



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

DOTTORATO DI RICERCA IN FILOLOGIA MODERNA

XXXVI CICLO

LUIGI MENEGHELLO TRADUTTORE DI HOPKINS, CUMMINGS, YEATS E DONNE

UNO STUDIO GENETICO DEI *TRAPIANTI* EDITI E INEDITI

Tesi di dottorato di:

Noemi Nagy

Tutor:

Prof. Federico Francucci

Anno accademico 2022/2023

INDICE

INTRODUZIONE.....	9
NOTA AL TESTO.....	17
CRITERI DI EDIZIONE.....	21
METRI E RITMI.....	23

LUIGI MENEGHELLO TRADUTTORE DI GERARD MANLEY HOPKINS

Introduzione.....	45
Testimoni.....	50

TRAPIANTI

Note, stéle.....	53
El falcheto.....	66
Conforto de carogna.....	81
Me sveio e palpo pelo.....	93
Nò 'l pèso, no ghin'è.	102
Òsfor de Duns Scoto.....	112

FRAMMENTI INEDITI

God's grandeur.....	123
Thou art indeed just, Lord, if I contend.....	126

LUIGI MENEGHELLO TRADUTTORE DI EDWARD ESTLIN CUMMINGS

Introduzione.	129
Testimoni.....	136

TRAPIANTI

Bufalo Bil l'è.....	139
La me cara ecetera.....	146
star védare se la luna no la zé.....	157
in Pena-pena.....	163
uò cucò.....	172
el pulierin zé pena.....	182
el pulierin co i strisi.....	185

INEDITI

Da *Tulips and Chimneys*

Tumbling-hair.....	192
--------------------	-----

Da *is 5*

"next to of course god america i.....	196
---------------------------------------	-----

Da *W (ViVa)*

if there are any heavens.....	203
-------------------------------	-----

Da *New Poems*

this little bride & groom are.....	208
------------------------------------	-----

Da *I x 1*

when god decided to invent.....	213
---------------------------------	-----

yes is a pleasant country:.....	217
---------------------------------	-----

Da *Xaipe*

o // the round.....	220
---------------------	-----

open his head,baby.....	225
-------------------------	-----

Da *95 Poems*

Beautiful.....	228
----------------	-----

“but why should”..... 231

FRAMMENTI

Da *Tulips and Chimneys*

Thy fingers make early flowers of..... 235

All in green went my love riding..... 240

my love..... 245

the glory is fallen out of..... 247

the bigness of cannon..... 251

O sweet spontaneous..... 255

the moon is hiding in..... 258

Da &

my smallheaded pearshaped..... 260

i will be..... 262

Spring is like a perhaps hand..... 265

when i have thought of you..... 266

Da *is 5*

Poem, or Beauty Hurts Mr Vinal..... 269

you being in love..... 274

i go to this window..... 276

our touching hearts slenderly comprehend..... 280

if i have made, my lady, intricate..... 282

Da *W (ViVa)*

I will cultivate within..... 285

my darling since..... 288

Da *No thanks*

come(all you mischief-..... 291

Da 50 Poems

my father moved through dooms of love..... 293

these children singing in stone a..... 299

Da Xaipe

why must itself up every of a park..... 304

APPENDICE

MEN 01-0361, f. 24..... 307

MEN 01-0361, f. 25..... 308

MEN 01-0361, f. 26..... 309

MEN 01-0361, f. 27..... 310

MEN 01-0361, f. 48..... 311

LUIGI MENEGHELLO TRADUTTORE DI WILLIAM BUTLER YEATS

Introduzione..... 313

Testimoni..... 325

TRAPIANTI

Inisfrì 328

La me passión par cuel che zé difissile..... 339

El giudissio vien co ‘l tempo..... 345

A cuela che ‘l so lavoro l’è ‘nda a ramengo..... 353

Podìn..... 363

Su cuei che no ghe zé piasso el “Playboy de l’Occidente” 376

Un tabaro..... 380

El balón de la mente.....	389
Na biuti teribile.....	393
Sédase morti.....	398
I cavai de Colono.....	407
Oio e sangue.....	413
Epitafio.....	421
Go sigà.....	427
Le aparissión.....	435
Do' che nasse l'ispirassión.....	444
Soto la gropa nuda.....	450

INEDITI

Da *The Wild Swans at Coole*

The Scholars.....	457
-------------------	-----

Da *The Tower*

Two Songs from a Play.....	462
Fragments.....	472
Among School Children.....	478

Da *The Winding Stair and Other Poems*

The Choice.....	497
-----------------	-----

Da *Last Poems and Two Plays*

Politics.....	504
---------------	-----

FRAMMENTI

Da *Responsibilities*

Two Years Later.....	509
----------------------	-----

Da *Michael Robartes and the Dancer*

Towards Break of Day..... 511

Da *The Tower*

The Tower..... 513
The New Faces..... 521
All Souls' Night..... 524

Da *The Winding Stair and Other Poems*

Byzantium..... 527
Vacillation..... 536
After Long Silence..... 539
Mad as the Mist and Snow..... 542
A Last Confession..... 547
Meeting..... 551

Da *A Full Moon in March*

A Prayer for Old Age..... 553

Da *New Poems*

Lapis Lazuli..... 556

LUIGI MENEGHELLO TRADUTTORE DI JOHN DONNE

Introduzione..... 560
Testimoni..... 564

INEDITI

Da *Songs and Sonets*

The Extasie..... 566
A Nocturnall upon S. Lucies Day..... 587
The Good-Morrow..... 611

FRAMMENTI

Da *Songs and Sonets*

The Sunne Rising..... 622

The Canonization..... 629

Song. Goe and catch..... 636

A Valediction: of my Name, in the Window..... 640

To His Mistress Going to Bed..... 642

Loves Progress..... 649

Da *Poems which have been attributed to John Donne in the old editions (1633-1669)*

Death be not proud..... 652

BIBLIOGRAFIA GENERALE..... 655

INTRODUZIONE

«La mia passione per la TR è quasi una manifestazione di amore ai testi»¹

Luigi Meneghello appartiene a quella famiglia di scrittori «che abitano e scrivono tra le lingue»² e in ogni sua opera «una funzione basilare ha il linguaggio o, per essere più precisi, il plurilinguismo».³ Nativo di Malo (1922) – paese dell’Altovicentino protagonista anche della sua opera più celebre *Libera nos a malo* (1963) –, nel 1947 vince una borsa di studio del British Council e si sposta in Inghilterra, dove si stabilisce per il resto della sua carriera accademica. L’esperienza di questo *dispatrio*,⁴ dal punto di vista linguistico, è fondamentale per la nascita di quel connubio di italiano, inglese e dialetto che farà da perno alla sua vicenda biografica e letteraria. Una vicenda in cui ricopre, conseguentemente, un ruolo di primaria importanza la pratica traduttiva. In *Il turbo e il chiaro* (1996), trascrizione di una conferenza tenuta all’Università di Venezia, l’autore osserva come la traduzione ci sia «dappertutto nella [sua] vita, a ogni svolta di strada e a tutti i livelli: da una lingua all’altra e dall’altra alla prima, in frammenti, coscientemente, come esercizio, incoscientemente, in mille cose».⁵

Il principale esito editoriale di tale pratica consiste nei *Trapianti*, raccolta di traduzioni dall’inglese al dialetto vicentino pubblicata per la prima volta nel 2002 da Rizzoli e riedita nel 2021 per Bur Contemporanea, con la supervisione delle esecutrici letterarie Francesca Caputo ed Ernestina Pellegrini. Quest’opera si presenta come il frutto di uno dei più profondi nuclei generativi della scrittura dell’autore, ovvero dell’«accostamento e [del]lo scontro di cose o piani diversi»⁶ o, meglio, dell’*interazione*. Su quest’ultima Meneghello si sofferma ampiamente in *La bellezza*, contributo raccolto nel volume *Quaggiù nella biosfera* (2004) e dedicato all’esplorazione delle ipotesi relative a ciò che potrebbe costituire il «principio vitale, il lievito delle scritture letterarie più felici»:⁷

anzitutto la lingua (l’italiano moderno) e il dialetto (vicentino) [...]; e ancora lo scritto e il parlato, la serietà e l’ironia, il domestico e il pubblico, l’urbano e il paesano, i personaggi della storia civile e

¹ MEN 01-0112, f. 52. L’appunto autografo, conservato nella cartella contenente i materiali relativi a *Il turbo e il chiaro*, è datato 12/4/94.

² PELLEGRINI 2021: 5.

³ CORTI 1986: XIII.

⁴ «neologismo che indica quel periodo intercorso tra il 1947 e il 2004, durante il quale Meneghello studiò e insegnò presso l’Università di Reading. È un fenomeno diverso dall’espatrio, perché implica una sorta di “conversione” al mondo anglosassone, la trasformazione della propria personalità a contatto con un ambiente che egli in origine aveva definito “moderno”», in BRIAN 2011b: 173.

⁵ MENEGHELLO 2006: 1540.

⁶ Ivi: 1588.

⁷ *Ibidem*.

letteraria, e quelli dell'ambiente familiare [...] e in generale il contrasto tra il mondo della cultura riflessa e la sfera della vita popolare. Mi pareva, e in qualche modo mi pare ancora, che le cose più vive che mi è capitato di leggere, o di scrivere io stesso, fossero generate da interazioni di questo tipo.⁸

Interazioni che avvengono anche tra le parti «torbide» (*lo turbo*) e «chiare» (il *chiaro*) proprie di ogni testo,⁹ le quali vengono messe in movimento dall'atto traduttivo.

Per me tradurre significa spostare gli equilibri interni di un testo, che nel testo stanno lì, e nella vostra comprensione immediata e diretta del testo li vedete stabili, ma non appena tentate di tradurre vi può venir fuori dalla traduzione qualche cosa che non sapevate nemmeno che c'era nel testo [...] Si va, traducendo, a colpire punti nevralgici del testo, si fanno emergere aspetti che non erano in rilievo, che forse nella lingua originale non potevamo nemmeno sapere se c'erano o no.¹⁰

Perché possano emergere tali aspetti non basta – secondo Meneghello – inseguire la «corrispondenza letterale»:¹¹ il consiglio che, nel corso della conferenza veneziana, l'autore rivolge ai suoi uditori è quello di «evitare il gergo dei traduttori»,¹² in quanto è più importante che la traduzione «sia viva nella lingua di arrivo, che non [...] pedantesca e esatta rispetto alla lingua di partenza».¹³ D'altronde, non sussiste una «corrispondenza biunivoca tra le parole di una lingua e di un'altra: si potrebbe quasi dire che, sotto il profilo della forza poetica, le lingue non sono composte di parole, ma di un gioco di rapporti semisegreti».¹⁴ Deliberatamente Meneghello non ricorre al termine *traduzione* in rapporto al contenuto del volume del 2002, nella cui nota conclusiva specifica che l'idea «immodesta» era piuttosto quella di «rinnovare l'accensione lirica degli originali: non veramente tradurli [...], ma quasi rifarli».¹⁵ Il lemma impiegato per il titolo appartiene invece alla sfera semantica *agricola*:¹⁶ «[c]'è l'idea di prendere una piantina e portarla su un altro terreno [...] a volte c'è quasi l'intento di gareggiare coi testi originali... ma per ridirli nella mia lingua nativa».¹⁷

⁸ *Ibidem*.

⁹ Ivi: 1538. Cfr.: «“Turbo” e “chiaro” sono parole di Dante. Siamo in *Paradiso*, secondo canto, le macchie lunari, in cui Beatrice [...] spiega che la causa delle macchie lunari non è questa ma quest'altra. [...] La mia idea è basata sulla nozione che ciascun testo ha una parte torbida: “turbo” vuol dire questo in Dante – *lo turbo* è ciò che è torbido, contrapposto a ciò che è chiaro», in Ivi: 1538-1539.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Ivi: 1547.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ ID. 2021a: 192.

¹⁵ ID. 2021b: 163.

¹⁶ Cfr. ZANCANI 2015: 119-120.

¹⁷ *Ibidem*.

Determinante è la scelta – per l’idioma di arrivo – del dialetto vicentino, lingua sprovvista di un patrimonio letterario, «localmente circoscritta e fondata sull’aderenza a situazioni pratiche».¹⁸ Essa permette tuttavia di «percepire i contenuti in modo più intimo e profondo»,¹⁹ configurandosi come uno «strumento espressivo di autenticità, radicato nell’infanzia, periodo durante il quale» – come ha osservato Carlachiarà Perrone – «si forgia l’ossatura dell’identità personale, assorbendo usi e credenze della comunità di appartenenza».²⁰ In conseguenza di ciò, Meneghello dichiarerà come non soltanto essa sia la prima lingua appresa, ma anche la sola da lui conosciuta,²¹ dando così naturalmente vita a una forte contrapposizione con quella che è invece la lingua acquisita in seguito, a scuola, veicolo inoltre della comunicazione ufficiale e istituzionale del regime fascista, ovvero l’italiano. Si ricordi come:

Ci sono due strati nella personalità di un uomo; sopra, le ferite superficiali, in italiano, in francese, in latino; sotto, le ferite antiche che rimarginandosi hanno fatto queste croste delle parole in dialetto. [...] C’è un nocciolo indistruttibile di materia *apprehended*, presa coi tralci prensili dei sensi; la parola del dialetto è sempre incavocchiata alla realtà, per la ragione che è la cosa stessa, appercepita prima che imparassimo a ragione, e non più sfumata in seguito dato che ci hanno insegnato a ragionare in un’altra lingua.²²

Si fronteggiano, dunque, – da una parte, in superficie – le parole «vuote, ridondanti, generiche»²³ delle lingue dell’educazione scolastica, «apprese in contesti artificiali e ‘logici’»,²⁴ «lontane dalla vita»,²⁵ e dall’altra, in profondità, le parole “piene, esatte, pregnanti”²⁶ della lingua materna, che stanno invece «in vero rapporto con la vita»,²⁷ impresse nella mente prima della «piena maturazione logica».²⁸ Parole – queste ultime – che si relazionano a quelle delle lingue colte con attitudine ludico-sperimentale, manipolandone, smontandone e rimontandone gli elementi per adattarli alle proprie forme di vita, riempiendole di nuovo significato.²⁹ Celebre, ad esempio, è il caso del fraintendimento posto in apertura di *Libera nos a Malo* (1963), quel «Vibralani! mane al petto» con cui il bambino traduce il reboante «vibra l’anima nel petto» dell’inno dei Balilla *Fischia il sasso*.

¹⁸ CHINELLATO 2012: 144.

¹⁹ Ivi: 143.

²⁰ PERRONE 2008: 38.

²¹ Cfr. MENEGHELLO 2006: 301.

²² Ivi: 41.

²³ BRUGNOLO 2013: 74.

²⁴ ZAMPESE 2014: 87.

²⁵ BRUGNOLO 2013: 74.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Ivi: 75.

²⁸ ZAMPESE 2014: 87.

²⁹ Cfr. BRUGNOLO 2013: 80.

Questo avviene anche all'interno dei *Trapianti*, luogo in cui deflagra la polemica decostruzione e destereotipizzazione dei significati e dei codici mentali di cui è portatrice la lingua culturale maggioritaria di riferimento, «causandone addirittura un'apparente scomparsa». ³⁰

Se traduciamo in italiano “letterario”, anche non aulico, vediamo che le nostre versioni [...] riescono spesso fiacche e rigide, mentre quelle in “dialetto” sono tanto più vivide e qua e là infuse di una forza paragonabile a quella dei testi originali. ³¹

Nella pratica traduttiva è dunque proprio l'attitudine anarchica e ludico-sperimentale del dialetto che permette di sfuggire alla rigidità che avrebbe implicato l'impiego della lingua italiana e concede a Meneghello la possibilità di muoversi su un piano altro rispetto a quello della sola corrispondenza letterale: «his translations hinge largely on the ‘a-logical’ level of signifiers in order to approach the semantic core of the original». ³² Nella stesura dei *Trapianti*, il traduttore si concentra infatti soprattutto sull'organicità fonico-ritmica dei testi, di fronte alle cui necessità sceglie frequentemente di distanziarsi dalla lettera dell'originale.

Più in generale, il *sistema di compensi* meneghelliano – ricorrendo a una terminologia fortiniana – ³³ pende senz'altro dalla parte del contesto di arrivo: i testi di partenza subiscono un forte processo di attualizzazione – o domesticazione – semantica. A partire dall'onomastica e dalla toponomastica inglesi, non soltanto adattati a una possibile pronuncia vicentina, ma anche di fatto riambientati all'interno dello scenario maladense. «Ciò che facevo», scrive Meneghello in un appunto autografo appartenente ai materiali di *Il turbo e il chiaro*, «è questo: sottoporre il testo a un trapasso che ne sconvolge la struttura molecolare / e farlo riemergere». ³⁴ Questo approccio, identificabile come *target-oriented*, viene tuttavia controbilanciato con una tendenza *source-oriented*, da un'apertura cioè del dialetto a nuove possibilità espressive, da un suo rinnovamento dettato dall'*interazione* sia con l'inglese, sia soprattutto con la specifica lingua poetica dell'autore tradotto. Frequente è, ad esempio, la coniazione di neologismi e di calchi sonori, che mettono «alla prova le capacità espressive del vicentino». ³⁵

Risulta dunque chiaro – alla luce di tali premesse – come i *trapianti* meneghelliani non siano riducibili a semplici traduzioni degli originali, che tentano di rendere accessibili a chi non ne comprende la lingua: si tratta di vere e proprie riscritture, *texte-traductions*, con Henri Meschonnic, ³⁶

³⁰ SINOPOLI 2020: 7.

³¹ MENEGHELLO 2006: 1475.

³² MOZZATO 2012: 132.

³³ Cfr. FORTINI 2004: 72.

³⁴ MEN 01-0112, f. 56.

³⁵ MENEGHELLO 2006: 1471.

³⁶ Cfr. MESCHONNIC 1999.

traduzioni cioè «destinate a resistere alla prova del tempo in quanto dotate di vita estetica autonoma».³⁷ Si ricordino, in margine, anche le parole di Edoardo Zuccato dal suo recente volume *Trasferimenti in loco* (2022) riguardo alla peculiarità della traduzione verso i dialetti, che è proprio quella di minimizzare la funzione d'uso del testo e massimizzarne quella estetica.³⁸ D'altronde è lo stesso Meneghello a scrivere della traduzione nei termini di «quasi un nuovo testo»,³⁹ nel cui *specchio* intende «guardare riflesse e illuminate di sghembo»⁴⁰ le opere degli autori di cui si è *nutrito* negli anni.

Obiettivi e premesse metodologiche

I *Trapianti* tracciano così un personale canone affettivo dell'autore: Meneghello seleziona le «cose molto amate»⁴¹ che ha «sempre aspirato, e più volte provato, a trapiantare». ⁴² In ordine di comparsa, si incontrano testi di Wordsworth, Shakespeare, Hopkins, Cummings, Empson, Yeats, Campbell e Coleridge.

Nel corso del presente lavoro il campo d'indagine è stato ristretto a soli quattro autori, corrispondenti, insieme a Philip Larkin,⁴³ al più ristretto canone offerto dallo scrittore in *Il turbo e il chiaro*:

Allora: Donne, Hopkins, Yeats più di tutti, e ancora e.e. cummings, l'americano, quello che scriveva il suo nome con la c. minuscola, e Philip Larkin; che di questi è il solo che abbiamo conosciuto di persona e frequentato un po'; aveva la mia età.⁴⁴

La selezione non si legittima soltanto in base a tale suggerimento autoriale, ma viene operata anche seguendo un criterio di rappresentatività dell'opera traduttiva meneghelliana: si ritiene infatti che le

³⁷ BUFFONI 2007: 222.

³⁸ Cfr. ZUCCATO 2022: 46.

³⁹ MENEGHELLO 2006: 1530-1540.

⁴⁰ Ivi: 1471.

⁴¹ ID. 2021b: 163.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Tra i materiali del Fondo Meneghello si contano complessivamente diciotto carte manoscritte dedicate alle traduzioni da Larkin, quasi tutte raccolte nella cartella contenente i manoscritti preparatori per le *Biave*. Esse attestano, oltre che dei primi due versi di *This Be The Verse*, le diverse stesure delle trasposizioni dei cinque testi menzionati in chiusura della silloge del 1997 (*I veciotti sèmi*, da *The Old Fools*; *La zonta*, da *Dockery and Son*; *Zo pa'l rissigo*, da *High Windows*; *El gninte*, da *I Remember, I Remember*; *A le cuatro de mattina*, da *Aubade*). Di queste, quattro sono integrali, mentre la resa di *I Remember, I Remember* è frammentaria. Si segnala, a tal proposito, l'approfondimento «*la vita la zè prima na barba, dopo na gran paura*». *Uno sguardo su alcuni trapianti inediti da Philip Larkin*, inserito nel volume dedicato al *Centenario Meneghello*, in corso di stampa presso Firenze University Press.

⁴⁴ MENEGHELLO 2006: 1553.

trasposizioni realizzate a partire dai testi degli autori sopracitati risultino particolarmente esemplificative rispetto all'operazione complessiva. Considerazioni relative all'inezienza dei *Trapianti* vengono comunque sviluppate nel corso del capitolo dedicato a *Metri e ritmi*.

Per quanto riguarda invece la selezione operata: mentre le trasposizioni da John Donne sono interamente inedite, quelle da Gerard Manley Hopkins, William Butler Yeats e Edward Estlin Cummings risultano ampiamente rappresentate in volume. Sono diversi, tuttavia, anche per questi tre ultimi autori, i testi inediti, sia integrali sia frammentari. Nel prosieguo del presente lavoro si è tentato di render conto individualmente di ciascuno di essi, considerata anche la propensione meneghelliana a procedere proprio «per frammenti, pezzi brevi, illuminazioni».⁴⁵

Per ciascun *trapianto* – integrale o meno – è stato dunque realizzato un apparato genetico che rende conto delle varie fasi di elaborazione del testo. Esso permette di orientarsi entro i processi variantistici, spesso fitti e dispiegati lungo numerose stesure. Il materiale autografo relativo ai *Trapianti* e rimasto «in magasin» –⁴⁶ costituito da bozze, carte, frammenti, manoscritti o a stampa, annotazioni stilistiche, metriche, linguistiche e autovalutazioni – è infatti vasto, instaurando un rapporto di 1:8 tra le pagine pubblicate (sessanta, escluse quelle degli originali) e le carte preparatorie (oltre cinquecento), come ha già osservato Giulia Brian.⁴⁷ Il confronto tra materiali editi e inediti e tra trasposizioni giunte a diversi gradi di elaborazione permette, inoltre, di mettere a fuoco i procedimenti di selezione dei testi e dei passaggi ritenuti maggiormente interessanti agli occhi del traduttore, ovvero sensibili alla possibilità di un *trapianto*, *compatibili* con esso. A tal proposito, si segnala un'annotazione presente sulle carte, riportata ancora da Brian nel suo intervento *Nel brolo di Luigi Meneghello, là dove fioriscono le parole*, relativa ad alcuni versi di Shakespeare. L'autore si sofferma in questa sede sui requisiti che un testo deve possedere per essere vulgato in vicentino: sono indispensabili – parafrasando l'autore –, da un lato, «una brillantezza intrinseca all'originale (la poesia deve colpire il suo lettore per acume, impenetrabilità, intensità del senso e del suono)» e, dall'altro, «una sorta di compatibilità con la lingua e la cultura in cui lo si traduce».⁴⁸

L'attenzione per gli avantesti – nel caso di Meneghello – o, meglio, l'indagine degli «scartafacci»⁴⁹ viene incoraggiata non soltanto dalle dichiarazioni dell'autore, in cui sostiene di aver ritenuto che tra le proprie carte «ci fosse qualcosa di non meno interessante [...] di ciò che nel frattempo si organizzava nei libri»,⁵⁰ ma anche e soprattutto dalle loro stesse modalità di trasmissione. Il Fondo Meneghello, di proprietà della Fondazione Maria Corti, conservato presso il Centro per gli studi sulla

⁴⁵ Ivi: 1548.

⁴⁶ ID. 1997: 347.

⁴⁷ Cfr. BRIAN 2011a: 155.

⁴⁸ Ivi: 166.

⁴⁹ CONTINI 1948.

⁵⁰ MENEGHELLO 1999: 5-6.

tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia, è infatti interamente d'autore. Meneghello stesso, nell'effettuare ripetute donazioni all'ente designato come suo erede documentario e patrimoniale, ha sistemato i propri documenti in plichi e fascicoli, corredandoli di note, elenchi e biglietti allegati. L'intenzionalità insita in tale operazione, come anche nella decisione di ordinare e pubblicare, ancora in vita, parte dei propri «aforismi, appunti, note di diario, abbozzi di cose incompiute, progetti o barlumi di progetti»⁵¹ nei tre volumi delle *Carte*, distanzia tali materiali dallo statuto di paratesti involontari, in quanto «il *de jure* reinveste con forza il *de facto*»,⁵² e permette di leggerli in continuità con le pagine edite.

Per ciascun testo, all'apparato genetico segue un'analisi discorsiva incentrata sui passaggi ritenuti maggiormente esemplificativi della tensione espressiva meneghelliana. Nella stesura, si è tenuto conto del lavoro precedentemente svolto da altri studiosi, di cui si ricordano doverosamente qui di seguito alcuni nomi, senza tuttavia pretese di esaustività. Si sono già largamente soffermati sui *Trapianti* studiosi e studiosi come Pietro De Marchi, che ne parla nei termini di *travestimenti*,⁵³ Cinzia Mozzato (con le sue *Notes on Luigi Meneghello's Trapianti*), Francesca Caputo ed Ernestina Pellegrini, sotto la cui supervisione è stata pubblicata la più recente edizione del volume. Preziosi sono i contributi di Franca Sinopoli – in particolare, *Riflessione critica e pratica traduttiva in Luigi Meneghello* – e di Giulia Brian, che già menziona le carte preparatorie nello studio sopracitato.⁵⁴ Alcune ricerche d'archivio figurano, inoltre, anche nel lavoro di Anna Gallia, concentrata su *Poesia e intertestualità nell'opera di Luigi Meneghello*, oltre che sugli inediti *trapianti* italiani realizzati a partire da alcuni testi di Yeats, di cui in questa sede si renderà sinteticamente conto nel capitolo dedicato. Imprescindibile, infine, è la tesi dottorale, dedicata a *La voie du plurilinguisme*, di Lucrezia Chinellato, la quale considera la traduzione come il luogo privilegiato di espressione dei principi della poetica plurilinguistica dell'autore.⁵⁵

Prendendo le mosse da tali consolidate basi e integrandole con l'approfondito studio dei materiali autografi, si è tentato – nel corso del commento ai singoli testi – di mettere concretamente in luce le modalità libere e per nulla reverenziali attraverso le quali Meneghello adatta la lingua, la semantica e il metro dei testi originali al sistema culturale e linguistico vicentino, ampliando anche – come si diceva, in un movimento bidirezionale – le potenzialità espressive del dialetto.

