité se noie ma pensée submergée :
Et son naufrage aussi m'est doux en cette mer. 15

Giacomo Leopardi, *Les Chants*, trad. de M. Orcel, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982, p. 67:

Toujours cette colline isolée me fut chère,
Et cette haie qui dérobe au regard
Tout un pan de l'horizon extrême.
Mais, immobile et contemplant, je forme, au-delà,
Des espaces illimités, de surhumains
Silences, une très profonde paix
Où peu s'en faut que le cœur
Ne s'épouvante. Et comme j'entends frémir
Le vent dans les feuilles, je vais
Comparant ce silence infini
À cette voix : et me reviennent l'éternel,
Les saisons mortes, et celle-là qui vit,
Présente, et sa rumeur. Ainsi
Dans l'immensité sombre ma pensée,
Et le naufrage m'est doux sur cette mer.

Giacomo Leopardi, *Poèmes et fragments*, trad. de M. Orcel, Genève, La Dogana, 1987, p. 55:

Toujours tendre me fut ce solitaire mont,
et cette haie qui, de tout bord ou presque,
ferme aux yeux le lointain horizon.
Mais couché là et regardant, des espaces
sans limites au-delà d'elle, de surhumains
silences, un calme on ne peut plus profond
je forme en mon esprit, où peu s'en faut
que le cœur ne défaille. Et comme j'ouis le vent
bruire parmi les feuilles, cet
infini silence-là et cette voix,
je les compare : et l'éternel, il me souvient,
et les mortes saisons, et la présente
et vive, et son chant. Ainsi par cette
immensité ma pensée s'engloutit :
et dans ces eaux il m'est doux de sombrer.