Ampio spazio è stato inoltre dedicato al versante dell'intertestualità, considerando come lo stesso autore vicentino intendesse la scrittura come un sistema di «vasi intercomunicanti».⁵⁶ Diverse sono,

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² GENETTE 1989: 390.

⁵³ Cfr. DE MARCHI 2008: 73.

⁵⁴ Cfr. BRIAN 2011a.

⁵⁵ Cfr. CHINELLATO 2014: 16.

⁵⁶ MENEGHELLO 2006: 1329.

ad esempio, le tessere di tradizione letteraria – dantesche, dannunziane, pascoliane –, già individuate da Gallia nel suo lavoro di ricerca dottorale, la cui calibrata presenza smentisce una concezione dei *Trapianti* come riscrittura libera e più leggera,⁵⁷ se non come abbassamento comico o parodico⁵⁸ dei testi di partenza.

A tale dialogo *esterno* si aggiunge quello *interno* all'opera meneghelliana. A partire da ciascuna trasposizione risulta infatti possibile avviare non uno, ma numerosi percorsi che legano tra di loro i diversi volumi dell'autore, dalle tracce poetiche in *Libera nos a Malo* e nei *Piccoli maestri* agli esperimenti fonico-ritmici di *Ur-Malo*. Particolarmente fruttuosi risultano poi i raffronti con i paragrafi di *Maredè, maredè...*, «lavoro propedeutico e complementare alla traduzione»,⁵⁹ che – individuando sistematicamente forme idiomatiche e sintattico-grammaticali della *volgare eloquenza vicentina* – fornisce al lettore gli strumenti per contestualizzare le scelte lessicali del traduttore e per visualizzarne le possibili amplificazioni di senso. Un'opera, quest'ultima, tesa – con le parole di Chinellato – «a colmare il dislivello che separa la lingua regionale da quella nazionale e letteraria, vanificando così ogni tendenza alla gerarchizzazione».⁶⁰ Parole e intenti che si ritengono applicabili anche ai *Trapianti*, per cui – con il presente studio – si tenterà, infine, di mettere in evidenza come in essi il rapporto dialogico instaurato con la lingua di partenza abbia – chiamando in causa Antoine Berman – una portata etica, «in quanto permette la comunicazione e lo scambio tra due culture che si confrontano su un piano di pari dignità, in un'ottica di fedeltà che però non neghi la componente di alterità».⁶¹ Un concetto che viene efficacemente riassunto e fatto proprio dallo stesso Meneghello in un inedito appunto autografo dedicato alle riflessioni sul «DIALETTO»: «rapporto con la LINGUA – caso particolare di un aspetto di tutte le lingue – la spinta verso l'altro da sé».⁶²

⁵⁷ Cfr. CHINELLATO 2014: 150.

⁵⁸ Cfr. ZUCCATO 2022: 106.

⁵⁹ CHINELLATO 2012: 148.

⁶⁰ Ivi: 144.

⁶¹ Ivi: 143.

⁶² MEN 01-0334, f. 37.

NOTA AL TESTO

I *Trapianti*

Risale al 2002 la pubblicazione, per Rizzoli, dei *Trapianti*, volume che raccoglie 43 trasposizioni vicentine divise in sette sezioni. La breve sezione di apertura *biave vece biave nove* – comprendente il frammento *Ariel's Song* (Shakespeare, *The Tempest*, I, II, 396-401) e *No motion has she now* (da William Wordsworth, *A Slumber did My Spirit Seal*) – è seguita da 6 testi di Gerard Manley Hopkins, 7 di Edward Estlin Cummings, 3 di William Empson, 17 di William Butler Yeats – l'autore maggiormente rappresentato –, uno di Roy Campbell e 5 frammenti dall'*Hamlet* di William Shakespeare. In appendice sono poi collocati tre estratti da *L'acqua di Malo*; *Leda e la schioppa* e *Maredè, maredè...*, che riflettono rispettivamente sulla traduzione di *Kubla Khan* di Coleridge, sulla traduzione di un brano della quinta scena del quinto atto del *Macbeth* e su alcuni termini vicentini in rapporto al *Romeo and Juliet* (I, III, 38-44) di Shakespeare. In chiusura del volume si collocano la *Nota dell'autore* e la *Nota bibliografica*.

In *Trapianti* confluiscono perlopiù testi già editi nel 1997 nella silloge intitolata *Le biave. Campiuni baucamente volgarisà, t'i so pegnatei e in sachetei de ferùmene* contenuta nella miscellanea *In amicizia: essays in honour of Giulio Lepschy*, curata da Zygmunt G. Baranski e Lino Pertile.⁶³ Essa contiene 4 testi di Hopkins (*The Starlight Night*, *The Windhover*, *Carrion Comfort*, *I wake and feel*), *Adel-strop* di Edward Thomas e 5 testi di Cummings (*In Just-*, *who knows if the moon's, hist whist*, *the little horse is newLY* in due traduzioni differenti). A questi si aggiungono alcuni frammenti di William Empson e di W. B. Yeats ciascuno anticipato da un titolo in vicentino: del primo sono i versi di *Assa pèrdere*, «*No gusso pì*», *Canpegio* e *Domè delta*; al secondo appartengono *Innisfrì*, *La me passión de cuel che zé difissile*, *El giudissio vien co'l tempo*, *a cuela che 'l so lavoro l'è nda a ramengo*, *Podìn*, *su cuei che no ghe zé piasso el "Playboy de l'Occidente"*, *Un tabaro*, *El balón de la mente*, *Na biuti teribile*, *Sédase morti*, *I cavai de Colono*, *Oio e sangue*, *Epitafo*, *Go sigà*, *Le aparissión*, *Do' che nasse l'ispirassión*, *Sota la gropa nuda*. Chiude la serie un passo shakespeariano da *Hamlet* (atto I, scena II).

Nella nota conclusiva di *Le Biave*, Meneghello annota i titoli dei testi rimasti «in magasin»: *Noturno pa 'l so dì de la Lussieta* di John Donne (*A Nocturnal upon St. Lucy's Day*), *Peso nò, no ghin'è* di G.

⁶³ Giulia Brian segnala la presenza di alcune correzioni nel passaggio da *Le Biave* ai *Trapianti*: «Se si eccettuano i cambi della punteggiatura, dei segni diacritici (accenti grave ed acuti, apostrofi, lineette interverbali), alcune nuove grafie (ripristino di doppie, diversa divisione delle parole) e poche revisioni della suddivisione in strofe, rimangono solo sei correzioni, alcune delle quali rispondono ad una ricerca di forme più arcaiche, altre ad una maggior vicinanza alle forme del parlato», Cfr. BRIAN 2011a.

M. Hopkins (*No worst, there is none. Pitched past pitch of grief*) e Osfor (*Duns Scotus's Oxford*); una versione di *Among school children* di Yeats da intitolare *Vardando le scolarete* e alcune liriche di Philip Larkin, *I vecioti sèmi* (*The Old Fools*), *La zonta* (*Dockery and son*), *Zo pa 'l rissigo* (*Hight windows*), *El gninte* (*I Remember*) e *A le cuatro de matina* da *Aubade*. L'elenco è chiuso dal riferimento a un frammento di *Hamlet* (III, IV).

Rispetto a questa pubblicazione *Trapianti* presenta alcune aggiunte e omissioni: vengono escluse la traduzione di *Adel-strop* da Thomas e *no gusso pì* di Empson, mentre vengono inseriti i testi di Hopkins *No worst, there is None* e *Duns Scotus's Oxford*, due liriche di Cummings (*Buffalo Bill's* e *my sweet old etcetera*) e alcuni passi di *Hamlet* (II, II da 295 e seg., da 442 e seg., da 543 e seg.; III, IV, 7 e seg.). Va inoltre osservato come in *Trapianti* venga aggiunto il testo originale a fronte, assente in *Le Biave*.

Alcuni dei testi presenti in *Trapianti* erano già comparsi, in forma integrale o frammentaria, anche in altri contributi: *Kubla Khan* di Coleridge, *Buffalo Bill* e *my sweet old etcetera* di Cummings, così come i versi di Campbell *On Some South African Novelists*, anticipati a Venezia nella conversazione poi trascritta con il titolo *Il turbo e il chiaro*. Il frammento di Wordsworth tratto da *A Slumber did My Spirit Seal* compare per la prima volta in *La virtù senza nome* e la traduzione di *The Coming of Wisdom with time* è presente nelle *Carte* degli anni Ottanta, insieme a un primo «rude trapianto» di *Ariel's Song* (*The Tempest*, I, II, 396-401). In appendice compaiono – come già accennato – altri testi già editi: quello di *Macbeth* compare in *Leda e la schioppa*, mentre il brano tratto da *Romeo and Juliet* in *Maredè Maredè*.

Nel mese di aprile 2021 ha visto la luce una nuova edizione di *Trapianti*, riedita per BUR Contemporanea in accordo con la Fondazione Maria Corti e con la supervisione delle esecutrici letterarie Francesca Caputo e Ernestina Pellegrini. Questa edizione si arricchisce – in apertura del volume – di un'introduzione di Ernestina Pellegrini, del testo di Meneghello intitolato *In parole mie* e – in chiusura – di una nota biografica curata da Francesca Caputo, di una *Bibliografia* generale e di una *Bibliografia essenziale su Trapianti*.

Le numerose carte autografe che testimoniano le diverse stesure delle trasposizioni – di proprietà della Fondazione Maria Corti – sono conservate presso il Fondo Meneghello del Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia. All'interno del Fondo si incontrano anche le stesure di numerose traduzioni inedite, realizzate a partire da testi sia di autori presenti nei *Trapianti* (Cummings, Hopkins, Yeats), sia di autori che ne sono invece stati esclusi (Arnold, Don Marquis, Larkin, Donne).

Edizioni

Luigi Meneghello, *Le biave. Campiuni baucamente volgarisà, t'i so pegnatei e in sachetei de ferùmene*, in *In amicizia: essays in honour of Giulio Lepschy*, a cura di Zygmunt G. Baranski e Lino Pertile, Reading, University of Reading, 1997.

Il volume – di 536 pp., numerate da 9 a 536 – è il supplemento speciale del numero 17 della rivista «the italianist». In apertura si trovano un indice (pp. 5-7), una *Tabula gratulatoria* (pp. 8-15), un'introduzione di Lino Pertile intitolata *Per Giulio C. Lepschy, maestro e amico* (pp. 16-20) e una bibliografia delle pubblicazioni di Giulio Lepschy (pp. 21-51). In chiusura è invece presente un indice dei nomi (pp. 527-536). La silloge meneghelliana si trova alle pp. 327-347. Si susseguono – senza testo originale a fronte – 32 trapianti, tra testi interi e frammentari, di cui i primi nove conservano il titolo originale: *The Starlight Night*, *The Windhover*, *Carrion Comfort*, *I wake and feel*, da Gerard Manley Hopkins; *Adel-strop*, da Edward Thomas; *in Just-, who knows if the moon's, hist whist, the little horse is newLY, the little horse co i strisi*, da e.e. cummings; *Assa pèrdare*, «No gusso pì», *Canpegio*, *Domè delta*, da William Empson; *Innisfrì*, *La me passión de cuel che zé difissile*, *El giudissio vien co 'l tempo*, *A cuel che 'l so lavoro l'è nda a ramengo*, *Podìn*, *Su cuei che no ghe zé piasso el "Playboy de l'Occidente"*, *Un tabaro*, *El balón de la mente*, *Na biuti teribile*, *Sédase morti*, *I cavai de Colono*, *Oio e sangue*, *Epitaftio*, *Go sigà*, *Le aparissión*, *Do' che nasse l'inspirassión*, *Soto la gropa nuda*, di William Butler Yeats; *Hamlet*, I. ii, William Shakespeare. In appendice, a p. 347, Meneghello elenca i titoli dei testi «Restaria in magasin, in pegnatei difetà: 'Noturno pa'l so di de la Lussieta' da J. Donne, *A Nocturnal [...]*; 'Pèso nò, no ghin'è' da G.M. Hopkins, *No Worst [...]* e 'Osfor' da *Duns Scotus's Oxford*; 'Vardando le scolarete' da W.B. Yeats, *Among School Children*; 'I vecioti sèmi' da Philip Larkin, *The Old Fools*, 'La zonta' da *Dockery and Son*, 'Zo pa'l rissigo' da *High Windows*, 'El gninte' da *I Remember, I remember* e 'A le cuatro de matina' da *Aubade*; e 'Gavìo oci?' da *Hamlet*, III. iv».

Luigi Meneghello, *Trapianti. Dall'inglese al vicentino*, Milano, Rizzoli, 2002.

Volume di 144 pp., numerate da 8 a 131. In questa prima edizione, stampata nel settembre del 2002, si trovano 43 trapianti, tra testi interi e frammentari: tutti hanno il testo originale a fronte e – ad eccezione dei primi cinque testi di cummings, privi di titolo – il titolo in vicentino. La sezione di apertura *biave vece biave nove* – contenente *Roba ricca, roba rara* (da *Ariel's Song, The Tempest*, I, II, 396-401) e *No la se move pì* (da William Wordsworth, *A Slumber did My Spirit Seal*) –, è seguita da sei testi da Gerard Manley Hopkins (*Note, stéle; El falcheto; Conforto de carogna; Me sveio e palpo pelo; Nò 'l pèso, no ghin'è; Òsfor de Duns Scoto*), sette da e.e. cummings (*Bufalo Bil l'è; La me cara ecetera; star védare se la luna no la zé; in Pena-pena; uò cucò, el pulierìn zé pena; el pulierìn co i strisi*), tre da William Empson (*Assa pèrdare; Canpegio; Domè delta*), diciassette da William Butler Yeats (*Inisfrì; La me passión par cuel che zé difissile;*

El giudissio vien co 'l tenpo; A cuela che 'l so lavoro l'è 'nda a ramengo; Podìn; Su cuei che no ghe zé piasso el "Playboy de l'Ocidente"; Un tabaro; El balón de la mente; Na biuti teribile; Sédase morti; I cavai de Colono; Oio e sangue; Epitafio; Go sigà; Le aparissión; Do' che nasse l'ispirassión; Soto la gropa nuda), uno da Roy Campbell ('*Ndo zelo el cavalo?*) e cinque frammenti dall'*Amleto* di William Shakespeare (*Ah, se la se desfasse...; Confidense a Rosencrantz e Guildenstern; I reali de Troia al macelo; Piànzare par Ecuba!; Mama, cossa gavio?*). In appendice, alle pp. 123-125, un testo su Kubla Khan tratto da *L'acqua di Malo*, novembre 1986; alle pp. 127-129, il testo *Morte della regina* – tratto «da una conversazione a Thiene, 1987, poi in *Leda e la schioppa*, 1988» – e, alle pp. 131-132, il testo *Frammenti da sèspir* (già in *Maredè, maredè...*). In chiusura sono presenti la *Nota* dell'autore, la *Nota bibliografica* – in cui sono indicati i seguenti volumi: e.e. cummings, *Selected Poems 1925-1958*, The Penguin Poets, 1963; e.e. cummings, *Poesie e lettere*, Einaudi, 1974 (per le poesie *hist whist* e *the little horse is newly*); W. Empson, *Collected Poems*, Chatto and Windus, 1955; W. B. Yeats, *The Collected Poems*, Macmillan, 1971; R. Campbell, *Adamastor*, Faber and Faber, 1930 – e l'indice.

Luigi Meneghello, *Trapianti. Dall'inglese al vicentino*, a cura di Ernestina Pellegrini, Milano, BUR Contemporanea, 2021.

Volume di 192 pp., numerate da 5 a 180. Edizione pubblicata in accordo con la Fondazione Maria Corti e con la supervisione delle esecutrici letterarie Francesca Caputo e Ernestina Pellegrini. Rispetto all'edizione precedente, questa pubblicazione si arricchisce – in apertura – di un'introduzione di Ernestina Pellegrini (pp. 5-18), del testo di Luigi Meneghello intitolato *In parole mie* (pp. 19-23) e – in chiusura – della nota biografica curata da Francesca Caputo (pp. 165-171), della *Bibliografia* generale (pp. 173-178) e della *Bibliografia essenziale su Trapianti* (pp. 179-180).

CRITERI DI EDIZIONE

Per l'allestimento delle schede dedicate ai testi editi è stato scelto come testo base quello pubblicato all'interno dell'edizione più recente di *Trapianti* (BUR, 2021), confrontandolo però con quello presente nell'edizione del 2002 e apportandovi delle modifiche per correggere alcuni refusi (segnalati in nota). Per le trasposizioni inedite è invece stata messa a testo la stesura considerata *recentiore*.

Di seguito i criteri di rappresentazione adottati per l'apparato, posto in calce ai singoli testi:

- le sigle delle edizioni e delle carte sono desumibili dall'elenco dei testimoni posto in apertura alla scheda di ogni testo;
- la lezione definitiva del testo soggetta a mutamento è riferita col numero del verso, o dei versi, in cui ricorre e delimitata da una parentesi quadra chiusa;
- le varianti sono poste successivamente alla parentesi quadra chiusa e precedute dalla sigla posta in esponente del suo testimone o dei testimoni che sono concordi nel riferirla;
- le varianti di ogni singolo verso sono rappresentate su un'unica riga con in testa il numero di verso corrispondente e i diversi fenomeni sono separati l'uno dall'altro da un intervallo bianco;
- nel caso in cui la variazione interessi porzioni di testo a cavallo tra più versi in testa al rigo si trovano i versi interessati al fenomeno;
- sono rappresentate in apparato tutte le varianti precedenti all'instaurarsi della lezione definitiva;
- l'apparato non registra le incertezze di battitura presenti nei dattiloscritti che non diano luogo a possibili equivoci d'interpretazione;
- la barra obliqua indica il passaggio da un verso all'altro, la doppia barra obliqua il passaggio da una strofa all'altra;
- le porzioni di testo cassate si trovano tra parentesi uncinata rovesciate;
- in corsivo si sono date le varianti che risultano da una fase correttoria ulteriore a quella rappresentata in tondo, sovrascritte o poste in interlinea o a margine della carta;
- le porzioni del testo di partenza omesse dall'autore vengono indicate con *om.*;
- con i punti di sospensione posti tra parentesi quadre si indica una porzione di testo illeggibile (il numero dei punti corrisponde a quello delle lettere mancanti);
- i versi a scalino sono stati considerati versi distinti.

Di seguito la tavola dei segni adottati nella fascia dell'apparato:

]	porzione di testo cui si riferisce la variante
/	passaggio da un verso all'altro
//	passaggio da una strofa all'altra
><	porzione di testo cassata
<i>corsivo</i>	correzione successiva in interlinea o a margine
<i>om.</i>	porzione di testo omessa
[...]	porzione di testo illeggibile

METRI E RITMI

Note preliminari

In questo capitolo si tenterà di esaminare la metrica dei *Trapianti* (Rizzoli, 2002) di Luigi Meneghello, circoscrivendo il campo d'indagine ai soli testi editi nel volume. Non verranno infatti prese in considerazione le numerose trasposizioni rimaste allo stadio di stesure manoscritte, in quanto considerate incompiute.

Ci si augura, con questo lavoro, di porsi sulla scia di ricerca già sapientemente tracciata da studiosi come Pietro De Marchi e Lucrezia Chinellato, che – nella sua tesi di dottorato *La spontanéité conquise dans l'œuvre de Luigi Meneghello* – dedica spazio anche all'analisi metrico-stilistica di alcuni *trapianti*.

Nel corso dell'analisi, ci si soffermerà con particolare attenzione sugli autori più ampiamente rappresentati all'interno dell'opera e sui testi ritenuti maggiormente rappresentativi delle strategie adottate da Meneghello nella trasposizione prosodica degli originali, realizzando così una selezione e non una campionatura esaustiva delle casistiche presenti nel volume.

Considerazioni generali

Complessivamente, l'analisi ravvicinata dei testi, dal punto di vista metrico, offre l'occasione per ribadire la flessibilità dell'operazione traduttoria meneghelliana, volontariamente distante da qualsiasi irrigidimento di metodo. Nel corso del lavoro di trasposizione, l'autore mette in atto strategie di volta in volta differenti, adattando le risorse del dialetto vicentino alle necessità poste dai singoli testi e autori.

Ai fini di una più piena comprensione della materia esaminata in questo capitolo, sarà naturalmente necessario integrarla – facendola reagire – con l'analisi approfondita anche della sfera semantica, sintattica e fonosimbolica dei testi.

In linea generale, sembra comunque offrirsi allo sguardo di chi scrive una direzione di lavoro, che si delinea tuttavia per sottrazioni e continue smentite. Meneghello si muove in maniera dinamica tra l'aderenza alla tessitura prosodica dei testi di partenza e la loro rielaborazione.

Si pensi alla prosa ritmica che traduce la quartina centrale di *The Lake Isle of Innisfree* di Yeats o – per contro – al caso del primo monologo dell'*Amleto* shakespeariano, in cui, dei 38 versi che compongono la trasposizione vicentina, soltanto sei non sono riconducibili alla misura endecasillabica. Particolarmente esemplificativa risulta poi la resa del primo verso di *I wake and feel*

di Hopkins («I wake and feel the fell of dark, not day») con un verso – «Me sveio e palpo pelo, pelo scuro» – la cui scansione ritmica può essere ricondotta tanto alla misura del pentametro giambico, quanto a quella dell'endecasillabo *a maiore*.

Meneghello sembra dunque muoversi, da un lato, adattando i versi originali ai modelli ritmici propri della tradizione italiana e, dall'altro, andando incontro alla prosodia inglese; da un lato – ancora – recuperando misure metriche canoniche e, dall'altro, tendendo invece verso una maggiore prosasticità del discorso, verso il limite tra poesia e prosa, seguendo quella «tendance à la souplesse, à la complexité, au compromis»⁶⁴ che, come sottolinea anche Chinellato – caratterizza l'espressione poetica del XX secolo.⁶⁵

biave vece biave nove

Il volume si apre con una sezione intitolata *biave vece biave nove*, contenente due testi: *Roba ricca, roba rara* – trasposizione di *The Tempest* (I, II, 396-401) in una sua versione inedita (l'autore rimanda a un confronto con il «rude trapianto» presente nel terzo volume delle *Carte*) – e *No la se move pì*, trasposizione della «four-lined 'common metre'»⁶⁶ *No motion has she now* di William Wordsworth (da *A Slumber did My Spirit Seal*), inserita da Meneghello già precedentemente nel contributo *La virtù senza nome*.⁶⁷ Quest'ultimo *trapianto* è composto – come il frammento di partenza – da 4 versi, la cui misura si alterna tra quella endecasillabica (vv. 1, 3; il secondo sdruciollo) e quella decasillabica (vv. 2, 4). Esemplificativo rispetto alle strategie traduttorie di Meneghello risulta l'andamento fortemente anapestico del verso posto in chiusura del testo vicentino («co le roce, e le piere, e le piante», con accenti di terza, sesta e nona), a fronte del ritmo giambico del trimetro originale: «With rocks, and stones, and trees»: l'effetto suscitato è quello di un rallentamento in senso discorsivo del passaggio, sul quale si tornerà in seguito. Va inoltre segnalato come Meneghello tenti di conservare lo schema rimico alternato del testo di partenza nelle parole in punta di verso, «forsa» : «sente» : «ravòltola» : «piante», legate tra loro da una quasi assonanza, la prima e la terza, e da una consonanza, la seconda e la quarta.

Il *trapianto* da Shakespeare è composto invece da 7 versi, la cui misura oscilla tra quella del settenario e quella dell'ottonario, ad eccezione del v. 4 («popà de perle, popà de coralo»), in posizione centrale, endecasillabo. Viene qui del tutto meno lo schema rimico dell'originale (a rima alternata nei

⁶⁴ VEGLIANTE 2004: 14.

⁶⁵ Cfr. CHINELLATO 2014: 241.

⁶⁶ DARBISHIRE 1958: 37; per un approfondimento sulla «ballad stanza» e più in generale sulle «iambic stanza forms» si rimanda a HAMER 1969: 149-185.

⁶⁷ Cfr. MENEGHELLO 2006: 1423-1435.

primi quattro versi, a rima baciata il distico finale): la trasposizione conserva soltanto il legame di assonanza tra il quarto e il sesto verso («coralo» : «fato»). Si osservi, anche in questo caso, il verso posto in chiusura del testo vicentino, resa dell'originale «Into something rich and strange»: un ottonario dall'andamento trocaico («roba ricca, roba rara», con accenti di prima, terza, quinta e settima), che ricalca fedelmente il ritmo del testo di partenza. Si propone per i due versi la seguente scansione ritmica:

Into something rich and strange + - + - + - +

roba ricca, roba rara + - + - + - + -

A proposito di questo *trapianto*, Chinellato scrive della «persistance d'une mémoire instinctive du modèle métrique, ressurgissant de manière spontanée». ⁶⁸ Si confrontino con l'originale (sulla sinistra), la versione del testo presente nelle *Carte* (centrale) ⁶⁹ e quella inserita nei *Trapianti* (sulla destra): ⁷⁰

Full fathom five thy father lies; Of his bones are coral made; Those are pearls that were his eyes: Nothing of him that doth fade, But doth suffer a sea-change Into something rich and strange.	To 'opà l'è soto acua ossi da morto i ossi i oci busi vodi lavà via le polpe. Popà de coralo, popà de perle, el mare ghe spigassa i conotati.	L'è soto acua to popà, coralo i ossi da morto perle t'i busi d'i oci: popà de perle, popà de coralo, de le polpe che se desfa el mare gh'in à fato roba ricca, roba rara.
---	--	---

Tra le numerose differenze, Chinellato mette in evidenza, in particolare, il mutamento interno al verso centrale, che comporta un'importante modificazione sul piano ritmico:

popà de coralo, popà de perle - + / - - + (-) | - + / - + (-)

popà de perle, popà de coralo - + / - + (-) | - + / - - + (-)

⁶⁸ CHINELLATO 2014: 246.

⁶⁹ Cfr. MENEGHELLO 2001: 135.

⁷⁰ Cfr. MENEGHELLO 2021: 29.

In entrambi i casi ci si trova di fronte a un verso endecasillabo, composto da quattro piedi ascendenti (giambi e anapesti); ma soltanto nella seconda versione è riconoscibile un endecasillabo *a minore* (4, 10). La variante adottata nei *Trapianti* sembra muovere così nella direzione del recupero di un modello ritmico più tradizionale.⁷¹

Gerard Manley Hopkins

Alla prima sezione introduttiva, segue quella dedicata a Gerard Manley Hopkins, contenente sei testi: traduzioni di *The Starlight Night* (*Note, stéle*), *The Windhover* (*El falcheto*), *Carrion Comfort* (*Conforto de carogna*), *The Fell of Dark* (*Me sveio e palpo pelo*), *No Worst, there is None* (*Nò 'l pèso, no ghin 'è*) e *Duns Scotus' Oxford* (*Òsfor de Duns Scoto*).

Tutti gli originali presentano la conformazione metrica del sonetto: di questi, quattro (*The Starlight Night*, *The Fell of Dark*, *No Worst, there is None*, *Duns Scotus' Oxford*) hanno uno schema metrico più classico – poiché la maggior parte dei versi ha cinque accenti forti –, mentre *Carrion Comfort* e *The Windhover* sono composti da versi più lunghi.⁷²

Nessuno dei *trapianti* mantiene né lo schema rimico – pur cercando una compensazione attraverso fitte trame di assonanze, consonanze e rime interne – né la misura degli originali, il cui omologo culturale sarebbe stato il sonetto in endecasillabi. La lunghezza dei testi vicentini varia tra i 15 vv. di *Òsfor de Duns Scoto* (composto da tre quartine e una terzina); i 17 vv. di *Me sveio e palpo pelo* (composto da due unità strofiche, rispettivamente di 9 e 8 vv.); i 21 vv. di *Note, stéle* (due unità strofiche di 12 e 9 vv.); i 22 vv. di *El falcheto* (due unità strofiche di 12 e 10 vv.) e di *Nò 'l pèso, no ghin 'è* (due unità strofiche, entrambe di 11 vv.); fino ai 29 vv. di *Conforto de carogna*, in cui le due unità strofiche sono composte da 16 e 13 doppi versi a scalino che inseguono l'andamento ipermetro del verso originale.

Nonostante la variabilità nell'estensione, Meneghello rispetta la bipartizione strofica dei testi – fa parzialmente eccezione il caso di *Òsfor de Duns Scoto*, composto da quattro blocchi –: bipartizione che ha un ruolo strutturante nei testi di Hopkins, «en soulignant la distinction entre le moi-poète et le toi-divin».⁷³

Anche la lunghezza dei versi è variabile, ma di rado scende sotto la misura dell'endecasillabo: soltanto 20 versi su 126 totali hanno misura inferiore rispetto a quella endecasillabica (16%). La maggior parte dei versi ha lunghezza invece maggiore (68 versi, il 54%); sono ben 21 gli alessandrini (17% del totale). Si contano invece 38 versi riconducibili a una misura endecasillabica (30%).

⁷¹ Cfr. CHINELLATO 2014: 247.

⁷² Cfr. Ivi: 251.

⁷³ *Ibidem*.

Vi sono anche casi di endecasillabi inseriti all'interno di versi più lunghi: all'interno del v. 22 di *Conforto de carogna* si individua, ad esempio, l'endecasillabo *a minore* «ga slaparà forse, robà piassere»; ai vv. 6 e 8 di *Nò 'l pèso, no ghin'è* si leggono invece gli endecasillabi «I me sighi i smoltona, in lunghi s'ciapi», *a maggiore*, e «i se distorse su na vecia incùsine», sdrucchiolo *a minore*.

È ancora Chinellato ad evidenziare come, in questa sezione, presentino un più largo impiego di endecasillabi le traduzioni di testi caratterizzati da uno schema metrico tradizionale,⁷⁴ come *The Starlight Night* – il cui *trapianto* presenta 10 versi endecasillabi – e [*The fell of dark*], la cui trasposizione ne presenta 9.

Ancora relativamente alla tendenza endecasillabica delle versioni meneghelliane, vale la pena osservare più da vicino la resa del primo verso di *I wake and feel* («I wake and feel the fell of dark, not day»), che pone al traduttore una serie di ostacoli, oltre che fonici – dettati dalla tessitura allitterativa –, di natura prosodica, per via del ritmo giambico determinato dalla catena di monosillabi («le vers est composé de dix mots: un mot équivaut presque toujours à une mesure»).⁷⁵ Meneghello traduce: «Me sveio e palpo pelo, pelo scuro / nò dì», riproducendo così l'incalzare del ritmo originale attraverso un verso endecasillabo composto da sette parole, principalmente bisillabe. Per la scansione ritmica del verso, Chinellato propone le seguenti esecuzioni possibili:⁷⁶

Me sveio e palpo pelo, pelo scuro - + - + - + - + - + (-) = pentametro giambico

Me sveio e palpo pelo, pelo scuro 2,6,10 = endecasillabo *a maggiore*

Nel primo caso, la lettura del verso imita l'intonazione inglese e l'esecuzione propria del pentametro; nel secondo caso, il verso segue invece la tradizione italiana, con un endecasillabo *a maggiore*:

Chaque exécution véhicule, nous semble-t-il, une expressivité différente: la première plus emphatique, la deuxième plus fluide, presque «prosastica»; les deux ne nous semblent pas manquer de spontanéité. Si, pour une oreille avisée, la première exécution renvoie au texte original [...], la deuxième peut l'emporter à raison d'un phénomène d'«inertie» métrique, puisque la traduction comporte une majorité d'hendécasyllabes et de vers doubles [...]. Enfin si la deuxième lecture nous semble plus proche des cadences sémantiques et syntaxiques «naturelles» de la langue néolatine de destination, elle tend à faire glisser le rythme vers la limite entre poésie et prose [...].⁷⁷

⁷⁴ Cfr. *Ibidem*.

⁷⁵ Ivi: 240.

⁷⁶ Cfr. *Ibidem*.

⁷⁷ *Ibidem*.

È facile intuire come Meneghello potesse essere attratto «par le raffinement du travail novateur de ce poète, surtout en ce qui concerne l'attention pour un rendu prosodique et rythmique proche de l'oralité». ⁷⁸ Si ricorda soltanto di sfuggita come Hopkins abbia dato vita – sulla base del pentametro giambico – a un sistema ritmico complesso, il cosiddetto *sprung rhythm*,⁷⁹ che imita la cadenza naturale del discorso orale, da una parte venendo incontro alla necessità di riprodurre la forza espressiva del discorso spontaneo e orale, dall'altra ancorandosi alla tradizione lirica.⁸⁰

Nell'autore gesuita la drammaticità del testo è poi accentuata dal ricorso costante ad apostrofi, interiezioni, interrogazioni, esclamazioni ripetute, «qui contribuent à produire une mise en mouvement emphatique du rythme du vers, en altérant sa régularité ascendante». ⁸¹

Nei *trapianti* vicentini, oltre alla presenza di un numero elevato di versi propri della tradizione (endecasillabi e doppi settenari), va messa in luce la particolare attenzione che il traduttore presta alla «syntaxe emphatique»⁸² degli originali e alla loro fitta trama di ripetizioni e allitterazioni. Vale la pena soffermarsi, a tal proposito, sulla trasposizione della prima quartina di *The Starlight Night*, già sapientemente analizzata da Chinellato. Si legga l'originale:⁸³

Look at the stars! Look, look up at the skies!
 O look at all the fire-folk sitting in the air!
 The bright boroughs, the circle-citadels there!
 Down in dim woods the diamond delves! The elves' eyes!

Tenendo presente – nell'originale – la sequenza delle esclamative e l'andamento ritmico determinato dal forte accento sulla prima sillaba nel primo e nel quarto verso, si legga anche la trasposizione meneghelliana (si riporta l'accentazione segnalata da Chinellato):

Note, stéle + - / + -

Vara le stele! Vårdele, vara 'l celo! + - - / + - / + - - / + - / + -
 Vara, ma vara, i s'ciapi d'i omeniti + - - / + - / + - - / - + -
 fiamanti sentà-zo parària! - + - / - - + / - + -

⁷⁸ Ivi: 250.

⁷⁹ «Lo *sprung rhythm* si misura in piedi che contengono di norma da una a quattro sillabe, e per effetti particolari si può usare qualsiasi numero di sillabe deboli o atone», in HOPKINS 1972: 41.

⁸⁰ Cfr. CHINELLATO 2014: 250; per un approfondimento relativo alla metrica di Hopkins si rimanda a HOPKINS 1972.

⁸¹ Ivi: 251.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ MENEGHELLO 2021: 34.

Le parochie che slùsega, là oltra, le sitadele! - - + / - - + / - - + / + - / + - - / + -
 Drento le onbre scure de le boscalie + - / + - / + - / + - / - + -
 i mucì d'i diamanti! Oci de elfi! - + - / - - + - / + - / - + -

Come il testo di partenza, anche il *trapianto* si caratterizza per un ritmo discendente in corrispondenza dei sintagmi esclamativi, in particolare ai vv. 1-2. Inoltre, nella traduzione, il quarto verso dell'originale si estende su due versi (vv. 5-6), di cui il primo – endecasillabo con accenti di quinta e decima – presenta una sequenza di quattro piedi trochei.

La resa vicentina dell'espressione «dim woods» (v. 4) – che evoca un'immagine buia, a contrasto con la brillantezza delle stelle («bright boroughs», v. 3) – viene rafforzata dal ritmo discendente e dalla prevalenza di vocali toniche chiuse: /o/ e /u/; si pensi in particolare alle vocali toniche del sintagma «ombre scure» al centro del verso. Il v. 6 – osserva ancora Chinellato – conta invece dodici sillabe e presenta un ritmo maggiormente irregolare e dinamico.⁸⁴

Similmente, si estende su due versi anche la resa del v. 7 («Flake-doves sent floating forth at a farmyard scare! →»):

Tórtore, fiochi che zola via a onde + - - / + - - / + - / + - / + (-)
 Da na corte se un s'cioco le spaura! - - + / - - + / - + / - + (-)

Si tratta di due endecasillabi: il primo *a minore* (4, 7, 10), il secondo *a maggiore* (3, 6, 10). Come nel caso precedente, il primo verso è caratterizzato da un andamento ritmico discendente: «[l]e choix du proparoxyton «tórtore» (dial. «tourtereaux», le paroxyton «colombi», plus commun, nous semble plausible) est probablement motivé par des raisons rythmiques».⁸⁵

Di particolare interesse è poi la resa del verbo «sent floating forth» con «che vola via a onde»: scelta traduttiva che insiste «sur la signification métaphorique, à travers la création d'un mouvement rythmique qui simule le vol soudain et «ondulé » («flakes-doves ») des colombes de la métonymie du texte de départ».⁸⁶

Seguendo ancora Chinellato, a proposito delle strategie compensative messe in atto da Meneghello nei confronti dei testi di Hopkins, si ricorda rapidamente la resa del v. 1 di *Duns Scotus' Oxford* («Towery city and branchy between towers»): «Òsfor, sità de tore e rame de àlbari». Nella trasposizione vicentina – che rende i piedi ipermetri dell'originale con un verso che muove tra il

⁸⁴ Cfr. CHINELLATO 2014: 252.

⁸⁵ Ivi: 253.

⁸⁶ *Ibidem*.

decasillabo e il dodecasillabo –⁸⁷ viene meno la disposizione a chiasmo propria del verso inglese, determinata dal richiamo fonico e semantico tra l’aggettivo «Towery» e il sostantivo «towers», in apertura e chiusura del verso. L’endecasillabo meneghelliano compensa però la perdita della ripetizione con l’introduzione di una trama allitterante che insiste sui fonemi /a/ e /r/ lungo tutto il verso e, soprattutto, con il parallelismo ritmico instaurato tra i sostantivi «Òsfor» (+ -) e «àlbari» (+ - (-)), in apertura e chiusura del verso, che ricrea la figura del chiasmo.⁸⁸

Edward Estlin Cummings

La sezione dedicata a Edward Estlin Cummings contiene 7 *trapianti*, di cui due sono trasposizioni differenti del medesimo testo (*the little horse is newLY*).

Meneghello conserva nella maggior parte dei casi il numero di versi e le divisioni strofiche degli originali: *Bufalo Bil l’è* (trasposizione di *Buffalo Bill’s*) conserva gli 11 vv. dell’originale e mantiene la bipartizione tra una strofa di 7 vv. e una di 4 vv.; *Star védare se la luna no la zé* (*who knows if the moon’s*) conserva i 16 vv. dell’originale e la divisione in 4 unità strofiche da 4 vv. ciascuna; *uò cucò* (*hist whist*) conserva i 31 vv. dell’originale, disposti in 8 unità strofiche (sette di 4 vv., una di 3 vv.); le due diverse trasposizioni di *the little horse is newLY* (*el pulierìn zé pena* e *el pulierìn zé penA*) conservano i 16 vv. dell’originale disposti in 7 unità strofiche. *La me cara ecetera* (*my sweet old ecetera*) riduce invece i 26 vv. dell’originale a 25 vv., mantenendo 8 unità strofiche (i 4 vv. della quarta strofa vengono ridotti a 3); mentre *in Pena-pena* (*in Just-*) mantiene le 7 unità strofiche dell’originale, ma vede l’aggiunta di un verso all’ultima strofa, passando così dai 24 vv. complessivi del testo di partenza ai 25 vv. del *trapianto*.

In generale, va osservata l’aderenza delle trasposizioni alla disposizione grafica degli originali. Meneghello doveva ritenere particolarmente importante mantenere in traduzione questo aspetto dei testi, tanto che nell’intervento *Il turbo e il chiaro* si legge: «quella di e.e. cummings è poesia grafica, cioè è scritta perché la veda l’occhio [...]. Sono testi di cui con l’orale si può soltanto tentare di rendere l’idea – in realtà bisogna poi vederli scritti».⁸⁹

Si riscontra all’interno di questa sezione una marcata variabilità nell’estensione dei singoli versi, coerentemente con quella del *free verse* di Cummings, congiuntamente a una certa propensione per le misure brevi. Dei 140 vv. complessivi, il 77% (108 vv.) ha misura inferiore rispetto a quella dell’endecasillabo – in alcuni testi la brevità è particolarmente evidente, i versi di *uò cucò* hanno, ad esempio, come lunghezza massima quella del novenario –; il 46% del totale ha misura inferiore

⁸⁷ Cfr. MOZZATO 2012: 138.

⁸⁸ Cfr. CHINELLATO 2014: 255.

⁸⁹ MENEGHELLO 2006: 1557.

rispetto a quella del settenario (64 vv. complessivi). Nel complesso, sono soltanto 7 i versi riconducibili a una misura endecasillabica (5%), mentre il 18% (25 vv.) ha misura superiore.

Entro la cornice del *free verse* dell'autore americano, è possibile tuttavia riconoscere anche moduli prosodici propri della tradizione, la cui trasposizione meneghelliana non sempre risulta aderente. Si pensi, ad esempio, a *Buffalo Bill's*, cui alcuni versi presentano una chiara tendenza a un andamento giambico.⁹⁰ Così il v. 2, composto dal solo bisillabo «defunct»: «morto defunto» (v. 2), nella trasposizione vicentina, con una netta inversione ritmica in apertura del verso. I vv. 3-4, invece, – se letti insieme – formano un pentametro:

who used to / ride a watersmooth-silver - + - / + - + - + + -

Linda Bradley Funkhouser, in un contributo dedicato agli *Acoustical Rhythms in "Buffalo Bill's"*, ha messo in evidenza come «the natural stress pattern of English corresponds to an iambic metrical pattern in this line, with a trochaic substitution in the last foot».⁹¹ Nonostante – considerando i versi singolarmente – l'andamento giambico ceda il passo già dopo «used», qui la giuntura «suggests a pull toward iambic meter, which contributes to the continuity of lines three-four».⁹² Si osservi come nella resa vicentina i due versi non formino complessivamente quello che potrebbe essere un corrispettivo del pentametro, ovvero un endecasillabo, distendendosi invece su una misura più lunga, composta da un quinario e un decasillabo. Anche nel *trapianto* il v. 3 si apre con un piede giambico, alternato però in seguito con quello anapestico. Si propone per i due versi la seguente scansione:

che 'l nava in gropa / un bel cavallo de argento lisso - + - + - / - + - + - - + - + -

Dettata dall'anapesto è anche l'apertura vicentina del v. 9: «e la senta, la me diga», resa dell'originale giambico («and what i want to know is», v. 9).

Si confronti la versione del *trapianto* precedentemente inserita in *Il turbo e il chiaro*, sulla sinistra, con quella pubblicata nel 2002, sulla destra:⁹³

⁹⁰ Cfr. FUNKHOUSER 1979: 223.

⁹¹ Ivi: 228.

⁹² Ivi: 242.

⁹³ «Le modifiche apportate in vista della pubblicazione in plaquette riguardano la disposizione dei versi, ma soprattutto il lessico, in particolare in due punti: “ad argento gualivo” viene preferito “argento lisso” più vicino all'originale “watersmooth-silver”; inoltre il sesto verso, occupato nell'originale da una lunghissima neoformazione “[...]onetwothreefourfivepigeonsjustlikethat”) viene ripensato con un neologismo del tutto simile a quello inglese (“[...]unadotrecuatrosincueochetedegesso- / comegentefusse [...]”», in GALLIA 2015a: 108.

<p>Bufalo Bil l'è morto defunto che 'l 'ndava in groppa a un bel cavallo de argento gualivo e 'l spacava una do tre quatro sincue ochete de gesso come-gnente-fusse Jesu el gera un bel omo e la senta, la me diga ghe piaseło el so tosato dai oci asuri Signorina Morte?</p>	<p>Bufalo Bil l'è morto defunto che 'l nava in groppa un bel cavallo de argento lisso confà l'oio e 'l spacava unadotrequattro sincue ochete de gesso come- gnente fusse Jesu el gera un bel omo e la senta, la me diga, ghe piaseło el so rasato dai oci asuri Signorina Morte?</p>
--	--

Si osservi – oltre alla resa grafica, più attenta all'originale nella seconda versione, e allo spostamento della sillaba finale del primo verso in apertura del secondo – come i vv. 3-4 della prima versione risultino accorpati in un unico verso, composto da un quinario e un endecasillabo, prima di venir separati nel testo pubblicato nei *Trapianti*. Si noti invece il movimento opposto nel successivo accorpamento in un unico verso dell'endecasillabo e del dodecasillabo che costituivano nella versione precedente i vv. 4-5.

Anche la traduzione di *La me cara ecetera*, resa di *my sweet old etcetera*, viene già pubblicata in *Il turbo e il chiaro*. Si riportano qui di seguito per intero le due versioni, tenendo ancora sulla destra quella più recente:

<p>La me cara ecetera zia Lussia ai tempi dela grande guera la savea dirte e te poi star sicuro che la te disea i scopi precisi de tuti i belige ranti; me sorela isabela la fasea sentenari (e sentenari) de calsetti par no parlare de le camise i parareci inperforabili dai polze ecetera i salvapolsi ecetera, me mama la gavaria sperà ca morisse ecetera da eroe se capisse me popà perdea la vose spiegando ch'el gera un ono re speciale e che se lu gavesse possudo e intanto mi personalmente ecetera gera butà zò sito sito in meso metro de fango e cetera (sognando e cetera, el</p>	<p>La me cara ecetera zia lùssia ai tempi dela grande guera la savea dirte e te poi star sicuro che la te disea i scopi precisi de tuti i belige ranti, me sorela isabela la fasea sentenari (e sentenari) de calsetti par no parlare de le camise i pararece inperforabili dai polze ecetera i salvapolsi ecetera, me mama la gavaria sperà ca morisse ecetera da eroe se capisse me popà perdea la vose spiegando ch'el gera un onore speciale e se lu gavesse possudo e intanto mi</p>
--	---

To soriso i to oci i zenoci e la to Ecetera)	personalmente ecetera gera butà zo sito sito in meso metro de paltàn e cetera (sognando, e cetera, el To soriso i oci i zenoci e la to Ecetera)
---	--

Anche in questo caso salta immediatamente all'occhio la differente resa grafica delle trasposizioni: continua e lineare la prima; più attenta al dinamismo del testo di partenza la seconda, in quanto mantiene la suddivisione strofica e i rientri dell'originale.

Risulta possibile osservare, nella seconda versione, una maggiore aderenza all'originale nella resa dei vv. 6-7 «for, / my sister» con il bisillabo e il quadrisillabo «ranti, / me sorela» (vv. 6-7), rispetto alla prima, in cui i due versi erano accorpati nell'unico senario «ranti; me sorela» (v. 6).

Analogamente, la resa dei vv. 20-21 («cetera / (dreaming,»): nella prima versione si legge al v. 20 il senario «cetera (sognando»); mentre nella seconda il passaggio viene disteso su due versi, un bisillabo e un trisillabo («cetera / (sognando,», vv. 20-21).

Sempre nella direzione di una maggiore aderenza al testo di partenza, ma con movimento opposto, va la resa del v. 17 («a privilege and if only be»): se nella prima versione si distendeva su due versi, un trisillabo e un ottonario tronco («un ono / re speciale e che se lu», vv. 15-16), nella versione definitiva si legge il decasillabo tronco anapestico: «un onore speciale e se lu» (v. 16), con accenti di terza, sesta e nona.

Infine, si osservi la resa dell'ultimo verso del testo («eyes knees and of your Etcetera»): nella prima versione si legge «i to oci i zenoci e la to Ecetera» (v. 24), mentre nella seconda «i oci i zenoci e la to Ecetera», al v. 25. L'eliminazione del pronome possessivo in apertura di verso permette di mantenere l'accento tonico in prima posizione, dove lo si trova anche nell'originale.

È possibile intravedere dunque nel passaggio dalle versioni delle trasposizioni da Cummings pubblicate in *Il turbo e il chiaro* a quelle inserite nei *Trapianti* una direzione di lavoro che muove verso una maggiore aderenza ritmica agli originali.

William Empson

La breve sezione dedicata a William Empson raccoglie la trasposizione integrale di *Let it go (Assa pèrdare)*, del primo verso di *Camping Out (Canpegio)* e degli ultimi 3 vv. di *The Scales (Domè delta)*.

Assa pèrdare – costituito da soli alessandrini, resa dei pentametri originali – conserva i 6 vv. dell'originale, suddivisi in due strofe di 3 vv. ciascuna. Nel *trapianto* resta intatta la forte coesione del testo dettata dall'isosillabismo, ma anche dallo schema rimico: se nell'originale si individua uno schema *abc abc*; nel testo vicentino tutte le parole-rima sono legate tra loro da un legame di assonanza (*balengo, senso, elenco, imenso, sghenbo, drento*). I 3 vv. di *Domè delta* sono tutti endecasillabi – il primo e il terzo verso sono legati da consonanza («renda» : «tremende»), ricalcando il legame rimico originale –, come anche endecasillabo è il verso singolo di *Canpegio* («La se sguarata i dente drento 'l lago»), resa del pentametro «And now she cleans her teeth into the lake». Si assiste così, all'interno di questa breve sezione, a una maggiore regolarità rimico-prosodica e a una chiara predilezione per le misure canoniche proprie della tradizione.

William Butler Yeats

La sezione dedicata a William Butler Yeats è quella più corposa e contiene 18 testi (contando come singole le due diverse versioni di *The Coming of Wisdom with Time*): 12 testi unistrofici o che non presentano separazione tipografica interna determinata da una spaziatura (*The Coming of Wisdom with Time; To a Friend whose Work has come to Nothing; Paudeen; On those that hated "The Playboy of the Western World"; A coat; The baloon of the Mind; Swift's Epitaph*; i frammenti da *The Fascination of What's Difficult; Easter, 1916; Colonus' Praise* e *The Circus Animal's Desertion*) e 6 pluristrofici (*The Lake Isle of Innisfree; Sixteen Dead Men; Oil and Blood; Remorse for Intemperate Speech; The Apparitions*; il frammento da *Under Ben Bulbin*). Meneghello mantiene quasi in tutti i casi la partizione (o mancata partizione) strofica dell'originale. Soltanto *Inisfrì* presenta una divisione strofica differente rispetto a quella del testo di partenza: si ha infatti – a fronte delle tre quartine di *The Lake Isle of Innisfree* – un primo verso isolato, un inciso centrale in prosa ritmica e una quartina finale.

In 6 testi vicentini il numero dei versi corrisponde a quello del testo di partenza: *El balón de la mente* conserva i 4 vv. di *The baloon of the Mind; Epitafio* i 6 vv. di *Swift's Epitaph; La me pasión par cuel che zé difisile* mantiene i 4 vv. del frammento da *The Fascination of What's Difficult* (vv. 1-4); *Na biuti teribile* conserva i 7 vv. del frammento che chiude *Easter, 1916; Sédase morti* – come *Sixteen Dead Men* – si divide in tre strofe da 6 vv.; *Oio e sangue* si compone come l'originale *Oil and Blood* di due terzine.

Nei restanti casi il *trapianto* vicentino risulta di norma poco più lungo rispetto all'originale: in *El giudissio vien co'l tempo* si hanno 5 vv. a fronte dei 4 vv. di *The Coming of Wisdom with Time* (ma nella versione di *Le Carte* i versi erano 3); in *A cuela che 'l so lavoro 'l è 'nda a ramengo* (18 vv.) si hanno due versi in più rispetto a *To a Friend whose Work has come to Nothing* (16 vv.); in *Podìn* (12

vv.) 4 versi in più rispetto a *Paudeen* (8 vv.); *Su cuei che no ghe zé piasso el “Playboy de l’Occidente”* (7 vv.) un verso in più rispetto a *On those that hated “The Playboy of the Western World”, 1907* (6 vv.); in *I cavai de Colono* (7 vv.) due versi in più rispetto al frammento finale di *Colonus’ Praise* (5 vv.).

Per quanto riguarda i testi pluristrofici, invece, in *Go sigà* (11 vv.) la seconda strofa presenta un verso in più rispetto a *Remorse for Intemperate Speech* (10 vv., divisi in due strofe da 5 vv.); l’ultima strofa di *Le aparissión* (25 vv.) conta un verso in più rispetto a quella dell’originale *The Apparitions* (tre strofe di 8 vv.); la prima strofa di *Soto la gropo nuda* (12 vv.) conta un verso in più rispetto a quella del frammento di *Under Ben Bulben, VI* (11 vv., divisi in una prima strofa di 8 vv. e una terzina).

Soltanto *Un tabaro* (9 vv.) e *Do’ che nasse l’inspirassión* (4 vv.) hanno un numero di versi minore rispetto a quello degli originali, rispettivamente *A coat* (10 vv.) e il frammento da *The Circus Animal’s Desertion, III* (5 vv.).

Quanto emerge da questa rapida rassegna è comunque una tensione da parte di Meneghello nella direzione della conservazione del numero dei versi, della suddivisione strofica, ma anche dei legami rimici degli originali. In nessuno dei testi trasposti lo schema rimico aderisce fedelmente a quello di partenza; è tuttavia possibile osservare la presenza di fitte trame di rime, assonanze e consonanze che – pur nella loro irregolarità – traspongono effetti suscitati dal testo di partenza o ne producono di nuovi. Ad esempio: la resa dei vv. 6-7 di *Remorse for Intemperate Speech* («Out of Ireland have we come. / Great hatred, little room») con «Sen vignesti da l’Irlanda, / poca tera rabia granda», con un rafforzamento dell’andamento ritmico e musicale del passaggio. O ancora, si osservi il caso di *The Lake Isle of Innisfree*: sia l’originale sia la trasposizione si chiudono sul termine «core», che rima a sua volta con la terzultima parola-rima, «shore», nel primo caso, «discore», nel secondo.

I *trapianti* non rispettano invece la regolarità della versificazione dei testi di partenza, nonostante si assista in alcuni testi in particolare al tentativo di mantenere la coesione metrica originale. Si pensi al marcato isosillabismo nella trasposizione della quartina di trimetri a rima incrociata di *The baloon of the Mind*:⁹⁴ tutti i 4 vv. di *El balón de la mente* contano 8 sillabe, ma due sono ottonari piani (vv. 2-3), uno è un settenario sdrucchiolo (v. 1) e l’ultimo un novenario tronco (v. 4). Del legame rimico di partenza tra i due versi centrali resta nella trasposizione la consonanza («mente» : «vento»).

Per quanto riguarda la misura dei versi: dei 163 complessivi che compongono la sezione, il 45% (74 vv.) ha misura inferiore rispetto a quella endecasillabica; il 26% (42 vv.) ha misura superiore; mentre il 29% (47 vv.) è riconducibile a una misura endecasillabica.

⁹⁴ Cfr. YEATS 2005: 1193.

In alcuni testi la presenza dell'endecasillabo è particolarmente importante: si pensi alle due diverse trasposizioni dei tetrametri di *The Coming of Wisdom with Time*, che contano entrambe tre endecasillabi su un totale, rispettivamente, di quattro e di tre versi. Endecasillabi che sono inoltre spesso riconducibili alle misure canoniche: si pensi all'endecasillabo tronco *a maggiore* che costituisce il v. 3 della versione più recente del *trapianto*: «de la me giovinessa go scòrlà».

È fitta la presenza di endecasillabi (ben 12 su 18 versi complessivi) anche nel *trapianto* dei trimetri e tetrametri alternati di *Sixteen Dead Men*.⁹⁵ Sono invece del tutto assenti nei *trapianti* di altri testi, come in *Inisfrì*; *La me passión par cuel che zé difissile*; *El balón de la mente*; *Na biuti teribile*, trasposizioni di versi la cui misura oscilla tra quella del trimetro e quella dell'esametro.

Misure endecasillabiche si trovano poi, talvolta, anche all'interno di versi più lunghi, come quella isolabile all'interno del v. 4 della trasposizione di *The Lake Isle of Innisfree*: «E podarò catare un po' de pace».

Un testo, quest'ultimo, sul quale può essere utile soffermarsi anche più estesamente: Meneghelli in traduzione, come anticipato in precedenza, non rispetta la partizione strofica dell'originale – composto da tre quartine di esametri e un tetrametro a rima alternata –,⁹⁶ ma isola il primo verso, accorpa i vv. 2-8 in una prosa ritmica inserita tra parentesi e pone in chiusura una strofa di 4 vv. che tenta di riprodurre il più fedelmente possibile – come già parzialmente accennato – lo schema rimico della strofa finale dell'originale («day» : «shore» : «grey» : «core» in inglese; «di» : «discore» : «marciapìe» : «core» in vicentino).⁹⁷

In questo testo, Yeats – come osserva Anthony L. Johnson nelle note al testo interne al volume mondadoriano dedicato alla sua *Opera poetica* – «usa una forma metrica derivata dalla ballata in cui l'ultimo verso di ogni strofa è molto più breve degli altri tre e rallenta il ritmo inserendo negli esametri una forte cesura, spesso sottolineata dalla virgola e rafforzata dalla presenza di una sillaba atona alla fine del primo emistichio (*I will aRISE and GO now; Nine BEAN-rows WILL I HAVE there, ecc.*)».⁹⁸

Si consideri allora il primo verso del testo vicentino, nel quale è possibile riconoscere un alessandrino tronco e per il quale si propone la seguente scansione:

E desso ciapo e vago, e vago a Inisfrì - + - + - + - - +

Si osservi come il verso mantenga chiara la bipartizione ritmica e sintattica dell'originale, anche nella successione giambica e anapestica. È sempre Johnson a evidenziare come

⁹⁵ Cfr. Ivi: 1238.

⁹⁶ Cfr. Ivi: 999.

⁹⁷ Cfr. DE MARCHI 2008: 76.

⁹⁸ YEATS 2005: 999.

[n]ella lettura della poesia che Yeats fece alla BBC nel marzo 1934 e poi nell'ottobre 1937 (tra le poche conservate) spicca la continua variazione del ritmo, dovuta soprattutto all'alternanza fra giambi ed anapesti e in qualche caso, come nell'ultimo verso, alla presenza di sillabe accentate successive (*deep heart's core*), che coincidono con il punto massimo dell'emozione poetica [...].⁹⁹

Viene invece meno nel *trapianto* quest'ultima caratteristica, ovvero la successione ravvicinata di sillabe accentate nell'ultimo verso, in questo caso dodecasillabo: «la sento te 'l buso profondo del core».

Come nel caso dei *trapianti* da Hopkins, anche dall'analisi delle trasposizioni vicentine da Yeats sembra emergere una strategia traduttoria che si mantiene in equilibrio tra il mantenimento di strutture metriche classiche e la tensione verso un andamento più prosastico e discorsivo, portato alle sue estreme conseguenze nella prosa ritmica inserita al centro del *trapianto* in questione.

È possibile intravedere la medesima tendenza anche soffermandosi sulla trasposizione dei tetrametri a rima alternata di *The coming of Wisdom with Time*,¹⁰⁰ incluso nel volume – come anticipato – insieme alla sua versione precedente. Viene riportata qui di seguito la trascrizione dei versi con l'accentazione segnalata da Chinellato, prima, nella sua versione più recente:¹⁰¹

Se foie gnin'è tante, la raisa / zé una: ai ani de i di busia- 2, 6, 10 / 4, 7, 10 /
ri / de la me giovinessa go scrolà / al sole foie e fiuri; 3, 6, 10 / 4, 8, 10
desso posso / secarme in seno la verità. 4, 9

Segue quella del 1984, inserita nel terzo volume di *Le Carte*:

Ah, tempo de le s'cione, gioventù, [+ - - - - + - - - +]
ca dindolava foie e rame al sole... [- - - + - - - - - + -]
Dèssso basta, finio, me sugo su [+ - - - - + - - - +]

«“Nel corso dei decenni cerco una versione viva”. Oggi, ritoccandola un po', mi pare che in sostanza, lì, l'avessi trovata»:¹⁰² chiosa l'autore, incoraggiando così un confronto tra le due versioni. Il testo del 1984 è composto da tre endecasillabi a rima alternata (due tronchi *a maggiore*, uno piano *a minore*); nella versione definitiva del testo la scansione metrica risulta invece meno regolare:

⁹⁹ Ivi: 999-1000.

¹⁰⁰ Cfr. Ivi: 1105.

¹⁰¹ Cfr. CHINELLATO 2014: 244-245.

¹⁰² MENEGHELLO 2021: 85.

innanzitutto il ricorso all'*enjambement* crea un ritmo più continuo, prosastico, sottolineato anche graficamente dalla versificazione continua (i versi vengono separati graficamente soltanto da una barra obliqua). Inoltre, osserva Chinellato,

l'usage d'une ponctuation forte en milieu de vers (un deux-points et un point-virgule) contribue d'une part à privilégier une exécution suivant les connexions syntaxiques, d'autre part à multiplier les accents forts en produisant une fragmentation du rythme qui rappelle le mouvement iambique et anapestique de l'original.¹⁰³

Rappresentando nel seguente modo l'andamento ritmico della versione definitiva del testo,¹⁰⁴

Se foie gnin'è tante, la raisa - + / - + / - + (-) / - - + (-)
zé una: ai ani de i di busiari - + (-) / - + (-) / - + / - + (-)
de la me giovinessa go scorlà - - + / - - + (-) / - - +
al sole foie e fiuri; desso posso - + (-) / - - + (-) / - - + (-)
secarme in seno la verità. - + / - + (-) / - + / - +

diventa possibile osservare come l'ultimo verso – il più breve – possa essere letto sia come un doppio quinario, sia come un tetrametro giambico. L'analisi ritmica di questo estratto permette così di mettere a fuoco, innanzitutto, come le due tradizioni metriche coesistano all'interno del medesimo verso. L'esecuzione del verso può seguire quella della lingua di partenza o adattarsi a quella di arrivo.

Ceci implique que, si la reformulation du sens opérée par la traduction se montre soucieuse du respect de sa descendance du texte d'origine, le texte de destination s'intègre néanmoins à l'intérieur des codifications du patrimoine de destination [...]. Deuxièmement, l'hypothèse de la progressive évolution dans le sens de l'abandon de la métrique traditionnelle pour privilégier un mouvement rythmique qui dissimule l'application d'un «modèle de vers», selon une tendance typique du vers libre. On peut parler d'une progressive disparition d'une organisation métrique et stylistique au profit d'une lecture plus proche de la lecture spontanée, inspirée d'une oralité poétique.¹⁰⁵

Nella direzione di un abbandono delle strutture metriche canoniche, a favore di un andamento più prosastico e discorsivo sembra muovere anche la tendenza a impiegare misure più estese rispetto a

¹⁰³ CHINELLATO 2014: 245.

¹⁰⁴ Cfr. *Ibidem*.

¹⁰⁵ *Ivi*: 246.

quelle degli originali: si pensi alla resa dei trimetri e dimetri di *A coat*¹⁰⁶ in versi la cui lunghezza oscilla tra quella del senario e del dodecasillabo. Per contro, si assiste anche in questo *trapianto* – come nell’ultima strofa di *Inisfrì* – al tentativo di Meneghello di mantenere il più possibile la coesione dettata dallo schema rimico (*abaaBCDdc*).

Si accennava invece alla scelta di Meneghello di rappresentare, talvolta, i versi secondo una disposizione continua, separandoli soltanto da una barra obliqua e non andando a capo. Si assiste a questo tipo di rappresentazione non soltanto – come già visto – di fronte a *El giudissio vien co ‘l tempo*, ma anche in altri *trapianti* da Yeats, come in *Oio e sangue*, *Epitafio*, *Go sigà* e *A cuela che ‘l so lavoro ‘l è ‘nda a ramengo*. È interessante come in quest’ultimo testo – trasposizione dei dimetri di *To a Friend whose Work has come to Nothing* –,¹⁰⁷ all’interno di una rappresentazione continua dei versi, sia comunque possibile individuare ben sette unità riconducibili a misura endecasillabica, su un totale di 18 versi, corroborando così l’ipotesi della coesistenza all’interno dei *Trapianti* di misure metriche canoniche e tensione prosastica.

William Shakespeare

Non ci si sofferma sul singolo testo che costituisce la sezione dedicata a Roy Campbell, *‘Ndo zelo el cavalo?* – già pubblicato precedentemente, senza successive modifiche, in *Il turbo e il chiaro* – se non per osservare come la resa di *On Some South African Novelists* – testo costituito da un pentametro, due trimetri e un tetrametro, dedicato «a certi romanzieri sudafricani e al loro eccessivo controllo della materia e della tecnica» –¹⁰⁸ sia composta da 4 versi, la cui misura si mantiene tra quella del senario e quella del dodecasillabo. Della rima alternata originale si conserva, in traduzione, solo il legame rimico tra il secondo e il quarto verso («salo» : «cavalo»).

Ci si sofferma invece sulla corposa sezione che segue: quella dedicata a William Shakespeare, contenente 5 frammenti di trasposizione dall’*Amleto*. Si tratta di *Ah, se la se desfasse...* (resa di *Hamlet*, I, II, 129 foll.); *Confidense a Rosencrantz e Guildenstern* (*Hamlet*, II, II, 295 foll.); *I reali de Troia al macelo* (*Hamlet*, II, II, 442 foll.); *Piànzare par Ecuba!* (*Hamlet*, II, II, 543 foll.); *Mama, cossa gaviò?* (*Hamlet*, III, IV, 7 foll.).

Nella trasposizione di questi brani, Meneghello mantiene la distinzione dell’originale fra le parti in prosa e quelle versificate. Relativamente a queste ultime: il numero dei versi in traduzione è di norma maggiore rispetto a quello degli originali. Il primo frammento, *Ah, se la se desfasse...*, conta ad esempio 38 versi, a fronte dei 31 dell’originale.

¹⁰⁶ Cfr. YEATS 2005: 1156.

¹⁰⁷ Cfr. Ivi: 1130.

¹⁰⁸ MENEGHELLO 2006: 1559.

Per quanto riguarda la misura versale, si ricordi, innanzitutto, come il verso shakespeariano sia «dotato di una notevole naturalezza ritmica, che lo rende simile al parlato».¹⁰⁹ La principale caratteristica del *blank verse* – che prevede la successione di un numero indeterminato di versi non rimati, di norma pentametri giambici – è la flessibilità: «in fact, the iambic rhythm is quite natural to the English language».¹¹⁰ L'ampio numero di monosillabi presente nel lessico inglese è infatti strettamente connesso alla frequenza del *pattern* ritmico giambico: «[t]his flexible, almost naturalistic rhythm, organic to thought, malleable for the actor, makes for the intense theatricality of blank verse».¹¹¹

Di particolare interesse risulta il *trapianto* posto in apertura della sezione shakespeariana, resa del primo monologo del dramma, in cui Amleto dà sfogo alla sofferenza dovuta alla perdita del padre e alle nuove nozze della madre.¹¹² Ha già evidenziato De Marchi come sui 38 versi che compongono la trasposizione vicentina, soltanto sei non siano endecasillabi regolari – o leggibili come endecasillabi –, ma dodecasillabi (vv. 3, 4, 23, 24, 33, 34).¹¹³

Nell'originale, «l'isocronia del ritmo giambico e la scansione regolare sembrano fungere da parziale argine contro cui si riversa la piena emotiva, ma anche meditativo-etica del discorso di Amleto».¹¹⁴ È Righetti invece a sottolineare come la ritmica del *blank verse* si addica tanto al piano dell'emozione quanto a quello della riflessione,¹¹⁵ attraverso lunghe pause interne ai versi, cesure, *enjambements*, interrogazioni, interiezioni e imprecazioni.¹¹⁶ Meneghello valorizza nella trasposizione questo aspetto del verso shakespeariano: il *trapianto* si mantiene aderente al suo andamento, arricchendosi inoltre di diversi puntini di sospensione, estranei al testo di partenza.

Ancora a proposito dell'allungamento del discorso, risulta interessante la resa del verso «How weary, stale, flat, and unprofitable» (v. 5),¹¹⁷ in cui i quattro aggettivi – ognuno con il proprio forte accento e delimitato da pause interpuntive – «richiedono come sequenza un tempo di pronuncia retorica più lungo di quello che normalmente spetterebbe loro».¹¹⁸ In traduzione, il passaggio si distende su due versi («Che mufa dissavia, / che magón, che schifessa, che pan vecio», vv. 5-6): Meneghello rende gli aggettivi originali con dei sostantivi, preceduti tutti dall'aggettivo esclamativo, caricando così i versi di ulteriore sostanza fonico-ritmica.

¹⁰⁹ MORELLO 2002: 172.

¹¹⁰ POZAS 1995: 213.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² Cfr. MORELLO 2002: 171.

¹¹³ Cfr. DE MARCHI 2008: 74.

¹¹⁴ MORELLO 2002: 172.

¹¹⁵ Cfr. RIGHETTI 1988: 273-274.

¹¹⁶ Cfr. MORELLO 2002: 172.

¹¹⁷ La numerazione dei versi dell'originale segue quella scandita dalla rappresentazione dei brani in MENEGHELLO 2021.

¹¹⁸ MORELLO 2002: 172.

Un altro caso in cui è possibile ravvisare, nell'originale, un andamento ritmico che asseconda il movimento etico-meditativo del discorso è individuabile nel v. 7 («Fie on't, ah fie! 'tis an unweeded garden»), dove il ritmo trocaico si alterna a quello giambico.¹¹⁹ Qui Meneghello resta aderente alla cadenza dell'originale: si legge in traduzione, infatti, il verso: «Schifo... ribresso... Un brolo de erbe mate» (v. 8), aperto da un trocheo che cede in seguito il passo a un andamento di tipo giambico.

Secondo Edvige Schulte, tra gli elementi che maggiormente contribuiscono a conferire al *blank verse* shakespeariano particolare duttilità e scioltezza, nonché a rendere naturale il suo linguaggio drammatico vi sono, «dal punto di vista metrico, la sostituzione e le equivalenze dei piedi metrici, l'uso delle sillabe soprannumerarie e lo *enjambement*».¹²⁰ Per quanto riguarda le sillabe in soprannumero – che conferiscono al verso «una andatura più rapida e più fluida»,¹²¹ basti fare riferimento ai versi sopracitati («How weary, stale, flat, and unprofitable», v. 5; «Fie on't, ah fie! 'tis an unweeded garden», v. 7): entrambi presentano in chiusura sillabe non accentate, che trovano un corrispettivo non connotato nelle trasposizioni vicentine in versi piani.

È possibile, inoltre, individuare un esempio dell'uso di varianti e di equivalenze nei piedi metrici volto a «conferire un'intima dinamica al ritmo»¹²² nel v. 21 del testo originale, in cui si assiste all'uso – non raro in Shakespeare – del piede di tre sillabe come equivalente del giambo:

x x /
With such | dexterity to inces|tuous sheets |¹²³

La trasposizione risulta qui piuttosto distante dall'originale: quello che nel testo vicentino corrisponde al verso inglese («Córare drita, pinpante, ai nissui», v. 36) è infatti un endecasillabo dall'andamento ritmico principalmente anapestico.

Con minore regolarità, ma la trama di endecasillabi è prevalente anche nei restanti *trapianti* dall'*Amleto*. All'interno di essa si inseriscono misure più lunghe – come quella del dodecasillabo – ma anche più brevi, all'interno delle quali è talvolta possibile individuare moduli ritmici propri della tradizione. Si pensi, ad esempio, al settenario giambico presente al v. 54 di *Piànzare par Ecuba* (resa di «A scullion. Fie upon it! foh!», v. 42), «Ah, merda in boca, schifo!»; o al settenario anapestico al v. 93 di *Mama, cossa gavio?*: «sto schifoso punaro!», resa di «Over the nasty sty!» (v. 79). O ancora si pensi alla resa degli ultimi due versi di *Hamlet*, III, IV, 7 foll: «Mother, good night indeed... / Good night, mother»: «E lora, mama, bona note... / Bona note, mama». Nell'originale, il tetrametro con apertura trocaica e forte contraccanto centrale viene seguito da un trimetro costituito da due

¹¹⁹ Cfr. *Ibidem*.

¹²⁰ SCHULTE 1960a: 56.

¹²¹ Ivi: 53-54.

¹²² Ivi: 51.

¹²³ Ivi: 52.

monosillabi e un bisillabo, anch'esso caratterizzato dal ribattere dell'accento che sfocia infine nell'atona finale. Meneghello traspone il penultimo verso in un novenario giambico regolare («E lora, mama, bona note...»), con accenti di seconda, quarta, sesta e ottava, con sillaba atona in chiusura, contrariamente al verso originale; mentre l'ultimo verso del testo vicentino si presenta come un senario trocaico («Bona note, mama»), con accenti di prima, terza e quinta.

Si osservi poi soltanto rapidamente l'attenzione dedicata da Meneghello alle rime: Miguel Teruel Pozas ha evidenziato come nel verso shakespeariano – tra le «most usual and dramatically significant variations» – si trovino «[r]hymed couplets to finish off scenes, or long speeches, used as aural signals to mark that a segment has come to an end». ¹²⁴ In chiusura di *Piànzare par Ecuba* spicca, ad esempio, il legame tra «pardio» : «zio», efficace e originale riscrittura dell'originale «thing» : «King».

Viene così confermata l'emersione, di fronte ai testi trasposti da Shakespeare, di un modello ritmico tradizionale, riscontrato già in apertura del capitolo nella trasposizione di *The Tempest*. Una regolarità da cui emergono però sempre anche degli elementi di eversione. Si pensi, ad esempio, al v. 7 di *Hamlet*, II, II, pentametro giambico («With blood of fathers, mothers, daughters, sons»), reso da Meneghello con un dodecasillabo sdrucchiolo: «de popà, mame, fiole, tusiti piccoli» (v. 9), il cui andamento ritmico è nettamente meno regolare di quello dell'originale, sin dal contraccanto di terza e quarta.

Appendice

In appendice al volume, Meneghello colloca un contributo proveniente da «un *discorso ai suoi compaesani*» (giugno 1986), già pubblicato in *L'acqua di Malo* (1986) e inserito con minime variazioni – irrilevanti dal punto di vista prosodico – anche in *Il turbo e il chiaro* (1995). Esso contiene il *trapianto* dell'incipit di «uno dei pezzi più illustri del primo Ottocento»: ¹²⁵ *Kubla Khan* di Samuel Taylor Coleridge. Quello che si pone, sin dalla premessa, come non «proprio una traduzione, ma un ripensamento del celebre attacco», ¹²⁶ traspone i primi cinque versi dell'originale – quattro tetrametri e un trimetro – in 8 versi, divisi in due terzine e un distico, la cui misura oscilla tra quella dell'ottonario (v. 6) e quella dell'alessandrino (v. 1). Sono tre i versi riconducibili a misura endecasillabica (vv. 4, 5, 7): i primi due sono *a maggiore*, mentre tutti sono tronchi. In *Il turbo e il chiaro*, a proposito di questo *trapianto*, l'autore scrive: «[h]o fondato tutta la mia traduzione su alcune cose, per esempio Xanadu, che credo in inglese si pronunciano con l'accento sulla prima sillaba, io lo pronuncio con l'accento in

¹²⁴ POZAS 1995: 214.

¹²⁵ MENEGHELLO 2021: 155.

¹²⁶ Ivi: 156.

fondo»:¹²⁷ alla luce di tale osservazione, si osservi il conseguente netto mutamento di ritmo in apertura della trasposizione «A Sanadu», rispetto all'incipit giambico originale («In Xanadu»).

In appendice, Meneghello pone anche ulteriori *trapianti* da Shakespeare: in particolare, si leggono la traduzione di alcuni frammenti della quinta scena del quinto atto del *Macbeth*, inseriti all'interno del saggio *Morte della regina*, già in *Leda e la schioppa* (1988); le traduzioni in prosa di un frammento da *Romeo and Juliet* (I, III, 38-44) e di due brevi frammenti da *Antony and Cleopatra* (III, XI, 54; I, III, 71), già comparsi in *Maredè, maredè...* La scelta di rendere in questa sede i versi inglesi in prosa si inserisce in maniera coerente all'interno del panorama delineato fino a questo momento, confermando una certa tensione del traduttore verso un andamento prosastico e discorsivo.

¹²⁷ ID. 2006: 1552.

LUIGI MENEGHELLO TRADUTTORE DI GERARD MANLEY HOPKINS

INTRODUZIONE

Luigi Meneghello pubblica nel 2002 all'interno di *Trapianti* sei testi da Gerard Manley Hopkins, collocati in apertura del volume, subito dopo la breve sezione *biave vece biave nove: Note, stéle* (da *The Starlight Night*), *El falcheto* (da *The Windhover*), *Conforto de carogna* (da *Carrion Comfort*), *Me sveio e palpo pelo* (da *The Fell of Dark*), *Nò 'l pèso, no ghin'è* (da *No Worst, there is None*) e *Òsfor de Duns Scoto* (da *Duns Scotus' Oxford*). Di questi – elencati in ordine di comparsa –, i primi quattro, prima di confluire con minime modifiche in *Trapianti*, sono già stati inseriti nel 1997 all'interno della miscellanea *In amicizia: essay in honour of Giulio Lepschy*¹²⁸ nella silloge intitolata *Le biave*.

Al Centro Manoscritti – oltre alle plurime stesure manoscritte e dattiloscritte dei testi editi – sono presenti anche due brevi frammenti inediti di trasposizione da *God's grandeur* e *Thou art indeed just, Lord, if I contend*.

Di fronte a questi testi si assiste a un vero e proprio travaso degli originali inglesi nel contesto vicentino: Meneghello adatta i sonetti di Hopkins al sistema culturale e linguistico di arrivo, ma ampliando anche – attraverso un movimento bidirezionale – le potenzialità espressive del dialetto, che si rinnova nell'interazione con l'inglese, con la lingua poetica in generale, e più nello specifico con quella di Hopkins.

Va evidenziata la complessità di questa lingua poetica: involuta, spesso oscura, carica di licenze grammaticali, allitterazioni, rime interne, assonanze e termini onomatopeici.¹²⁹ Hopkins fa un uso accentuato del linguaggio parlato, «reso tuttavia difforme da arcaismi ed espressioni dialettali»,¹³⁰ da risemantizzazioni, usi polisemici delle parole e soprattutto dal frequente conio di neologismi attraverso multipli processi di formazione delle parole, con lo scopo di dare un nome suo proprio – preciso, individualizzante – ad ogni singola entità.¹³¹ Largo dunque l'impiego di suffissi, prefissi, sostantivi deverbali e verbi derivati da sostantivi,¹³² ma il processo principe è sicuramente quello della composizione, «realizzata ora accostando semplicemente i lemmi con un trattino (come in *fire-folk, fathers-forth, rose-moles*), ora creando ex-novo termini dall'insospettabile natura composita».¹³³

Oltre a questo primo aspetto, tra le difficoltà che pone la trasposizione dei testi di Hopkins vi è certamente anche quella che riguarda il ritmo e, nello specifico, lo *sprung rhythm*: particolare

¹²⁸ Cfr. ID. 1997.

¹²⁹ Cfr. SCHULTE 1960b: 172.

¹³⁰ Ivi: 173.

¹³¹ Cfr. FOTI BELLIGAMBI 2008: 57-59.

¹³² Cfr. Ivi: 57

¹³³ Ivi: 55.

tipologia di verso libero inventato dall'autore in cui il verso è basato esclusivamente sul numero delle sillabe accentate¹³⁴ e la prosodia si costruisce attorno all'accento della parola più importante, mettendo in rilievo gli elementi più rilevanti ai fini della comunicazione.¹³⁵ Se un verso in *running rhythm* conta un numero fisso di accenti e di sillabe, inventando lo *sprung rhythm*, Hopkins

saw that it would be possible to vary the number of syllables in a line almost at will, while retaining a fixed number of stresses, and that this would give him the freedom he wanted: the freedom to put stresses hard up against each other, or widely separated, according to the need of the meaning.¹³⁶

Risulta possibile avviare un discorso simile per la *sprung syntax*, espressione coniata da Gardner per analogia con quella di *sprung rhythm*.¹³⁷ Nella strutturazione complessa e altamente espressiva della frase di Hopkins saltano di frequente le norme grammaticali che regolano l'ordine delle parole e i costituenti frasali vengono disposti in base a «criteri di priorità emotiva». ¹³⁸ La grammatica viene piegata per aderire al movimento psicologico dei versi, l'ordine frasale stravolto mediante dislocazioni, accumulazioni e concentrazione di intere frasi in un unico composto al fine di dare maggior rilievo a ciò che il poeta ritiene importante.¹³⁹ La costruzione sintattica dei sonetti di Hopkins si avvicina così molto a quella della lingua parlata, avanzando per frasi incompiute o sospese, ripetizioni, inversioni, esclamazioni, parentetiche, omissioni di pronomi, articoli e ausiliari, mutamenti anche bruschi nella progettazione.¹⁴⁰

Quello di Hopkins si configura dunque come un intenso lavoro sul linguaggio volto a portare l'inglese «al livello estremo delle sue capacità espressive»¹⁴¹ e particolarmente congeniale alla sua sperimentazione è la forma del sonetto, che «[a]s a complex and elaborate verse form, it offers difficulties and constraints, and enforces artistic discipline, in a way that appealed to his temperament».¹⁴²

Nella produzione di Hopkins è possibile individuare tre serie di sonetti: alla prima, quella della *serie gioiosa*, si riconducono i testi composti attorno al 1877, anno dell'ordinazione sacerdotale; alla seconda, i testi scritti alla fine degli anni '70; mentre alla terza fase, quella dei *Terrible Sonnets*, vengono ricondotti i testi risalenti agli ultimi anni della vita dell'autore, trascorsi a Dublino (1885-

¹³⁴ Cfr. Ivi: 49.

¹³⁵ Cfr. Ivi: 50.

¹³⁶ WATT 1987: 15.

¹³⁷ Cfr. FOTI BELLIGAMBI 2008: 51.

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ Cfr. *Ibidem*.

¹⁴⁰ Cfr. *Ibidem*.

¹⁴¹ FOTI BELLIGAMBI 2008: 55.

¹⁴² WATT 1987: 9.

1889).¹⁴³ Se i sonetti della fase gioiosa si caratterizzano per il sentimento del «rispecchiarsi analogico della realtà naturale nella dimensione metafisica»¹⁴⁴ e quelli della seconda fase spostano invece il punto focale sulla dimensione umana, concentrandosi sul lavoro di Hopkins «as a priest in the world of ordinary men»,¹⁴⁵ i testi dell'ultima fase nascono da un «malessere spirituale lacerante»¹⁴⁶ e sono dominati da toni funerei e da un'astrattezza «immemore della nominazione degli elementi concreti della fase "gioiosa"». ¹⁴⁷

Tra i testi trapiantati da Meneghello – solamente sonetti – troviamo esempi di tutte e tre le fasi: *The Starlight Night*, *The Windhover* e *God's Grandeur* fanno parte della serie gioiosa; segue *Duns Scotus' Oxford*, la cui composizione risale al 1879; mentre sono riconducibili all'ultima fase *Carrion Comfort*, *The Fell of Dark*, *No Worst, there is None* e *Thou art indeed just, Lord, if I contend*.

Nei confronti di essi Meneghello mette in pratica ciò che scrive in *Il turbo e il chiaro*, in cui fornisce alcune indicazioni sul metodo di lavoro che il traduttore dovrebbe adottare, sostenendo che tra la totale aderenza all'originale e il brio vitale della traduzione sia necessario scegliere sempre la seconda via. La traduzione deve essere viva nella lingua di arrivo:¹⁴⁸ fondamentale è quindi evitare il gergo dei traduttori e non farsi influenzare dalla singola parola o frase fatta della lingua di partenza.

«la freschezza e il brio della lingua d'arrivo» vengono anteposti alla fedeltà nei confronti dell'originale, all'adesione pedissequa del testo fonte, affinché il risultato non suoni stonato e artificioso, ma leggero e spontaneo.¹⁴⁹

A tale scopo, suggerisce di procedere – nella traduzione – per «grandi falcate, senza fossilizzarsi sulle singole parole». ¹⁵⁰ Singole parole che vengono però scelte con una meticolosità che Giulia Brian definisce «da orologiaio». ¹⁵¹

Nella trasposizione dell'aspetto lessicale si osserva la ricerca di un equilibrio tra l'immersione dei testi di Hopkins in una dimensione vicentina caratterizzata da una «familiar connotation»¹⁵² – come scrive Cinzia Mozzato – e la sperimentazione volta a dispiegare con forza tutte le potenzialità espressive del vicentino, accogliendo neologismi e calchi dalla lingua di partenza o adottando forme di agglutinamento o di scempiamento verbale anche dove assenti nel testo di partenza, per meglio

¹⁴³ Cfr. FOTI BELLIGAMBI 2008: 45.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ *Ivi*: 46.

¹⁴⁶ *Ivi*: 45.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ Cfr. MENEGHELLO 2006: 1547.

¹⁴⁹ BRIAN 2011: 167.

¹⁵⁰ *Ivi*: 166.

¹⁵¹ *Ivi*: 167.

¹⁵² MOZZATO 2012: 135.

rendere la brevità e la compattezza dell'inglese – in generale –, e della lingua di Hopkins, in particolare (pensiamo a «Belessa-crua» al v. 13 di *El falcheto* o a «pre-fite» al v. 2 di *Nò 'l pèso, no ghin'è*).

Va sottolineata la frequente ripresa nei *trapianti* di termini e sintagmi vicentini a cui il traduttore sembra particolarmente affezionato, impiegati – in virtù del loro potenziale polisemico – nella resa di termini inglesi anche distanti tra loro (citiamo soltanto il termine «core», sull'importanza del quale si è soffermata anche Anna Gallia).¹⁵³ Espressioni che spesso Meneghello recupera – oltre che da altri *trapianti* – anche da altre sue opere, instaurando così forti rimandi intertestuali.¹⁵⁴ Molteplici sono infatti – si ricordi – i legami interni a tutta la produzione dell'autore vicentino, tanto che in *La materia di Reading* sostiene: «[t]utti i libri che ho pubblicato sono collegati tra loro, come vasi intercomunicanti: c'è dentro lo stesso fluido che passa dall'uno all'altro».¹⁵⁵ In *Jura*, invece, si legge: «...ho visto che finora, anche quando credevo di fare qualcosa di diverso, si è sempre trattato di cose collegate fra loro, quasi di sezioni dello stesso libro».¹⁵⁶

È così possibile far luce su molti dei termini vicentini impiegati nei *Trapianti* da Hopkins aprendo le pagine di *Maredè, Maredè* – opera che raccoglie una copiosa rassegna di occorrenze linguistiche e usi morfologici del vicentino,¹⁵⁷ considerabile una sorta di appendice linguistica per la raccolta –, ma anche degli esperimenti ritmici e fonici di *Ur-Malo*.¹⁵⁸

I rimandi intertestuali non si limitano però alla sola opera di Meneghello, ma frequenti sono le citazioni anche di altri autori della letteratura italiana – da Dante a D'Annunzio – che arricchiscono il lessico di *Trapianti*, dimostrando ancora una volta come esso non possa dirsi circoscritto a quello «succhiato col latte della balia».¹⁵⁹

Spesso il distanziamento dalla lettera o anche dalla sintassi originale si giustifica poi con esigenze di natura ritmica e fonica: Meneghello intesse i propri testi di trame che ricreano gli effetti suscitati da quelle dei testi di partenza, ma con sonorità proprie del vicentino. Lucrezia Chinellato ha sottolineato «la tensione dello scrittore all'elaborazione ritmica che sia il più fedele possibile all'originale»:¹⁶⁰ un atteggiamento di fedeltà che però di nuovo si tiene distante dal rischio di produrre

¹⁵³ Cfr. GALLIA 2015a: 113-114.

¹⁵⁴ Cfr. BRIAN 2011: 167.

¹⁵⁵ MENEGHELLO 2006: 1329.

¹⁵⁶ Ivi: 1097.

¹⁵⁷ Cfr. GALLIA 2015a: 106.

¹⁵⁸ Cfr. Ivi: 119.

¹⁵⁹ Ivi: 109.

¹⁶⁰ Ivi: 106.

una traduzione che sia soltanto una «copia ingessata»¹⁶¹ del testo inglese, mentre «remoulds Hopkins's sprung rhythm and the vibrating thrust that sustains it».¹⁶²

Si vede dunque realizzato nella trasposizione di questi testi lo scopo dell'operazione condotta in *Trapianti*, che è quello di far propri gli intenti linguistici e letterari degli originali¹⁶³ e di sottoporli ad una vera e propria «metamorfosi 'vicentinizzante'»¹⁶⁴ in primo luogo nella lingua e di conseguenza anche nella semantica – pensiamo ad esempio alla riscrittura delle locuzioni idiomatiche, come di «Hold them cheap» al v. 10 di *No worst, there is none*, resa da Meneghello con «la ghe pararà / roba da gnente» – e nel metro (nessuno dei testi trapiantati da Hopkins mantiene la struttura metrica e lo schema rimico dell'originale).

Il *trapianto* pare configurarsi così pienamente – alla luce di queste prime osservazioni – come un testo nuovo, autonomo,¹⁶⁵ non

una semplice ripresa del testo originale, in un tono più libero e più leggero, tipico della lingua che ha una tradizione esclusivamente orale. Per le scelte lessicali, per il tono, per le riprese ritmiche e stilistiche, si afferma come la volontà di recuperare e “rifare”, nella propria lingua, tutto un mondo di riferimento.¹⁶⁶

¹⁶¹ Ivi: 116.

¹⁶² MOZZATO 2012: 135.

¹⁶³ Cfr. BRIAN 2011: 168.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ CHINELLATO 2012: 149-150.

TESTIMONI MANOSCRITTI E DATTILOSCRITTI

Di seguito la segnatura delle cartelle contenenti le carte relative ai *trapianti* da Hopkins. L'ordine segue quello della cronologia ricostruita nella genesi dei testi conservati nelle cartelle. Questo materiale è di proprietà della Fondazione Maria Corti ed è conservato nel Fondo Meneghello del Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia.

MEN 01-0363

La cartella – segnata *Le Biave* – si apre con un biglietto ms. in origine sulla cartella d'autore: «Le biave: mss preparatori – schemi – stesure etc». Contiene 123 cc. mss. Di queste 11 relative ai trapianti da Hopkins, le cui stesure sono principalmente tracciate con una penna blu (ff. 7, 73, 109, 111, 115, 116, 117), ad eccezione di f.113, tracciato con penna nera. In alcuni casi si trovano stesure con penna blu con successive correzioni con una diversa penna blu (f. 114), nera (f. 110) o in matita (f.112).

MEN 01-0368

La cartella – segnata *Trapianti* – si apre con 2 biglietti mss. in origine sulla cartella d'autore: «TRADUZ. – Volumetto per Rizzoli – Titolo da trovare – (poi trovato)»; «TRAPIANTI – Controlli alla British Library – fine marzo 2002 – PAVIA». Contiene 22 cc., di cui 20 mss. e 2 dss. con correzioni mss. Relativamente a Hopkins, sono presenti 4 cc. (ff. 19, 20, 21, 22), tutte mss. e tracciate con penna blu. Il f.21 presenta successive correzioni in penna nera.

MEN 01-0370

La cartella – segnata *Le biave* – si apre con un biglietto ms. in origine sulla cartella d'autore «Le biave – per il Festschrift di G. L. – stesure varie». Contiene in totale 150 cc., di cui 14 mss. e 136 dss., di cui la maggior parte riporta annotazioni mss. Relativamente a Hopkins sono presenti 26 cc. dss., di cui tutte – ad eccezione di f. 132 – presentano annotazioni mss. Queste ultime sono tracciate in matita (ff. 3, 5); in penna blu (ff. 4, 130, 133, 134); in penna nera (ff. 108, 110, 125, 128, 136, 137); in penna blu e nera (ff. 30, 31, 109, 111, 127, 131); in penna blu e rossa (f. 135) o in penna e matita (ff. 6, 29, 32, 107, 126, 129).

MEN 01-0369

La cartella – segnata *Trapianti lirici* – si apre con 4 biglietti mss. in origine sulla cartella d'autore, di cui i primi 3 interamente cassati: «TRASPORTI – Dall'inglese in vicentino – NO»; «TRAD – Quaderno di traduzioni – NO»; «Testi e frammenti inglesi e versioni antagoniste (in vicentino) – NO»; «TRAPIANTI LIRICI – dall'inglese al vicentino – (in devota gara con gli originali)? – TESTI A FRONTE – OK». Contiene 107 cc., di cui 10 mss. e 97 dss. con correzioni mss. Relativamente a Hopkins sono presenti 14

cc., di cui 2 mss. in penna blu (ff. 49, 50); 12 dss. con annotazioni mss. in penna blu (ff. 12, 13); 6 dss. con annotazioni mss. in matita (ff. 57, 58, 59, 60, 61, 62); 4 dss. con annotazioni mss. in penna blu e in matita (ff. 8, 9, 10, 11).

TRAPIANTI

Note, stéle

The Starlight Night è un testo risalente al febbraio del 1873, inviato da Hopkins alla madre insieme a *God's Grandeur*.¹⁶⁷ Sulla prima stesura manoscritta del testo l'autore annota: «Leggere entrambi i sonetti segnando fortemente i ritmi e evidenziando le sillabe»,¹⁶⁸ mentre in una copia successiva, del marzo 1877, si legge: «Ritmo comune aperto e contrappunto»¹⁶⁹ (con ritmo aperto si fa riferimento al fatto che sia l'ottava sia la sestina si aprono con un verso in *sprung rhythm*,¹⁷⁰ mentre con contrappunto si segnala la sostituzione di alcuni piedi giambici con piedi trochei).¹⁷¹

Probabilmente riferendosi a questi due sonetti, il 3 aprile 1877, Hopkins scrive a Robert Bridges:¹⁷² «Vedrai che i miei ritmi sopravanzano i tuoi quanto a irregolarità. La melodia (*chiming*)¹⁷³ delle consonanti in parte l'ho appresa dal gallese, che è ricco di suoni e immagini».¹⁷⁴

Il testo presenta alcune delle caratteristiche peculiari riscontrabili in tutta la produzione poetica di Hopkins,¹⁷⁵ come «quel sistema di rispecchiamento analogico [...] fra realtà naturale e realtà metafisica»¹⁷⁶ che pone di fronte «ad una scena che si svolge contemporaneamente su due piani diversi ma paralleli della realtà: quello ultraterreno e quello terreno, trasfigurato misticamente dalla luce stellare che lo investe».¹⁷⁷

The Starlight Night

Look at the stars! look, look up at the skies!
O look at all the fire-folk sitting in the air!
The bright boroughs, the circle-citadels there!
Down in dim woods the diamond delves! the elves'-eyes!

¹⁶⁷ Cfr. HOPKINS 1992: 504.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ HOPKINS 1986: 264

¹⁷¹ Cfr. WATT 1987: 45. Cfr. anche: «Counterpoint: a cross-rhythm, usually set up in common metre by the introduction of one, two or three trochaic feet into a basically iambic line», in MACKENZIE 1981: 228.

¹⁷² «The friend and fellow-poet to whose provocative stimulus and lifelong interest in safeguarding and commenting upon his poetry Hopkins owed an incalculable debt. [...] Born the same year as Hopkins, and entering Oxford a term after him in 1863, Bridges at first shared with him an earnest Anglican High Church outlook, and soon became one of his friends», in MACKENZIE 1981: 226.

¹⁷³ «Cynghanedd or consonant-chime: the name given by Welsh poets to various complicated patterns of alliteration and internal rhyme on which their type of verse called the cywydd is constructed: these were imitated or adapted by Hopkins for his English verse», in MACKENZIE 1981: 229.

¹⁷⁴ HOPKINS 1992: 504.

¹⁷⁵ Cfr. FOTI BELLIGAMBI 2008: 108.

¹⁷⁶ Ivi: 66.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

- 5 The grey lawns cold where gold, where quickgold lies!
 Wind-beat whitebeam! airy abeles set on a flare!
 Flake-doves sent floating forth at a farmyard scare! –
 Ah well! it is all a purchase, all is a prize.
- Buy then! bid then! – What? – Prayer, patience, alms, vows.
- 10 Look, look: a May-mess, like on orchard boughs!
 Look! March-bloom, like on mealed-with-yellow shallows!
 These are indeed the barn; withindoors house
 The shocks. This piece-bright paling shuts the spouse
 Christ home, Christ and his mother and all his hallows.

Il sonetto – parte della serie gioiosa –¹⁷⁸ è composto di pentametri e rimato secondo lo schema *abba abba ccd ccd*. Si noti innanzitutto il mancato mantenimento da parte di Meneghello dello schema metrico, il cui omologo culturale sarebbe stato il sonetto rimato in endecasillabi:¹⁷⁹ il *trapianto* – già edito in *Biave*, di cui è collocato in apertura – seppur mantenendo la divisione in due partizioni principali, si allunga su un totale di 21 versi. Neppure lo schema rimico viene mantenuto: in punta di verso si conservano soltanto alcuni legami di consonanza o assonanza – come «celo» (v. 1) : «sitadele» (v. 4); tra «parària» (v. 3) : «spaura» (v. 11); «saugari» (v. 17) : «scuarci» (v. 19) : «santi» (v. 21) – ma senza regolarità.

Testimoni:

- A stesura ms., MEN 01-0363, f. 109.
 B stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 125.
 C stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 128.
 D stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 129.
 E stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 130.
 F stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 127.
 G stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 29.
 H stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 3.
 bv stesura pubblicata in *Le Biave*.

¹⁷⁸ Cfr. FOTI BELLIGAMBI 2008: 45.

¹⁷⁹ Cfr. Ivi: 109.

I stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0369, f. 8.

L stesura ds., MEN 01-0369, f. 57.

Note, stéle

Vara le stéle! vârdede, vara 'l celo!
Vara, ma vara, i s'ciapi d'i omeniti
fiamanti sentà-zo parària!
Le parochie che slùsega, là oltra, le sitadele!
5 Drento le onbre scure de le boscalie
i mucì d'i diamanti! oci de elfi!
I pra falbi giassà do' che se cata
montagnole de oro, de oro vivo!
Sorbolari sbatù da 'l vento! albarele in fiamme!
10 Tórtore, fiochi che zola via a onde
da na corte se un s'cioco le spaura!
Mah! cuà tuto zé acuisto, tuto tónbola.

E lora cronpa! lora fa na oferta!
De cossa? de orassión, passiensa, òpare
15 de carità, fioreti. Vara, vara:
casìn-de-magio su pa' i rami de un brolo!
Vara! fiuri de marso, farina zala d'i saugari!
La zé sta cuà la tèsa, ospissio d'i marei.
Sta palissada, scuro roto a scuarci,
20 la ciapa rento e sara in casa el sposo Cristo,
Cristo e so mare co tuti i so santi.

Tit. Note, stéle] ^l>Note de stéle< Note, stéle

1 stéle] ^{bvll}stéle

2-3 Vara, ma vara,] ^AMa vara d'i omeniti / fiamanti] ^Adei omeniti, / i omeniti de fògo ^Bd'i omeniti / >i omeniti de fogo< *fiamanti* sentà-zo] ^Asentà ^Bsentà-zo parària!] ^{AB}pararia!

4 parochie] ^Aparòchie sitadele!] ^{AB}citadèle! ^C>c<sitadèle!

5 Drento le] ^AIn >fondo ai< *seno le* ^B>in seno< *Drento le* onbre scure de le boscalie] ^A*scurità de i boschi* >scuri<

6 mucì] ^Amusci

- 7 pra] ^Apra' falbi] ^Afalbi e ^Bfredi ^Bfalbi >e fredì< giassà do'] ^Ado' ^Bgiassà do'
8 montagnole de oro,] ^Amuçi de oro, de oro] ^{ABCF}oro ^Dde oro
9 sbatù da 'l] ^A>agita< >sbalatà< batù dal
10-11 Tòrtore, fiochi] ^ATòrtore >-< come fiòchi ^{BCDE}Tòrtore confà fiochi ^FTòrtore >confà< fiochi
^{bv}Tòrtore-fiochi ^ITòrtore>-<, fiochi che zola via a onde / da na corte] ^Ache zòla via ^Bche
zòla via ^{da na corte} ^{CDE}che zola via / da na corte ^Fche zola via >galeiando< >ondando< a
onde / >a s'ciapi parària< da na corte se un s'cioco le spaura!] ^A>spaventà se< co' i le
spaventa ^B>s' i le spaventa< s' l le spaura ^{CDE}s' i le spaura ^F>s' i< se un s'cioco le spaura
12 Mah!] ^{ASi}, ^B>Si<, ^{CDE}Ma! ^F>Ma!< Mah! cuà tuto zé acuisto,] ^{AB}cua zé tuto acuisto,
^Dcuà tuto zé >tuto< acuisto
13 lora cronpa!] ^Alòra cronpe! lora fa na oferta!] ^Alora fa na ofèrta! >lòra!<
14-15 de orassión,] ^A>Eh, preghiere< Orassión, passiensa,] ^Aportar passiensa ^{BCDE}portar
passiensa, ^F>portar< passiensa, òpare / de carità,] ^A far carità ai puareti, ^{BCDE}far carità 'i
puareti, ^F>far carità, 'i ai puareti,< òpare >de carità pa' i [...] puareti, de< / de carità
fioreti.] ^A>far qualche vòto,< fare ^{fioreti} voti, >a la madon< ^B>far fioreti, far voti.< fare i
fioreti, i voti ^Cfare i fioreti, i voti. ^Dfar>e i< fioreti, >i< voti. ^Efar fioreti, far voti. ^F>far,<
fioreti, far voti. Vara, vara:] ^AVara,>!< vara>!<:
16 casin-de-magio] ^A>la vita 'l un casin de magio?< l'è 'l casin che se vede al mese / de magio
^Bl'è >'l< un casin >del< da mese / de magio ^Cl'è un casin da mese / de magio ^Dl'è un casin
da mese / de magio ^El'è un casin de magio ^F>l'è un casin< (vive) >rigòlio< de magio ^Gcasin-
de-magio su pa' i rami] ^A>fa su i rami< >no i pare i rami< su i rami ^Bsu pa >i rami< le
rame ^Csu pa le rame ^Dsu >pa< le rame ^Esu le rame ^Fsu >le< pa' i ram>e<i de un brolo!]
^A>del 'l bròlo?< >de 'l brolo?< de 'l bròlo! ^B>de 'l< >un> in brolo! ^Cin brolo! ^D>in< de un
brolo!
17 fiuri de marso,] ^Ai fiuri del mese de marso ^Bi fiuri >del< da mese de marso, ^Ci fiuri >da
mese< confà de marso, ^Di fiuri >confà< de marso, ^Ei fiuri de marso, ^F>i< fiuri de marso,
zala d' i saugari!] ^Azala! ^Bzala dei saugari in celo! ^{CDE}zala dei saugari in celo! ^Fzala d>e< 'i
saugari >in< >de' l< >in celo!<
18 La zé sta cuà la tèsa,] ^AÈcola là la tèsa, ^B>Ècola là< La ze sta cuà la tèsa, ^{CDEF}La ze sta cuà
la tèsa, ospissio d' i marei.] ^Ae là rento i marèi, ^Be >là< cuà rento i marei. ^C>e cuà rento
i< >l'< ospissio de i marei. ^{DEF}ospissio de i marei. ^Hospissio d>e< ' i marei.
19 Sta,] ^Asta scuro] ^{ABCDEF}buio ^G>buio< scuro scuarci,] ^Ascuarci, ^Bscuarci. ^Gscuarci
20 la ciapa rento e] ^Ala sara-su, ^Bla >sara su,< ciapa rento, ^Cla ciapa rento e ^Fla ciapa rento e
sara in casa] ^Ala sara in casa ^B>la< sara in casa el sposo Cristo,] ^A'l sposo / Cristo ^{Bel}
sposo / Cristo ^{CDE}el sposo / Cristo, ^Fel sposo Cristo, / >Cristo,<
21 Cristo e so mare] ^{AB}e so mare santi.] ^Asanti ^BSanti. ^C>S< santi.

Il testo di Hopkins si apre con un'esortazione rivolta al lettore a rimirare le stelle in cielo. I versi successivi – fino alla chiusura della seconda quartina – «sono una plurima designazione del cielo stellato, caratterizzati da un ritmo serrato e da fortissime allitterazioni che servono a trasmettere l'esaltazione mistica dell'io poetante». ¹⁸⁰ L'accento viene da subito dunque posto «sulla funzione conativa del linguaggio»: ¹⁸¹ tutta la prima quartina è dominata dal verbo *look*, ripetuto quattro volte, «da cui scaturiscono in chiusura quei magici occhi, i veri attori dell'azione, soggetti e oggetti al tempo stesso». ¹⁸² Ciò pone un significativo problema di traduzione: la forma dell'imperativo inglese

¹⁸⁰ FOTI BELLIGAMBI 2008: 67.

¹⁸¹ SERPIERI 2019: 439.

¹⁸² HOPKINS 1992: 504.

(«look») non distingue infatti tra singolare e plurale.¹⁸³ Meneghello nel suo *trapianto* opta immediatamente per la forma singolare (il primo verso non subisce variazioni nelle diverse stesure manoscritte del testo), forse per evitare una forma plurale più distesa e con l'intenzione di riprodurre meglio l'andamento scandito dello *sprung rhythm* hopkinsiano:¹⁸⁴ «Vara le stéle! vårdele, vara 'celo!».¹⁸⁵

Il secondo verso subisce invece maggiori rimaneggiamenti nelle carte: a partire dal raddoppiamento di «Vara, ma vara» (in una prima stesura «Ma vara») teso a un'ulteriore intensificazione fonico-ritmica del verso. Le quartine del testo di partenza sono interamente caratterizzate da un tono concitato: troviamo infatti soltanto al v. 8 la prima frase non esclamativa, che segna – oltre a una distensione del ritmo – anche una cesura fra la prima e la seconda parte del componimento.¹⁸⁶ Questa costruzione non viene mantenuta da Meneghello, che – nel distendere su più versi il testo, pur mantenendo lo stesso numero di punti esclamativi –¹⁸⁷ spezza i versi-frase originali, dando vita a delle inarcature assenti in Hopkins, come «omeniti / fiamanti» (vv. 2-3) e «opare / de carità» (vv. 14-15).

Inarcature che assumono così minor rilievo rispetto all'originale, in cui se ne incontrano soltanto due nella terzina finale, «atte a rallentare ulteriormente il ritmo del componimento»¹⁸⁸ all'altezza della delicata scena «di una festa campestre cui prendono parte Cristo e la Madre». In essa è contenuta la metafora ispiratrice di testo, rintracciata da Viola Papetti in Luca 3, 17: «Egli [Cristo] ha in mano un ventilabro per ripulire interamente la sua aia e per raccogliere il frumento nel granaio; ma la pula la brucerà con fuoco inestinguibile».¹⁸⁹

La tessitura fonica dell'originale è estremamente densa e complessa, sin dalle opposizioni vocaliche del primo verso,

con un contrappunto fra la funzione conativa di turbamento e la realizzazione del campo analogico del trascendente, che si ritroverà, variato, nei versi successivi, nell'opposizione fra vocale oscura – [u] [o] e dittongo [ou] – e vocale chiara – [a] [æ] e dittongo [ai] –, che riproduce a livello acustico l'opposizione semantica buio-luce. Nella sestina si assiste, invece, ad un risolversi dell'opposizione per mezzo di una

¹⁸³ Cfr. FOTI BELLIGAMBI 2008: 67.

¹⁸⁴ Cfr. Ivi: 66.

¹⁸⁵ «Che poi “guarda” corrisponda davvero a *ara/vara/varda* non è pacifico. Di solito quei nostri imperativi esclamativi dicono qualcosa di simile a “Dio, questa è da vedere!” La distinzione si avverte più chiaramente nella serie *Ara sètu!//Vara sètu!//Varda sètu!* (i tre livelli della minaccia-diffida) che può sboccare nell'IT-VIC “Guarda sai!”» in MENEGHELLO 2021a: 203.

¹⁸⁶ Cfr. FOTI BELLIGAMBI 2008: 109.

¹⁸⁷ A mettere in relazione l'utilizzo dei punti esclamativi con la funzione conativa del linguaggio è Alessandro Serpieri: «La funzione conativa viene rinforzata dall'urgenza emotiva testimoniata dall'uso quasi continuo degli esclamativi – ben tredici – fino al v. 11, fino a quando, cioè, non si è esaurito il montare progressivo verso la rivelazione, e la risoluzione, della segreta parabola evangelica», in SERPIERI 2019: 439.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ HOPKINS 1992: 504.

dittongazione [au] e [æ/ou] talmente evidente già nelle rime *vows/boughs/house/spouse* e *sallows/hallows* – da non richiedere un’ulteriore esemplificazione.¹⁹⁰

Nel *trapianto* si osserva come – seppur attutito e meno organico – l’effetto creato dalle opposizioni vocaliche permanga: si pensi alle vocali [a] ed [e] nel primo verso o al frequente alternarsi di [o] e [a] nella prima quartina. Viene invece meno l’uniformità fonica delle parole-rima.

Lungo l’interezza del testo originale è fitta la trama di legami fonici e di allitterazioni (si ricordi come Hopkins scrivesse di una «melodia delle consonanti»),¹⁹¹ anche e soprattutto interni a unità coese dal punto di vista semantico.¹⁹² Si pensi a «*fire-folk*» (v. 2), «*the bright boroughs*» (v. 3), «*the circle-citadels*» (v. 3), «*Down in dim woods the diamond delves*» (v. 4), «*the elves-eyes*» (v. 4). Nel *trapianto* tali unità vengono spesso divise: si osservi la resa del neologismo «*fire-folk*» del v. 2 (“popolo-fuoco” letteralmente; «fuoco-folla» al v. 2 della traduzione italiana di Viola Papetti)¹⁹³ reso da Meneghello, dopo un primo tentativo con «omeniti de fogo», con «omeniti / fiamanti»,¹⁹⁴ con inarcatura assente nell’originale. Nonostante lo scioglimento del composto, l’eliminazione della preposizione e la sostituzione del sostantivo con la forma participiale di tipo aggettivale si pongono senz’altro in linea con la tensione hopkinsiana verso una maggiore sintesi e precisione del linguaggio.

Una precisione che qui Foti Belligambi mette in relazione con la proposta di considerare tutta la prima ottava del testo come giocata su una metafora continuata: nel testo inglese, il cielo (si noti anche la trasformazione degli «*skies*» del v. 1 di Hopkins, al plurale, nel singolare «celo» vicentino) sarebbe paragonato ad un parlamento che si raduna.¹⁹⁵ Il verbo *to sit* significa appunto “radunarsi”; ma se inteso come *phrasal verb*, *to sit in*, acquista una serie di nuovi significati e diventa polisemico: «fare parte di, badare a, sorvegliare, vigilare bambini».¹⁹⁶ Così, «il popolo celeste sarebbe un popolo che si raduna nella notte per vigilare sui bambini di Dio, cioè gli uomini».¹⁹⁷ Nelle diverse stesure manoscritte del *trapianto* si osserva come Meneghello parta da una prima resa con «sentà» e aggiunga solo in un secondo momento il suffisso «-zo», ottenendo così un’effetto che si avvicina maggiormente a quello evocato dal verbo inglese.

¹⁹⁰ SERPIERI 2019: 444.

¹⁹¹ HOPKINS 1992: 504.

¹⁹² L’impiego dell’allitterazione all’interno dei composti rende ancora più compatti i termini accostati «e li avvicina ad una figura stilistica tipica della poesia anglosassone, il *kenning*», in FOTI BELLIGAMBI 2008: 58.

¹⁹³ Cfr. HOPKINS 1992: 171.

¹⁹⁴ Per «omeniti» si veda: «Una gamma (tra parentesi l’identificazione dei soggetti parlanti): *i òmeni* (Arnesto Roàn); *i òmini* (me-opà); *i uòmini* (zia Alvira); *li uòmini* (podestà); ‘*gli uòmini*’ (don Tarcisio); *i ométi*, *i omíti*, *i ominéti*, *i ominiti* (gente); *i omicini* (Mino); *li omicini* (Carlo del Caffè); ‘*gli omicini*’ (Téche-Téche)», in MENEGHELLO 2021a: 184.

¹⁹⁵ Cfr. FOTI BELLIGAMBI 2008: 67-68.

¹⁹⁶ Ivi: 67.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

Ancora per quanto riguarda la difficoltà della trasposizione della polisemia del linguaggio di Hopkins: Alessandro Serpieri ha condotto uno studio sul parallelismo fonico-semanticò nell'opera dell'autore e rilevato l'uso straniante dell'avverbio *down* (qui in apertura al v. 4 e fortemente allitterato nel verso),¹⁹⁸ che raramente significa un movimento discendente, ma viene spesso usato a sottintendere il paradosso dell'interpretazione della realtà naturale attraverso la dimensione metafisica.¹⁹⁹ «Tale dualità viene rappresentata dal sovvertimento/svuotamento dei valori semantici abituali causati dalla visione mistica, in cui non ha più alcun senso la differenza tra il movimento ascendente e discendente, che pertanto vengono a coincidere».²⁰⁰ *Down* individua dunque spesso non un movimento discendente, «ma la continuazione accentuata di quello ascendente, dell' 'up'».²⁰¹ Meneghello – che divide in due il verso originale – traduce «Down» con «Drento» (v. 5), sfruttando le potenzialità polisemiche dell'originale. Le carte manoscritte attestano precedenti varianti con «In fondo ai» e «In seno le». Nello stesso verso, prima di giungere alla lezione definitiva «onbre scure» (resa di «dim woods»), si attesta una variante costituita da «scurità», scartata infine forse per privilegiare il rafforzamento della trama fonica. In effetti, nella trasposizione di questo verso si nota una particolare attenzione rivolta alla tessitura di una catena allitterativa in /e/, /o/ e /r/, che compensa in parte la perdita di quella originale tutta basata sul ricorrere della dentale.

A tal proposito, si lega a «Down», nel testo inglese, l'immagine immediatamente successiva delle «diamond-delves» («cave di diamanti» al v. 4 della traduzione di Papetti).²⁰² Ancora Serpieri mette in luce come una prima stesura del testo di Hopkins presenti la precedente variante più esplicita «diamond wells»; l'autore ha infine prediletto però il termine *delves* «non solo perché arcaico, e più prezioso e ambiguo, ma anche perché allittera, nella dentale, con le parole precedenti, creando una sonorità che collabora semanticamente a rendere il nuovo pauroso effetto di eco che sonda, nel buio, quelle sorgenti di luce».²⁰³ Il *trapianto* meneghelliano rende questo sintagma con «muci d'i diamanti», con una precedente variante di «muci» con «musci». L'espressione «un mucio» riporta il sintagma a una dimensione più esplicita e meno preziosa: viene infatti citato in *Maredè, maredè...* tra le «forme ovvie» con cui si può esprimere «una pluralità accentuata in cui traspaia il senso della moltitudine incontrollata e dell'eccesso».²⁰⁴ Risulta però interessante osservare come – se nel testo inglese le «delves» proseguano senza contraddizioni la direzione indicata dall'avverbio «down» – nel

¹⁹⁸ SERPIERI 2019: 442.

¹⁹⁹ Cfr. SERPIERI 1969: 11-94.

²⁰⁰ FOTI BELLIGAMBI 2008: 68.

²⁰¹ SERPIERI 1969: 16.

²⁰² Cfr. HOPKINS 1992: 171.

²⁰³ SERPIERI 2019: 442.

²⁰⁴ MENEGHELLO 2021a: 45.

trapianto i «muci» non muovano esplicitamente verso il basso ma si pongano sulla linea di quella «continuazione accentuata»²⁰⁵ di un movimento ascendente precedentemente citata.

Si possono citare a proposito di questo testo almeno altri due casi di polisemia «immediabile»,²⁰⁶ di cui uno si trova al v. 6: «airy abeles», un'espressione che indica i pioppi bianchi, *white poplars* (lat. mediev. *albellus*),²⁰⁷ e che richiama fonicamente il nome di Abele, rendendo «così ancor più pregnante questo mistico incendio, l'immagine dell'innocenza che s'immola nella gloria metafisica».²⁰⁸ «Le stelle simboleggiano i martiri cristiani, e per il riferimento ad Abele il verso potrebbe appunto designare le *stelle/anime* dei martiri».²⁰⁹ Il *trapianto* conserva in parte l'effetto con «albarele»,²¹⁰ attraverso il mantenimento delle sonorità originarie, a discapito della lettera. L'altro caso interessante si trova invece ai vv. 12-13 dell'originale («withindoors house / The shocks»), dove va evidenziata la forte interazione tra inarcatura e ambiguità sintattica e lessicale: con «shocks» si fa riferimento a «*covoni*, certamente, ma anche *spaventi* – che richiamerebbe i brividi dell'ottava».²¹¹ Il *trapianto* («ospissio d'i marei», v. 18) non presenta inarcatura e dopo alcuni tentativi volti a mettere l'accento sulla dimensione semantica evocata da «withindoors» («e là rento»; «e cuà rento», nelle carte manoscritte), privilegia infine quella propria di «house» con «ospissio» (termine che si ritrova anche al v. 6 di *Òsfor de Duns Scoto*). Si restringe poi la sfera semantica del termine «shocks», reso con «marei», termine che indica il mucchio di fieno, la «*maragnuola* – de pagia, *pajuolo*»,²¹² ma che instaura al contempo un forte legame con «mare» al v. 21.

Tornando alla metafora “parlamentare” evidenziata da Foti Belligambi, è possibile individuare un caso di intertestualità: il termine «boroughs» (v. 3) indica «comune, circoscrizione amministrativa in ambito anglosassone, circoscrizione elettorale urbana rappresentata in parlamento da uno o più deputati».²¹³ La resa vicentina di questo termine risulta interessante. Gallia ha infatti rilevato in questa sede una possibile citazione poetica; in particolare, sembrerebbe agire la lezione dantesca del canto XXVIII del *Paradiso*, «in cui viene descritta la limpidezza della volta celeste al passaggio del vento di tramontana»:²¹⁴

²⁰⁵ SERPIERI 1969: 16.

²⁰⁶ FOTI BELLIGAMBI 2008: 69.

²⁰⁷ Scrive Hopkins nel *Journal* del 2 maggio 1866: «White poplars most beautiful in small grey spray-like leaf», in SERPIERI 2019: 443.

²⁰⁸ *Ibidem*; «L'Immolazione viene ribadita nell'originale da “set on a flare” che riflette in maniera più cerimoniale l'intenzionalità aggressiva del più comune “set on fire”», in *Ibidem*. Il *trapianto* presenta – senza varianti precedenti – «in fiamme» (v. 9).

²⁰⁹ FOTI BELLIGAMBI 2008: 69.

²¹⁰ «Albaréla, *alberella* – quella che gà le fogie che trema a la più piccola aria, *tremula*», in PAJELLO 1896: 4.

²¹¹ SERPIERI 2019: 444.

²¹² PAJELLO 1896: 138.

²¹³ FOTI BELLIGAMBI 2008: 68.

²¹⁴ GALLIA 2015a: 109.

Come rimane splendido e sereno
l'emisferio de l'aere, quando soffia
Borea da quella guancia ond'è più leno,
per che si purga e risolve la roffia
che pria turbava, sì che 'l ciel ne ride
con le bellezze d'ogne sua parroffia;

Le terzine coinvolte vengono riportate da Meneghelo anche in un passaggio di *Il Tremeaio*, per la loro «straordinaria forza di suggestione»,²¹⁵ particolarmente per quella di alcune parole:

«roffia» per esempio, che io intendo per «sporczia, sudiciume» e penso sia la parola «rufa» del nostro dialetto, che era scomparsa nella mia memoria tanti anni fa, e recentemente è tornata fuori. Ecco, questa è una di quelle parole che, potendo, vorrei trovare il modo di far splendere in un contesto appropriato. «Rufa» mi pare bellissima, con le sue misteriose associazioni infantili: era lo sporco sulle braccia, sulle gambe, la patina di terra, di fango, di giochi selvatici...

Un'altra parola che mi commuove è «parroffia» cioè parrocchia, riferito alle diverse parti o zone del cielo, del cielo astronomico. L'idea di chiamarle parrocchie ha per me un fascino profondo. La volta del cielo sereno, pensata come divisa in parrocchie, quasi rispecchiando le parrocchie della terra, in modo più limpido e ridente... Vi confesso che ho tentato innumerevoli volte di adoperare anch'io quest'immagine, parlare delle parrocchie di questa o quella entità che non ha parrocchie, ma senza successo finora. Vorrei saper rendere il senso di vitalità che avverto in questo trasferimento di significato, arbitrario da un lato, curiosamente appropriato da un altro, almeno nel suo originario riferimento alla diocesi del cielo medievale.²¹⁶

Il verso dantesco si incontra anche negli appunti privati dell'archivio meneghelliano, insieme a quel «parroffia», «efficace sia per la concretezza sia per l'insieme dei suoni».²¹⁷ Emerge da tale riferimento come «il lessico di *Trapianti*, dunque, non [sia] solamente quello “succhiato col latte della balia”, ma si arricchisca di inserti letterari, citazioni, in chiave vicentina».²¹⁸

A riportare il lettore a una dimensione più strettamente vicentina sono invece la resa di Meneghelo di «prize» (v. 8) con «tónbola» (v. 12) e dell'inglese «farmyard», del v. 7, con «corte» (v. 11)²¹⁹ –

²¹⁵ MENEGHELLO 2006: 1061.

²¹⁶ Ivi: 1061-1062.

²¹⁷ «L'interesse di Meneghelo spesso si sofferma sulle parole-rima e questo accade anche nella lettura della *Commedia*, come ha notato Barànski. Il v. 84 (“con le bellezze d'ogne sua parroffia”) viene appuntato in uno degli schedari che raccolgono note di lettura dello scrittore (u.a. 355, f. 136)», in *Ibidem*.

²¹⁸ *Ibidem*.

²¹⁹ Cfr. FOTI BELLIGAMBI 2008: 70.

«Corte, *corte* - (el posto per el pagiaro o per el luamaro, *resèdio*) – corte de palazzo o de fabricato publico, *cortile*, (se corte verta davanti a scole, ecc.) *piazzaletto*», si legge nel *Dizionario vicentino-italiano* di Luigi Pajello.²²⁰ Ma si pensi anche alla sostituzione, nel processo di revisione del testo, di «spaventà» con «spaura» (v. 11), maggiormente connotato in senso dialettale («Spaurare, *metter paura*, meglio che *impaurare* o *impaurire* – spaurar molto, *metter gran paura* o *sgomentare* – per spaventare, *spaventare*»),²²¹ e all’aggiunta di un termine come «s’cioco» (v. 11),²²² sul quale Meneghello si dilunga ampiamente in *Maredè, maredè...*:

S’ciocare, s’ciòco... Baci si dispensavano col s’cioco, per lo più scherzosamente; c’erano s’ciocchi amichevoli, delle *socate* sui fogolari, delle castagne tra le *brónse*; altri inquietanti o ambigui. S’ciocavano le giunture delle mani perversamente solleticate; s’ciocava guizzando la *sita* che incandisce le cose e le persone. La gente antipatica morendo all’improvviso tirava un s’cioco, inudibile tuttavia. Questo *tirare* gli s’ciocchi finali non si predica ovviamente delle cose che pur muoiono, ma delle persone, o degli animali considerati alla stregua di persone: però altri s’ciocchi minori tirano anche con perfetta naturalezza le singole parti degli esseri viventi (il loro *zenòcio*, il *gumio*, la *schéna*), e anche esseri inanimati, un comodino che paia dare segni di vita nel buio (*nel silènsio de la nòte el bufèto ga tirà un s’ciòco*).²²³

Nell’originale il verso è caratterizzato da un’insistita ripetizione allitterativa della fricativa («Flake»,²²⁴ «floating», «forth», «farmyard») che suggerisce onomatopeicamente lo svolazzare delle ali delle colombe:²²⁵ nella resa finale del *trapianto* a prevalere è invece la più rotonda /o/ («Tórtore», «fiochi», «zola», «corte», «s’cioco», vv. 10-11).

In questa direzione muove anche il processo correttivo della resa di «Floating» (v. 7) con «a onde» (v. 10), passato prima da un più aderente «Galeiando» e da un meno efficace «ondando». La lezione definitiva instaura, da un lato, la misura endecasillabica, insistendo, dall’altro, come ha evidenziato Chinellato, «sur la signification métaphorique, à travers la création d’un mouvement rythmique qui simule le vol soudain et “ondulé” (“flakes-doves”) des colombres de la métonymie du texte de départ».²²⁶

²²⁰ PAJELLO 1896: 59.

²²¹ Ivi: 269.

²²² «S,cioco, *scoppio* – del ton, *schianto* – s,cioco de fulmine, scoppio – de mina, *detonazione* o *scoppio* – de s,ciopo, del canon, *colpo* o *esplosione* – de scuria, *chiocco* – del sale tel fogo o dei ossi in serti casi de male, *crepito* (v. Colpo, v. Sussuro)», in Ivi: 236.

²²³ MENEGHELLO 2021a: 60-61.

²²⁴ «“flake”, in prima sede, si pone in stretto parallelismo, per opposizione semantica e per similarità fonica, con il “flare” che aveva chiuso il verso precedente», in SERPIERI 2019: 443. Nel *trapianto* il legame si mantiene tra «fiochi» (v. 10) e «fiamme» (v. 9).

²²⁵ Cfr. FOTI BELLIGAMBI 2008: 70.

²²⁶ L. Chinellato, *La spontanéité conquise dans l’œuvre de Luigi Meneghello*, cit., p. 253.

Interessante risulta anche, più specificatamente, la resa del composto «flake-doves» (v. 7)²²⁷ – esemplificativo di come nella poesia di Hopkins sia raro l’impiego di similitudini con *like* o *as*, ma più spesso l’autore preferisca «fondere i termini in una unica immagine che possa catalizzare l’attenzione del lettore anche in virtù della sua “stranezza”»²²⁸ – sciolto in «Tórtore, fiochi» (v. 10), in seguito a un primo tentativo con la costruzione comparativa esplicita «come fiochi», in un secondo momento «confà fiochi»,²²⁹ infine tagliata e privata dell’avverbio. Va però notato come in una primissima stesura e poi nella versione del *trapianto* pubblicata in *Le Biave* la forma sia quella di «Tórtore-fiochi».²³⁰ Chinellato sottolinea come – inserendosi in un verso caratterizzato da un andamento ritmico discendente – «[l]e choix du proparoxyton «tórtore» (dial. «tourtereaux», le paroxyton «colombi», plus commun, nous semble plausible) est probablement motivé par des raisons rythmiques».²³¹ Similmente Meneghello rende il paragone implicito – stavolta esplicito nell’originale – nella resa di «like on orchard boughs!» (v. 10): «su pa’ i rami de un brolo!» (v. 16).

Ancora sui neologismi: il composto «circle-citadels» (v. 3), in cui il sostantivo «circle» – che indica un circolo, un aggregazione di individui, ma anche, nel suo significato astronomico, un’orbita – subisce uno spostamento della propria funzione grammaticale e diventa aggettivo (sono frequenti in Hopkins le formazioni composte da nome + nome).²³² Nel *trapianto* esso viene eliminato e del composto resta soltanto, al v. 4, il meno preciso e meno evocativo sostantivo «sitadele» («cerchi-cittadelle», al v. 3 della traduzione di Papetti).²³³

Così anche nella resa dell’espressione «Wind-beat whitebeam»²³⁴ (v. 6) con «Sorbolari sbatù da ‘l vento!» (v. 9) viene meno la sinteticità dell’espressione originale. Ma dalle diverse stesure del testo si evince lo sforzo di Meneghello teso a ricostruire la trama fonica del passaggio, passando – per il verbo «beat» – da «agità», «sbalotà» e «batù», prima di arrivare al definitivo «sbatù» dal vento.

Un altro passaggio particolarmente interessante è quello costituito dal v. 11: «March-bloom, like on mealed-with-yellow shallows!», nella resa del quale Meneghello nuovamente scioglie i composti. «March-bloom» diventa quindi un più piano «fiuri de marso» (v. 17), mentre la seconda parte del

²²⁷ «Here the imagery is two-deep. Swirls of stars are compared to doves [...]. And in turn the white doves are metaphorically converted into flakes of snow lifted in a winter eddy», in MACKENZIE 1981: 68-69.

²²⁸ FOTI BELLIGAMBI 2008: 59.

²²⁹ «Noi introduciamo i paragoni, oltre che con *cóme*, con *confà* o *‘fa*. Un purista sente forse che *confà* e *‘fa* dovrebbero introdurre un paragone fondato sul verbo *fare* (*Un rumóre confà la pióva; El pianze ‘fa un vedèlo*. Ma allora come esprimere con purezza i paragoni del tipo *Pàlida ‘fa un nissólo da lissia?* Non è ovvio che a forme come *Pàlida che la me pare...*, *Pàlida ca te me soméji...* ecc., a volte saranno da preferire le forme impure?», in MENEGHELLO 2021a: 280.

²³⁰ Cfr. MENEGHELLO 1997: 328.

²³¹ L. Chinellato, *La spontanéité conquise dans l’œuvre de Luigi Meneghello*, cit., p. 253.

²³² Cfr. FOTI BELLIGAMBI 2008: 68.

²³³ Cfr. HOPKINS 1992: 171.

²³⁴ «the leaves of these trees have whitish undersides, which are swung uppermost by a wind», in HOPKINS 1986: 264.

verso – esemplificativa di come Hopkins concentri intere locuzioni relative e giunga «a fondere in un solo vocabolo tutte le parti del discorso»²³⁵ viene semplificata in «farina zala d’i saugari!» (v. 17); con la resa del termine raro «mealed» (da *to meal*, “ridurre in polvere sottile”)²³⁶ con «farina» e la trasposizione di *sallow*, termine inusuale per indicare il salice inglese (*willow tree*),²³⁷ in un *saugaro*, sambuco.²³⁸ Anche qui, come in precedenza, Meneghello elimina l’avverbio che introduce la similitudine per recuperare forse parte della sintesi attenuatasi nella trasposizione dell’aspetto lessicale.

In chiusura del testo si trova l’immagine del cielo notturno come un recinto («bright-piece paling», v. 13) che tiene separato il paradiso dalla terra; «piece» è omofono di *peace*, e indica che «è in questo recinto, cioè il regno eterno che alberga Cristo e la madre e tutti i suoi santi, che è possibile trovare la pace ultraterrena».²³⁹ Meneghello anche qui scioglie il composto e traduce «Sta palissada, scuro roto a scuarci» (v. 19), con un accento più marcato sulla dimensione dell’oscurità, piuttosto che su quella della luce. La scelta di «scuro» segue una prima variante con «buio», forse sostituita per richiamare lo «scure» del v. 5.

Se nella maggior parte dei casi Meneghello scioglie i neologismi hopkinsiani, in alcune occasioni tenta invece una trasposizione più aderente. Si pensi a «May-mess» (v. 10), derivato probabilmente da un suggerimento analogico per il sostantivo religioso *mass*, messa e riferito forse alla fioritura primaverile.²⁴⁰ Il *trapianto* mantiene il composto, avvicinandovisi progressivamente: parte da «‘l casin che se vede al mese / de magio», passa da «un casin da mese / de magio», arriva a «un casin de magio», fino al definitivo e ben riuscito «casin-de-magio» (v. 16).²⁴¹

Similmente: l’immagine terrestre dei prati – grigi «perché la scena rappresentata [...] si svolge di notte, quando la varietà dello spettro cromatico è ridotta dall’oscurità»²⁴² si fonde analogicamente con quella del cielo. Il «quickgold» (v. 5), «l’oro vivo cui Hopkins si riferisce sarebbe dunque il colore delle stelle che rompe il buio dell’universo».²⁴³ Questo è un neologismo modellato sul termine

²³⁵ FOTI BELLIGAMBI 2008: 60.

²³⁶ Cfr. Ivi: 71.

²³⁷ Cfr. WATT 1987: 45.

²³⁸ «Saugáro o saugo, *sambuco* (Simbolo della leggerezza)», in PAJELLO 1896: 223.

²³⁹ FOTI BELLIGAMBI 2008: 71; Cfr. anche SERPIERI 2019: 444.

²⁴⁰ Cfr. Ivi: 70.

²⁴¹ Scrive Meneghello in *Maredè, maredè*: «C’è distinzione tra *casin* e *casòto* usati nel senso di “confusione”. *Casin* generalmente implica rumore, chiasso; *casòto* segnala piuttosto l’aspetto caotico di una situazione. Ma nota che si può fare *casin*, nel senso di agire in modo confusionario e inane, in assoluto silenzio», in MENEGHELLO 2021a: 95.

²⁴² FOTI BELLIGAMBI 2008: 69.

²⁴³ *Ibidem*. Il termine «quickgold» ripete poi il precedente «gold» (v. 5) e presenta contiguità fonologica con «cold» (v. 5): «Le parole si attraggono e respingono in uno spazio fonico-semanticamente che, magnetizzandole tutte, le rende inevitabili in un sistema di strutture omologhe», in SERPIERI 2019: 442. Nel *trapianto* di questo legame resta la duplice ripetizione di «oro» al v. 8 e il risuonare in parte delle sue sonorità in termini come «Sorbolari» (v. 9) e «Tórtore» (v. 10).

quicksilver, «termine oggi desueto utilizzato per indicare il mercurio».²⁴⁴ La trasposizione di Meneghello risulta qui particolarmente felice: «oro vivo» (v. 8) mantiene infatti l'effetto straniante suscitato dal testo di partenza attraverso l'impiego dell'omologo culturale del termine, che presenta lo stesso rapporto analogico presente nel testo di partenza con l'italiano "argento vivo".²⁴⁵

²⁴⁴ *Ibidem.*

²⁴⁵ Cfr. *Ibidem.*

El falcheto

«Vertice artistico unanimemente riconosciuto della poesia hopkinsiana»,²⁴⁶ *The Windhover* è indubbiamente tra i testi più discussi del corpus poetico dell'autore.²⁴⁷ Lo stesso Hopkins, in una lettera a Robert Bridges del 22 giugno 1879, ne scrive nei termini della «cosa migliore ch'io abbia scritto».²⁴⁸ «Grazie alla straordinaria e inesauribile ricchezza semantica e suggestiva dei suoi segni»,²⁴⁹ *The Windhover*, composto nel maggio del 1877, si configura come «un vero e proprio caso limite di concentrazione, di ambiguità e di polivalenza».²⁵⁰ Nonostante la sintassi non presenti problemi di costruzione

sensibilmente superiori alla medie delle abituali idiosincrasie hopkinsiane, le stesse emergenze simboliche risultano detenere, una volta razionalizzate, valori divergenti e incompatibili, mentre la catena discorsiva incorre, nel suo punto di massima produzione di senso (la prima terzina), in una serie di fenomeni linguistici che ne biforcano, e anzi ne moltiplicano, la linea di lettura: il dettato poetico [...] si comprime e si riduce, rivelando i vuoti del “non detto” o del “non dicibile” (è la *ellitticità* di Hopkins, qui aggravata) e sviluppando, con il concorso della polisemia lessicale, un enunciato pluriisotopo, sibillino e oracolare.²⁵¹

The Windhover²⁵²

To Christ our Lord

I caught this morning morning's minion king-
dom of daylight's dauphin, dapple-dawn-drawn Falcon, in his riding
Of the rolling level underneath him steady air, and striding
High there, how he rung upon the rein of a wimpling wing
5 In his ecstasy! then off, off forth on swing,
As a skate's heel sweeps smooth on a bow-bend: the hurl and gliding
Rebuffed the big wind. My heart in hiding
Stirred for a bird, – the achieve of, the mastery of the thing!

²⁴⁶ HOPKINS 1977: 49.

²⁴⁷ «Dunne's *Bibliography* records nearly a hundred approaches to it before 1970 alone», in MACKENZIE 1981: 76.

²⁴⁸ HOPKINS 1992: 510.

²⁴⁹ HOPKINS 1977: 50.

²⁵⁰ Ivi: 50-51.

²⁵¹ *Ibidem*.

²⁵² MENEGHELLO 2021: 36.

Brute beauty and valour and act, oh, air, pride, plume, here
10 Buckle! AND the fire that breaks from thee then, a billion
Times told lovelier, more dangerous, O my chevalier!

No wonder of it: sheer plod makes plough down sillion
Shine, and blue-bleak embers, ah my dear,
Fall, gall themselves, and gash gold-vermilion.

Di questo testo – pubblicato per la prima volta in *Biave*, in cui si colloca in seconda posizione – si trovano tracce anche nella precedente produzione di Meneghello. L'esclamazione con cui si chiude l'incalzante sequenza delle qualità del gheppio, «O my chavalier!» (v. 11), è infatti il culmine – senza indicazione di fonte – anche di un episodio di *Libera nos a malo*:²⁵³

Piareto è passato brevemente per il paese tempo fa, dopo un mucchio di anni: in fondo non ci si è più rivisti da quando era ragazzino. Ora mino l'ha visto, gli ha parlato, e racconta. Un giorno ha trovato Berto in piazza; dice Berto: È arrivato Piareto, è da me in osteria, vieni a salutarlo?». Mino ci andò subito. Quando entrarono però la stanza era vuota, c'era solo la piccola Stefania che tirava la coda al gatto, e in un cantone un vecchietto che mangiava. Mino tace. E allora, e Piareto? «Era lui.»
O my chavalier!²⁵⁴

Tale esclamazione è una delle espressioni chiave della poesia originale, «variamente interpretabile, con riferimento a Cristo, cavaliere supremo, o con riferimento al gheppio che di Cristo è simbolo».²⁵⁵ La citazione – «Oh my chevalier!» nella prima edizione di *Libera nos a malo*, poi corretta nella successiva edizione Rizzoli in «O my chevalier!» –²⁵⁶ converte e distorce lo stupore e la meraviglia alla vista del falco in una dispiaciuta e affettuosa esclamazione rivolta

alla misera condizione di Piareto, tutt'altro che paragonabile a quella di un cavaliere. Il recupero poetico con la sua brevità e incisività, arricchisce la narrazione, trasferendo l'eco delle doti maestose elogiate nella lirica, sottintese in quel «Oh my chavalier!», che agisce, dunque, per contrasto.²⁵⁷

²⁵³ Cfr. GALLIA 2015a: 46-47.

²⁵⁴ Ivi: 47.

²⁵⁵ LEPSCHY 1983: 55.

²⁵⁶ *Ibidem*.

²⁵⁷ GALLIA 2015a: 47.

La carta che testimonia la prima stesura manoscritta del *trapianto* è interamente dedicata a «Altri pezzi di G. M. Hopkins da considerare (oltre a 246 I wake and feel 248 No worst)» e vi sono elencati i seguenti titoli con annesso numero di pagina: *God's grandeur*, 168 (seguono i due versi trapiantati); *The Windhover*, 180 (seguono due versi trapiantati); *Duns Scotus's Oxford*, 204 (segue l'incipit originale); *Carrion Comfort*, 252; *Justus quidem (Geremia)*, 276 (seguono le diverse stesure dell'ultimo verso trapiantato).

Nel seguente apparato non viene rappresentata la stesura dattiloscritta L, in quanto non presenta varianti sostanziali rispetto alla stesura che la precede (I).

Testimoni:

- A stesura ms. frammentaria che attesta i vv. 1-4, MEN 01-0363, f. 111.
- B stesura ms. frammentaria che attesta i vv. 1-7, MEN 01-0363, f. 73.
- C stesura ms., MEN 01-0363, f. 110.
- D stesura ds., MEN 01-0370, f. 132.
- E stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 136.
- F stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 137.
- G stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 131.
- H stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 135.
- I stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 133.
- L stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 134.
- M stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 30.
- N stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 4.
- bv stesura pubblicata in *Le Biave*
- O stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0369, f. 9.
- P stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0369, f. 58.

El falcheto

par Cristo nostro Signore

Go balcà stamatina, go ocià 'l dileto
de la matina, el delfin de 'l reame de 'l ciaro,
el falcheto saetà contra l'alba de perla
che 'l nava cavalo su i mucì de aria gualiva

5 e spassegiando là-sora alto alto co' che 'l scorlava
 la rèdena de na ala ingrespà remigando
 in boresso! e po' via, alè, via su 'l briscolo
 'fa 'l taio d'i schètini co' i tol de volta
 legeri su 'l giasso: el slancio, el rissigo
 10 vinseva 'l subisso de 'l vento. E a mi 'l core
 te la so corte sconta me batèa par un oselo!
 dio-bon che sicuressa, che perfessiòn, che sata!

Belessa-crua, coraio, agitassión,
 oh, aria orgolio piume, chive se inpunta!

15 e lora el lanpo che te scaeni l'è meiori
 e meiori de volte pì grassioso da védare
 pì ricamà de ris'cio, Ah cavaliere mio!
 E no zé maraveia: fadiga orba
 fa brilare drio 'l solco 'l versaoro,
 20 e bronse grise-e-blu, bronse coerte, ah, cari
 le crola, le se sbroia, le se sgrosta,
 le s'ciopa in giallo oro, rosso vermilio.

Tit. El falcheto / par Cristo nostro Signore] ^CL'ombra crociata a crose ^OEl falcheto ^PEl falcheto
 (*Par Cristo nostro Signore*)
 1-2 Go balcà] ^ASi, stamatina lo go visto, ^{BCDEF}Lo go balcà ^{GH}>Lo g<Go balcà stamatina, go
 ocià 'l dileto / de la matina,] ^Ael rufian de la matina, ^Bstamatina / el >cocolo< dileto de la
 matina ^C>stamatina< >là alto alto< 'l reucio >stamatina< de la matina stamatina, ^D'l reucio /
 de la matina stamatina, ^E>'l reucio< stamatina 'l còcolo / de la matina >stamatina,<
^Fstamatina, 'l còcolo / de la matina, ^{GH}stamatina, >'l còcolo< go ocià 'l dileto / de la
 matina, el delfin] ^Ael del- / fin (reucio) ^Bel reucio ^{CD}'l del- / fin ^E>'l del- / fin< el reucio
^{FGHIM}el reucio ^Nel >reucio< delfin de 'l reame] ^{AB}del reame ^{CD}del regno ^Edel >regno<
 reame ^{FGHIM}del reame ^N>del reame< vive >de'l regno< de 'l ciaro,] ^Adel di, ^Bdel giorno
^{CDEF}del di, ^Gdel >di< >giorno< ciaro ^Hdel >di< ciaro, ^{IMN}del ciaro,
 3 el falcheto] ^Ael Falco ^Bel falcheto ^Cel Falco ^{DEF}l'osèlo, el Falco ^G>l'osèlo,< el Falc>o<hetto
^H>l'osèlo,< el >F<falc>o<heto saetà contra l'alba de perla] ^Atirà da le rèdene de l'alba,
^Bsagomà contra / l'alba de madreperla, ^Cco le rèdene de >aria ch'è< luce ^{DEF}co le rèdene
 de luce ^G>co le rèdene de luce< >contra sagomà contra< saetà contra l'alba / >contra
 l'alba< de madreperla, ^H>co le rèdene de luce< saetà contra l'alba de madreperla,
 'sa>l<età contra l'alba de madreperla ^Msaetà contra l'alba de madreperla ^Nsaetà contra
 l'alba de >madre<perla
 4 nava cavalo] ^Acavalcava ^Bnava cavalo ^{CDEFGH}nava / cavalo su i mucì de aria] ^Bsu onde
 de aria ^Cde >corenti aria pachi de aria dio< onde de aria ^{DE}de onde de aria ^F>de< su le onde
 de aria ^{GHIM}su le onde de aria ^Nsu >le onde< i mucì de aria gualiva] ^Bgualiva
^C>sgualivà< gualiva

- 5 spassegiando] ^Bspassegiando ^C>galopando< spassegiando alto alto co' che 'l scorlava] ^Balto alto el scorlava ^Cco che 'l >se girava voltava tirava< svoltava co ^{DEF}co' che 'l svoltava ^{GH}alto alto >co' che< (vive) 'l >svoltava< scorlava ^lalto alto co' che sc>ro<orlava ^Malto alto co' che scorlava ^Nalto alto co' che 'l scorlava
- 6 la rèdena de na ala ingrespà remigando] ^Bla rèdena de na ala / ingrespà, remigando ^Cla rèdena / de na ala, ^{DEF}remigando co na ala ^{GH}>remigando co< la rèdena de na ala ingrespà / remigando
- 7 e po' via, alè, via] ^Be po via / alè su 'l briscolo] ^Bsul briscolo ^C>co'l< su'l briscolo ^{DEFGHIMN}sul briscolo ^{bv}su 'l briscolo ^Osu 'l br>i<iscolo
- 8 'fa 'l taio] ^C'fa >'l pàtino< ^D'fa i ^E'fa >i< 'l taio d'i schètini] ^C>co'l< i schetini ^Dschetini ^Ed'i sch>e<ètini co' i tol de volta] ^Cco i gira a dondolo svoltando, ^Dco i svolta ^Eco' >i< 'l svolta ^Fco 'l svolta ^{GH}co >'l svolta< i tol de volta ^{IMN}co i tol de volta
- 9 legeri su 'l giasso:] ^{CD}legeri / sul giasso: ^Eleger>i<o / >sul giasso< in curva: ^Fsul giasso, / in curva: ^Glegeri / in curva: ^Hlegeri sul giasso: / >in curva:< ^{IMN}legeri sul giasso:
- 10 vinseva 'l subisso] ^C>ghe fa se inpiga< roversava ^Dtel subisso ^E>tel< dosso 'l subisso ^Fdosso 'l subisso ^G>dosso gussava< vinseva 'l subisso ^H>dosso< vinseva 'l subisso ^{IMN}vinseva 'l subisso de 'l vento.] ^C'l gran vento. ^{DEFGHIMN}del vento. E a mi 'l core] ^C>E 'l me core< E a mi 'l core,
- 11 corte] ^{CD}cale ^E>cale< corte me batèa] ^Cme batèa
- 12 sicurezza.] ^{CD}roba! ^E>roba< arte! ^{FGHI}arte! ^M>arte< sicurezza, che perfessione, che sata!] ^C>la bravura, la< che arte che perfessione! ^Dche arte per perfessione! ^Eche >arte< brao, per perfessione! ^Fche brao, che perfessione! ^{GH}che >brao,< sata, che perfessione! ^lche sata, che perfessione! ^M>che sata/< che perfessione, che sata!
- 13 Belessa-crua.] ^C>de sta< / Belessa >de la< bestia, ^DBelessa-bèscola ^EBelessa->bèscola< bestia, ^FBelessa-bestia, ^{GH}Belessa->bestia<crua, coraio,] ^Ccoragio, ^Dfortessa, ^E>fortessa< coraio, agitassion,] ^Cfortessa, assion – ^{DEFGHIM}agitassion
- 14 oh, aria orgolio] ^Coh aria, orgòlio, ^{DEFGHIM}oh aria orgolio piume,] ^C>pene< piume, chive se inpunta!] ^Cchive / >le< se ingancia! se taca! ^{DEF}chive / se ingancia! se taca! ^{GH}chive / se >ingancia! se taca!< inpunta!
- 15-16 e lora] ^{CDEFG}E ANCA e lora ^H>E ANCA< e lora el lanpo] ^{CDEFG}'l fogo chive 'l riflesso de fiamme el lanpo ^H>'l fogo< el lanpo scaeni] ^C>spui fora< >fiamègi< >scaèni< spui fora ^Dspui / fora ^E>spui /fora< fiamèji ^{FG}fiamèji che te rifleti ^H>fiamèji< rifleti ^lrifleti ^M>rifleti< scaeni l'è meiarì / e meiarì] ^Cun >miliardo< de meiarì de meiarì ^{DEFG}meiarì l'è meiarì / e meiarì ^Hl'è meiarì / e meiarì grassioso da védare] ^C>belo< colmo / >pi< de belesse, ^Dsgionfo / de belesse, ^E>sgionfo< rico / de belesse, ^{FG}rico / de belesse, ^H>rico / de belesse<, grassioso >belo< da védare
- 17 pì ricamà de ris'cio,] ^Cdepericuli, ^Dde ris'ci ^{EFG}de ris'cio, ^Hpì ricamà de >de ris'cio< (vive), Ah cavaliere mio!] ^CAh >bel< cavaliere >!< mio!
- 18 E no zé maraveia:] ^C>No< no ze maraveia: ^{DEFGHI}E no ze maraveia: fadiga orba] ^{CD}pura fadiga ^E>pura< fadiga crua ^Ffadiga crua ^Gfadiga >crua< dura ^Hfadiga >crua< orba
- 19 brillare] ^C>brillare< sintilare ^{DEFG}sintilare ^H>sintilare< brillare drio 'l solco 'l versaoro,] ^C'l versaoro te 'l solco, ^D'l versaoro a 'l solco, ^E'l versaoro >a 'l< drio 'l solco, ^F'l versaoro drio 'l solco, ^Gtel solco 'l versaoro drio 'l >'tel solco,< ^H'l solco 'l versaoro drio >'l solco< 'l drio 'l solco 'l versaoro ^Mdrio 'l solco 'l versaoro,
- 20 grise-e-blu,] ^Cgrise e blu, ^{DEFGHI}grise e blu, ah, cari] ^Cah car>o<i ^{DEFGHIMbvOP}ah cari
- 21-22 le crola, le se sbroia, le se sgrosta, / le s'ciopa] ^Cle casca zò, le se discuama / le >se crepa< sbocia ^Dle crola, le se discuama / le sbocia ^Ele crola, le se discuama, / le >sbocia< s'ciopa ^Fle crola, le se discuama, / le s'ci>a<opa ^{GH}le crola, le se >discuama,< sbroia, le se sgrosta / le s'ciopa in giallo oro,] ^C>ecole ecrole!< giallo oro ^Dgiallo oro ^Ein giallo oro, ^Fin giallo oro, ^{GH}>in< giallo oro,

Il testo originale – che si sviluppa, come *The Starlight Night*, passando «dalla concreta bellezza della natura descritta nell’ottava al significato spirituale o analogico della sestina» –²⁵⁸ si configura come un sonetto dallo schema rimico particolarmente interessante.

Though the usual scheme of the Italian sonnet is preserved, in the octave the a-rhymes (lines 1, 4, 5, 8) are masculine and the b-rhymes feminine, yet all eight contrive to end in ‘-ing’. Further, every a-rhyme is a noun and every b-rhyme the present participle of a verb.²⁵⁹

Si osservi il mancato mantenimento da parte di Meneghello dello schema metrico e rimico. Il *trapianto* si distende complessivamente su 22 versi e presenta in punta di verso legami fonici (di rima, assonanza e consonanza) privi di regolarità: «meiari» (v. 15) : «cari» (v. 20); «ciaro» (v. 2) : «remigando» (v. 6); «scorlava» (v. 5) : «sata» (v. 12); «briscolo» (v. 7) : «versaoro» (v. 19); «gualiva» (v. 4) : «scorlava» (v. 5); «versaoro» (v. 19) : «cari» (v. 20).

L’attenzione alla trama fonico-ritmica del testo è tuttavia costante: si noti come i versi del *trapianto*, soprattutto nella prima strofa, siano intessuti dalla sibilante, spesso doppia («spasseggiando», v. 5; «boresso», v. 7; «giasso», v. 9; «rissigo», v. 9; «subisso», v. 10; «sicuressa», v. 12; «perfession», v. 12; «Belessa-crua», v. 13; «agitassion», v. 13).²⁶⁰ Anche la resa dei gruppi consonantici originali presenta forti allitterazioni: ad esempio, al v. 21: «le crola, le se sbroia, le se sgrosta»²⁶¹ (resa di «Fall, gall themselves, and gash», v. 14).²⁶² Quest’ultimo verso ha subito numerose rielaborazioni nelle varie stesure del *trapianto*, a partire da «le casca zò, le se discuama / le se crepa», passando da «le crola, le se discuama / le sbocia» e da «le crola, le se discuama, / le s’ciopa»;²⁶³ giungendo alla sua

²⁵⁸ HOPKINS 1992: 510.

²⁵⁹ WATT 1987: 51.

²⁶⁰ Cfr. GALLIA 2015a: 110. Cfr. «La valeur phonosymbolique de l’allitération en /s/ est caractéristique du texte de départ, où elle culmine dans le terme clé “ecStaSy”, traduit par “boreSSo”: un terme dialectal qui désigne le fou rire, une joie incontenable», in CHINELLATO 2012: 257.

²⁶¹ «*Sbroiarse* comporta lacerazione dell’epidermide (con un po’ del derma sottostante) specie là dove è *taut*, stirata su giunture, articolazioni, protuberanze; lacerazione, non taglio. Si sbroiano con proprietà *i zenòci, le caéce, i gumi*, ma anche il palmo della mano, o piuttosto la parte più vicina al polso, quella che quando si cade nella corsa va a planare sulla superficie scabrosa del suolo, e vi raspa», in MENEGHELLO 2021a: 61. Cfr. anche «Sbrogiare, *sfregiare* – se molto, *scalfire* sbroggiare (sfadigare), *affaticare* = sbroggiarse, *sfregiarsi* – se molto, *scalfirsi* – sbroggiarse (sfadigarse), *affaticarsi*», in PAJELLO 1896: 228.

²⁶² Cfr. MOZZATO 2012: 134.

²⁶³ «*S’ciopa!* (lett. “scoppia!”), naturalmente molto vicino a “crepa!” ma diverso da *crèpa!*, si dice non di rado con una specie di scherzoso parossismo, a persona amica o germana che non si vorrebbe che scoppiasse per davvero (benché, per ipotesi, se lo possa meritare). *S’ciopare* è anche usato (di nuovo come “crepare”) con funzione di intensivo-apatropaico per “morire”, quasi significando sprezzo e sfida per quel supremo andarsi a far benedire della salma corporea di cui si prospetta in questo modo, e si esagera di proposito, la natura sconciamente esplosiva. *S’ciopare* trans., per es. *le stèle, le légne* (= “la legna”): forza peculiare del verbo in questa accezione, che non corrisponde ovviamente a “spaccare” (*spacare*), ma quasi a uno “schiattare” trans., e comporta conoscenza della botta folgorante dell’acchetta [...]. C’è invece una forma transitiva di *s’ciopare* che indica non azione ma passione (sfortuna e rabbia, p.e.) in costrutti come *gò s’ciopà na gòma* che naturalmente non vuol dire che *l’ho s’ciopata io*, ma che è *s’ciopata a me*, al mio veicolo», in MENEGHELLO 2021a: 93-94. Cfr. anche «S,ciopare, scoppiare – un

forma definitiva nella direzione di una maggiore incisività fonica e semantica. Chinellato ha inoltre sottolineato come la dittonomia vicentina, «en ouvrant la valeur polysémantique de l'anglais (maladie et croûte), reprend phonétiquement le syntagme clé “bronse coerte” (v. 20)».²⁶⁴

Complessivamente, «Meneghello's *El falcheto* tries to reproduce the kaleidoscopic, skimming thrust of the original»:²⁶⁵ nonostante la struttura del sonetto di Hopkins venga rifusa in una struttura più sciolta, il traduttore vicentino «remoulds the interplay amongst different levels – semantic, phonetic, sometimes morphemic – by deliberately displacing stress patterns; he also modulates the internal rhythm by using dodecasyllables (as might be seen in the first stanza)».²⁶⁶ Mozzato ha evidenziato la sensibilità di Meneghello nei confronti del *pattern* fonico e ritmico originale, rimodellato nel *trapianto*, ad esempio nella scansione tripartita dei vv. 9 («legeri su 'l giasso: el slancio, el rissigo»), 12 («dio-bon che sicuressa, che perfession, che sata!») e 13 («Belessa-crua, coraio, agitassion»);²⁶⁷ ma anche nelle ripetizioni («bronse grise-e-blu», «bronse coerte», v. 20; «Go balcà stamatina», «go ocia 'l dileto», v. 1).²⁶⁸ A proposito del primo verso, Chinellato ha anche sottolineato come mediante la traduzione del verbo inglese «I caught» con due verbi, coniugati al passato prossimo, si ottenga una sequenza di ausiliari monosillabi e di participi passati ossitoni che «suggèrent la succession d'accents forts présente dans le texte original».²⁶⁹ A tal proposito, risulta possibile individuare anche altrove nel testo scelte lessicali che comportano «la création d'un tissu rythmique et allitératif très dense».²⁷⁰

Il faut remarquer en particulier une dissémination de la voyelle /a/ sur les positions accentuées tout au long de la strophe («balcÀ», «ociÀ», v. 1; «reAme», «ciAro», v. 2; «saetÀ», «nAVA a cAVAlO», «gualiVA», v. 4; «scorlAVA», v. 5; «Alto Alto», «scorlAVA», v. 5; «na Ala ingrespÀ» v. 6) pour culminer dans le syntagme allitératif «contRA l'ALbA de peRLA» qui traduit le plateau rythmique «dapple-dawn-drawn».²⁷¹

Nel testo vicentino si osserva poi uno sforzo teso a mantenere i principali conflitti tra metro e sintassi del testo di partenza: «dileto / de la matina», vv. 1-2 (in luogo del più marcato «king-/dom», vv. 1-2), «l'è meiarì / e meiarì», vv. 15-16 («a billion / Times», vv. 10-11, nell'originale; privo di

legno, ecc. spaccarsi – s,ciopare per aver magnà massa, *scoppiare per troppo cibo o sbonzolare*», in PAJELLO 1896: 236.

²⁶⁴ CHINELLATO 2012: 259.

²⁶⁵ MOZZATO 2012: 133.

²⁶⁶ Ivi: 138.

²⁶⁷ Cfr. Ivi: 134.

²⁶⁸ Cfr. GALLIA 2015a: 110.

²⁶⁹ CHINELLATO 2012: 257.

²⁷⁰ *Ibidem*.

²⁷¹ *Ibidem*.

enjambement in una prima versione del *trapianto*). In alcuni casi le inarcature si allentano o spariscono nel processo correttivo del testo: come «che ‘l nava cavallo» (v. 4), dopo una prima versione con «cavalcava», presenta in diverse stesure una forte inarcatura, «nava / cavallo», assente invece nella versione definitiva. Anche il v. 16, «grassioso da védare» (per «lovelier», v. 11), vede precedenti varianti con inarcatura («sgionfo / de belesse»²⁷² e «rico / de belesse»).

Per quanto riguarda le scelte lessicali, risulta interessante soffermarsi sulla traduzione apparentemente lineare di «heart» (v. 7) con «core» (v. 10). Un lemma, quest’ultimo, profondamente connotato nell’uso meneghelliano, come ha evidenziato Gallia, e che in *Trapianti* compare – come corrispettivo di *heart*, ma anche di *soul* o *breast* – in numerosi testi, spesso in posizione di rilievo. Si trova, oltre che in *The Windhover*, in altri *trapianti* da Hopkins (*I wake and feel* e *Carrion Comfort*), da Yeats (*The Lake Isle of Innisfree*, *To a friend whose Work has come to Nothing*, *Swift’s Epitaph*, *Remorse for Intemperate Speech*, *The Apparitions*, *The Circus Animal’s Desertion*) e in due frammenti shakespeariani (*Hamlet*, I, II dal v. 129 e III, IV). Conferma della pregnanza di questo termine nell’insieme della produzione di Meneghello è data anche dal *Congedo* di *Pomo Pero*, in cui compare, sempre a fine verso, in corsivo:²⁷³

[...]
 Smurata è la mura dell’orto,
 dilaniato il *core*
 mucchi di strame ingombrano
 la corte, mucchi caduti,
 rotti rametti, pali fradici.
 [...]²⁷⁴

La parola in risalto è proprio *core*, il cui utilizzo – in questa sede e in *Trapianti* – è consapevole della sua accezione inglese, come scrive l’autore in nota: «core: “Nodo o torsolo centrale delle cose”».²⁷⁵

È rilevante – alla luce degli studi citati in precedenza, in merito al *trapianto* di *Starlight Night* – anche la scelta di rendere «down» (v. 12) con «drio» (v. 19), omesso nelle prime stesure manoscritte del testo. Si ricordi come secondo Serpieri l’avverbio *down* in Hopkins «tenda ad essere usato non per indicare un semplice moto discendente (parallelistico all’ansia mistica di elevazione che trova spesso i suoi correlativi metaforici nel volo degli uccelli), ma piuttosto per connotare l’immanenza

²⁷² «Curiosamente *sgiónfa* oltre che “gonfia” vuol dire anche “sgonfia”», in MENEGHELLO 2021a: 135.

²⁷³ Cfr. GALLIA 2015a: 113-114.

²⁷⁴ Ivi: 114-115.

²⁷⁵ Ivi: 113-115.

divina nelle cose». ²⁷⁶ Nel caso del presente testo a costruire un continuo scambio tra andamento ascendente e discendente contribuiscono anche i verbi, che indicano «un movimento sinuoso, elicoidale e apparentemente senza meta, fra terra e cielo». ²⁷⁷ Si pensi a «sweeps» (v. 6), «gliding» (v. 6), ²⁷⁸ ma anche a un tecnicismo come «rung» (v. 4): «a technical term of the riding-school, ‘to ring on the rein’ – said of a horse that circles at the end of a long rein held by its trainer, and ‘to ring’ (falconry), i.e. to rise in spirals». ²⁷⁹ Il passaggio («he rung upon the rein») viene tradotto in italiano da Papetti con «come torse la briglia» (v. 4) ²⁸⁰ e da Clementi con «come ascendeva alla briglia» (v. 4), ²⁸¹ con una soluzione che mantiene intatta l’indicazione di movimento ascendente. Nel *trapianto* tale indicazione invece si attutisce: «scorlava / la rèdena» (vv. 5-6). A proposito del polisemico verbo *scorlare* – ²⁸² al quale Meneghello giunge dopo un lungo processo correttorio, che passa da «girava», «voltava», «tirava», «svoltava» e «scrolava» – si legge nelle prime pagine di *Maredè, maredè...*:

Scorlare assoluto, detto di persone (a cui si inputi, p.e., una condotta o un’opinione poco saggia) indica squilibrio mentale: *Te scórli, ti!* oppure *Scórlito? Scórlela?* equivalgono a darti o a darle, scherzando, della matta o del matto.

Le cose invece scórlano, intransitivamente, nel senso di essere allentate, muoversi (denti), tentennare, oscillare (secchie); e transitivamente cose e persone vengono scorlate nel senso che le si scolla (infanzia riottosa; aggeggio che smette di funzionare; recipiente di liquidi con deposito, *sta-tènta no scorlarlo!*, ecc.). Ciò che s’imprime a ciò che si scolla si chiama *scorlón*.

Tra ciò che può scorlare ‘a’ qualcuna/-o primeggia l’organo del pensiero: *Te scórta ‘l servèlo* (dove si pensa che il cervello non sia fissato a dovere dentro la testa, ma si muova di qua e di là come zavorra in una stiva); ma c’è inoltre il caratteristico moto oscillatorio evocato in un ammonimento materno, anni Trenta, a giovanetta ginnasiale in stradella San Marcello a Vicenza. Suona la campanella di scuola, la ragazza si mette a correre, e la madre le grida: «Maria Terèsa, non còrare così che ti scórlano le tête!» (Esse scorlavano infatti, maestosamente).

Questo è un esempio di ciò che può accadere quando un’espressione (lessico o costruito) del dialetto si trasferisce o trasporta in un TRAS come ‘scórlano’ con la sua desinenza plurale. L’originaria vitalità dialettale non si attenua, anzi sembra intensificarsi. ²⁸³

²⁷⁶ SERPIERI 2019: 439.

²⁷⁷ *Ibidem*.

²⁷⁸ Cfr. *Ibidem*.

²⁷⁹ HOPKINS 1984: 227.

²⁸⁰ HOPKINS 1992: 181.

²⁸¹ HOPKINS 2014: 53.

²⁸² «*agitare* – la testa, le spale..., *scotere* o *scuotere*, *crollare* o *tentennare*», in PAJELLO 1896: 238.

²⁸³ MENEGHELLO 2021a: 35.

Sempre a proposito della trasposizione dell'aspetto lessicale del testo, Mozzato scrive di un processo di *intensificazione* del testo originale, come si può osservare già nel primo verso, dove «the act of catching the falcon by surprise turns into momentous glancing»:²⁸⁴ «Go balcà»²⁸⁵ (in seguito a una precedente variante con «Lo go visto») e «go ocià»²⁸⁶ (v. 1). La scelta di questi due verbi

anticipate the speaker's awe-struck tone in the following stanza, but it also endows the speaker/seer with a falcon-like, predatory gaze. Moreover, as the admiration for the bird's energy reaches its climactic pitch, Meneghello's version verbally approaches the sense of ecstasy ('el boresso', or irresistible mirth) that defines the poem's movement.²⁸⁷

«boresso» è un termine che compare anche nel primo frammento di *Ur-Malo* («boréssso saliso sporchéssso sgiantiso»)²⁸⁸ e in un paragrafo di *Pomo pero*. I suoi «fumi» sono infatti inseriti nell'elenco delle «AFFEZIONI a cui è esposto l'uomo»:

la ridanciana spissa, le gatte dal micidiale voltaggio, gli spruzzi potenti del fotone, le fitte della punta, **i fumi del boresso** che fa dell'uomo un allegro pagliaccio, e l'esaltante dilirio che stravede e straparla in sentone sul letto.²⁸⁹

In riferimento a quest'ultimo paragrafo, Meneghello glossa il lemma: «Stato di eccitazione festosa, con forte vena esibizionistica e narcisistica; che una puntura di spillo può invertire con drammatici effetti di implosione».²⁹⁰

Dal punto di vista ritmico, Chinellato ha messo a fuoco la costruzione del v. 7 del *trapianto*, un dodecasillabo sdrucciolo,

qui, dans sa partie centrale («e po' via, alè, via»), reproduit le plateau rythmique de l'original («then off, off forth») et qui, aux deux extrémités, est comme enfermé entre les deux expressions allitérantes «in boresso» et «su 'l briscolo» [...] qui semblent consolider la structure du vers et souligner son rôle charnière dans le poème.²⁹¹

²⁸⁴ MOZZATO 2012: 134.

²⁸⁵ «Balcàre, scórgere, - balcare sul colpo, cogliere nel fatto o scoprire nel fatto», in PAJELLO 1896: 12.

²⁸⁶ «Ociàre, occhiare o adocchiare – ociare (squadrare una persona), squadrare – da in sima in fondo, squadrare da cima a fondo o da capo a piedi», in Ivi: 161.

²⁸⁷ MOZZATO 2012: 134. Cfr. anche «Boréssso, allegrezza», in PAJELLO 1896: 25.

²⁸⁸ MENEGHELLO 2006: 727.

²⁸⁹ Ivi: 635-636.

²⁹⁰ Ivi: 761.

²⁹¹ CHINELLATO 2012: 257-258.

Ancora a proposito degli adattamenti volti a riprodurre gli effetti creati dal linguaggio di Hopkins: al v. 2, invece della luce del «giorno» («daylight», v. 2), Meneghello – in seguito a un primo tentativo con «di» e poi con «giorno» – scrive «l ciaro» (v. 2), probabilmente per la maggiore luminosità evocata dalla vocale centrale.²⁹² Al v.3, invece, «saetà contra l'alba de perla» – frutto di un lungo processo correttivo («tirà da le rèdene de l'alba» la prima versione; «co le rèdene de luce» e «saetà contra l'alba de madreperla» le principali versioni intermedie) – fa eco al visionario composto «dappledawn-drawn» (v. 2), mettendo in evidenza in maniera efficace *l'essenza pittorica* del participio passato «drawn»,²⁹³ senza tuttavia mantenere la natura composta del sintagma.

Più in avanti, «Brute beauty and valour and act» (v. 9) viene reso con l'isolato verso «Belessa-crua, coraio, agitassìon» (v. 13), riconoscendo la centralità di tale gruppo sintagmatico. Rilevante è qui osservare come venga adottato da Meneghello l'agglutinamento («Belessa-crua», che giunge dopo alcuni tentativi con «Belessa de la bestia», «Belessa-bèscola» e «Belessa-bestia») dove è invece assente nel testo di partenza («Brute beauty»), per rendere la brevità e la compattezza dell'originale.²⁹⁴

Nell'ultima terzina – se nel caso di «gold-vermillion» (v. 14) Meneghello non mantiene la natura composita dell'espressione e addirittura la distende su due sintagmi «gialo oro, rosso vermilio» (v. 22) – è invece interessante notare la resa della notazione coloristica «blue-bleak» (v. 13) con «grise-e-blu», al v. 20 («blu brulle», al v. 13 della traduzione italiana di Papetti).²⁹⁵

Il termine che pone forse i maggiori problemi di traduzione è invece «Buckle» (v. 10), caratterizzato da un'estrema polisemia, a partire dall'ambiguità grammaticale, risultando interpretabile sia come imperativo sia come presente indicativo.²⁹⁶ «No single equivalent for Buckle can contain all that the word has come to mean to the wide diversity of readers who have admired this poem».²⁹⁷ Nelle varie traduzioni che sono state fornite del testo si incontrano rese molto diverse tra di loro: «qui / fuse» (Papetti), «qui stringete» (Croce), «qui si serrano» (Baldi), «qui s'affibbiano» (Guidi), «qui s'inchinano» o «si uniscono» (Marucci), «Ici de fondre!» (Leiris). MacKenzie ricorda anche un uso particolare di «turn-buckle» (tenditore), nell'ambito del completamento di un circuito elettrico da cui scaturirà un lampo di luce:²⁹⁸ «[t]he reference to the brilliant fire which results from the buckling

²⁹² Cfr. MOZZATO 2012: 135.

²⁹³ Cfr. Ivi: 134.

²⁹⁴ Cfr. GALLIA 2015a: 107.

²⁹⁵ Cfr. HOPKINS 1992: 181.

²⁹⁶ Cfr. MARUCCI 1977: 51.

²⁹⁷ MACKENZIE 1981: 82.

²⁹⁸ Cfr. HOPKINS 1992: 511.

suggests to me that Hopkins may possibly have had at the back of his mind that the buckling completed an electric circuit AND that this resulted in the production of a blinding arc of light». ²⁹⁹

Meneghello – che colloca l'espressione in punta di verso – traduce «se inpunta!»³⁰⁰ (v. 14), in seguito ad alcuni tentativi nelle precedenti stesure con «se ingancia!»³⁰¹ e «se taca!»³⁰² lavorando sulla polisemia del termine e privilegiando forse nella scelta finale l'aspetto fonico. «inpunta» si lega infatti al precedente «piume» (v. 14) – immagine in cui metonimicamente si dispiega il piumaggio del volatile, ma anche la penna che ha scritto i versi precedenti,³⁰³ in una prima versione «pene» –, rinforzando la trama originaria delle bilabiali («Brute beauty», «pride», «plume», «buckle», vv. 9-10). Sui vv. 9-10, in *enjambement*, si è soffermata anche Chinellato, in quanto essi «représentent bien le mouvement très dynamique et emphatique qui caractérise la syntaxe du sonnet»:³⁰⁴ nei due versi si succedono infatti un polisindeto e un asindeto, separati dall'interiezione «oh!», a metà del verso.

L'interruption provoque un brusque mouvement d'accélération culminant dans l'exclamation «Buckle!», qui participe au réseau allitératif de la bilabiale sonore [...]. Cette structure symétrique est reprise par Meneghello, qui étire le v. 9 de l'original sur deux vers (vv. 13-4) et qui suggère l'accélération de l'asyndète à travers la juxtaposition d'une suite de substantifs sans virgule («aria orgolio piume»)³⁰⁵.

²⁹⁹ MACKENZIE 1981: 82. In merito ai vari significati considerati per «Buckle», Gardner annota: «(1) the arch. 'prepare for action; come to grips, engage the enemy'; (2) 'clasp, enclose, bring together' as under one discipline; and (3) the more common meanings, 'to give way, bend, collapse, under stress or pressure'. In its complex 'discipline – fight – fall' connotations, Buckle! links the joyful mastery of the octave with the quiet resignation of 'Fall, gall themselves'», in HOPKINS 1984: 228.

³⁰⁰ «Impuntelare, appuntellare = impuntelarse, appuntellarsi. Impuntigliarse (v. Ostinarsi)», in PAJELLO 1896: 111.

³⁰¹ «No, inganciare non è “agganciare” se non nel senso specifico di appiccare (p.e.) un'asola al suo gancio, o di fermare qualcosa con un gancio, o ancora nel senso di “uncinare”, pigliare per mezzo di un uncino o un gancio. Nella maggior parte dei contesti “Aggancialo” sarebbe *Tàchelo-su*. Ma il senso più naturale di *inganciare* è imbrogliare, afferrare col raffio dell'inganno», in MENEGHELLO 2021a: 77.

³⁰² «Tacare, attaccare – el tacar de la pianta, attecchire – tacar su una cosa (picarla su), appendere – se tacandola con cola ecc. affiggere = tacar soto i cavai, attaccare i cavalli – tacar soto la carossa, attaccare alla carrozza = tacare, attaccarsi o appigliarsi – co le man e coi pie, appiccicarsi», in PAJELLO 1896: 293. Ma anche: «Il nostro tacare nel senso di “incominciare”, “mettersi a [fare qualcosa]” può reggere un verbo (*La ga tacà cavarse zò le calse*), ma può anche, alquanto vigorosamente, reggere un sostantivo (*La ga tacà peà, I tacaria bestème*, o, come in *Libera nos*, per dispetto verso la famiglia e la chiesa in un paese arcaico, *Mi taco scoréde*, p. 31). In questo secondo tipo di costrutti, tacare + sost., è da osservare che il complem. oggetto è generalmente plurale, e non ammette articolo; e inoltre che si riferisce per lo più a cosa spiacevole, sgarbata, aggressiva, ecc., oppure poco sincera o ingenua o inopportuna», in MENEGHELLO 2021a: 145; e ancora «tacare, nei contesti appropriati vuol dire “accendere, mettere in moto o in funzione”: *taca la radio; zèlo tacà el frigo?*, ecc.», in Ivi: 79.

³⁰³ Cfr. MARUCCI 1977: 65.

³⁰⁴ MOZZATO 2012: 258.

³⁰⁵ CHINELLATO 2012: 258. Prosegue: «De plus, alors qu'au v. 13 le rythme est ascendant (“Belessa-crua, coraio, agitassión,” = - + / - + (-) / - + (-) / - - - +), le v. 14 donne lieu à une suite de pieds descendants, majoritairement trochaïques (“Oh, aria orgolio piume, chive se inpunta!” = + / + - / - + (-) / + - / + - - / + -). La fréquence des diphtongues (“scAEni”, “mEIAri”, v. 15 ; “mEIAri”, “grassIOso”, v. 16 ; “maravEIA” v. 18 et “versAOro” v. 19 ; “cOEerte”, v. 20 ; “sbrOIA”, v. 21) dans la suite du poème donne lieu en revanche à un ralentissement, une accalmie», in Ivi: 258-259.

A proposito della trama fonica, è possibile aggiungere un ulteriore tassello: ad eccezione del titolo, Cristo è assente dalla compagine lessicale del sonetto originale, ma la sua presenza viene transcodificata «nella referenzialità indiretta della allusione e della disseminazione fonematica».³⁰⁶ Molte delle funzioni verbali del falcone sono le stesse che in altri testi di Hopkins vengono attribuite a Cristo: «riding», v. 2; «striding», v. 3; «gliding», v. 6.³⁰⁷ Ma è, «oltre che nell'allusività, nel campo dei puri significanti (suoni e perfino grafemi), che Hopkins trasferisce, occultandola, la presenza di Cristo».³⁰⁸ Si vedano gli «unici due casi di abnormità ortografica nell'intero sonetto»,³⁰⁹ ovvero le maiuscole di «AND» (v. 10) e di «Falcon» (v. 2), entrambe venute meno nel *trapianto* in seguito a un'iniziale indecisione: si attesta infatti nelle stesure manoscritte del testo una versione con «Falco», prima del definitivo «falcheto» (v. 3; in rima con «dileto», v. 1), diminutivo che riporta l'animale a una dimensione maggiormente terrena. Impiegando il maiuscolo per il nome di un animale, poi svilto a «a bird» (v. 8) e «the thing» (v. 8), e per una semplice congiunzione

Hopkins segnala visivamente in “Falcon” la presenza di un essere gerarchicamente superiore quale il Cristo e in “AND” la solennità-centralità del momento in cui si pone fine al deliberato equivoco, in cui cioè “esce” il falcone e “entra” definitivamente il Cristo.³¹⁰

L'unico altro caso di maiuscolazione «immotivata riguardante un intero lessema nella lirica di Hopkins è quello del nome di Cristo», usato per due volte nella lirica giovanile *New Readings*. Ma è anche lo stesso impasto fonico del sonetto a rendere con sintomatica frequenza fonemi costitutivi del nome di Cristo. Si incontra, in dieci occorrenze, /k/ («caught», «king», «falcon», «ecstasy», «skate», «act», «buckle», «breaks», «makes», «bleak»); in tredici /aɪ/, spesso preceduta da /r/ («daylight», «riding», «striding», «high», «gliding», «hiding», «pride», «fire», «times», «my», «shine», «my») e sette /st/ («steady», «striding», «ecstasy», «skate», «stirred», «mastery», «times told»). Numerosi sono anche i lessemi allitteranti, assonanti e consonanti con “Christ” o di esso semi-anagrammatici: «caught», «king», «daylight's», «striding», «skate», «heart», «mastery».³¹¹ È possibile rintracciare nel *trapianto* vicentino un'analogia sottotraccia fonica: «balcà», «falcheto», «contra», «che», «cavalò», «scorlava», «briscolo», «schètini», «rissigo», «corte sconta», «sicuressa», «sata», «Belessa-crua», «coraio», «agitassìon», «chive», «scaeni», «grassioso», «ricamà de ris'cio», «cavaliero», «solco»,

³⁰⁶ MARUCCI 1977: 59.

³⁰⁷ Cfr. Ivi: 60.

³⁰⁸ Ivi: 61.

³⁰⁹ *Ibidem*.

³¹⁰ *Ibidem*.

³¹¹ Cfr. *Ibidem*.

«coerte», «cari», «crola», «sgrosta», «s'ciopa»; nonostante nel complesso l'effetto venga comunque attenuato dall'esclamazione «dio-bon», al v. 12.

Per quanto riguarda il registro: si rilegga la chiusura della prima strofa del *trapianto*, che culmina in uno spostamento visivo sull'artiglio dell'uccello («che sata!», v. 12).³¹² «The shift from the first two abstract terms to concrete, synecdochic detail is deliberate: by 'betraying' the original, Meneghello plays on a familiar register, choosing 'sata' for agility». ³¹³ Nel corso del testo, «lexical choices strike a balance between the music of everyday life [...] and the gleaming essence of spiritual revelation captured by Hopkins». ³¹⁴ Una «familiar connotation»³¹⁵ è evocata anche da espressioni come «fadiga orba» al v. 18 (prima «pura fadiga», poi «fadiga crua» e «fadiga dura»), trasposizione di «sheer plod» (v. 12);³¹⁶ «'l versaoro» al v. 19 – indicato tra gli «antichi nomi degli attrezzi agricoli»³¹⁷ in *Maredè, maredè... –*; oppure dalla resa di «the rolling level underneath him steady air» (v. 3) con «i mucì de aria gualiva» (v. 4), dopo alcuni tentativi con «coarenti», «pachi» e – la variante maggiormente attestata nelle stesure precedenti del testo – «onde de aria gualiva». ³¹⁸ Si ricordi la presenza di «mucì» anche al v. 6 di *Note, stéle* e tra le «forme ovvie» del vicentino per indicare una «pluralità accentuata in cui traspaia il senso della moltitudine incontrollata e dell'eccesso» in *Maredè, maredè...». ³¹⁹*

A conferire una connotazione familiare al *trapianto* concorre anche l'impiego di un diminutivo per il titolo. Le forme in *-etto*, in particolare – come scrive Lepschy nel suo saggio dedicato ai diminutivi veneti e italiani in *Libera nos a malo –*, presentano il «suffisso diminutivo prevalente nel veneto»³²⁰ e sembrano avere, «per un settentrionale, una maggior carica di partecipazione affettiva». ³²¹

Verso un innalzamento del tono e una maggiore letterarietà del linguaggio muove invece un duplice inserto letterario individuato da Gallia.³²² Sul sintagma «alba de perla» (v. 3), assente in Hopkins, posto in punta di verso, sembrano infatti agire due liriche. *L'assiuolo* pascoliano:

Dov'era la luna? chè il cielo

³¹² «Sata, zampa [...], branca [...], zampino», in PAJELLO 1896: 223. Si veda l'impiego di questo termine anche al v. 11 di *Conforto de carogna*.

³¹³ MOZZATO 2012: 134.

³¹⁴ Ivi: 135.

³¹⁵ *Ibidem*.

³¹⁶ Cfr. «Les choix lexicaux semblent toujours déterminés par des raisons allitératives: le syntagme "Sheer plod makes plough" (v. 12) est traduit par "Fadiga orba fa brilaré" (en *enjambement* aux vv. 18-9) qui produit la séquence de phonèmes consonantiques F-RB-F-BR, avec des sonorités qui sont reprises dans les vers suivants», in CHINELLATO 2012: 258.

³¹⁷ MENEGHELLO 2021a: 247.

³¹⁸ «Gualivo, agguagliato – per eguale, *eguale* o *uguale* – per spianà, *piano*», in PAJELLO 1896: 105.

³¹⁹ MENEGHELLO 2021a: 45.

³²⁰ LEPSCHY 1987: 396.

³²¹ *Ibidem*.

³²² Cfr. GALLIA 2015a: 109-110.

notava in un'alba di perla,
ed ergersi il mandorlo e il melo
parevano a meglio vederla.

E il *Furit aestus* di D'Annunzio:

Un falco stride nel color di perla:
tutto il cielo si squarcia come un velo.
O brivido su i mari taciturni,
o soffio, indizio del sùbito nembo!

L'inserimento di citazioni nella trama del testo – già incontrato in *Note, stéle* – è una pratica a cui Meneghello ricorre frequentemente nella traduzione ed è indubbiamente uno degli espedienti più originali di *Trapianti*.³²³

³²³ Cfr. Ivi: 110.

Conforto de carogna

Carrion Comfort è un testo scritto a Dublino tra l'agosto e il settembre del 1885 e fa parte della serie dei *Terrible Sonnets*.³²⁴ Il titolo – aggiunto da Robert Bridges – «expresses the sense of abandonment by the God for whom he had sacrificed everything, and the resolution not to give way to despair and suicide». ³²⁵ Nel periodo della composizione del testo, tornato dalle vacanze in Inghilterra, Hopkins scrive a Bridges:

Ora essendo stato in vacanza, sebbene non sia forte ho una certa energia; presto temo sarò di nuovo a terra in uno stato simile a quello della primavera e dell'estate scorsa, quando lo spirito era così affranto che la pazzia sembrava stesse per avvicinarsi – e non c'è nessuno da biasimare se non me stesso, perché non mi sono condotto meglio e non ho cercato un cambiamento.³²⁶

Carrion Comfort

Not, I'll not, carrion comfort, Despair, not feast on thee;
Not untwist – slack they may be – these last strands of man
In me or, most weary, cry I can no more. I can;
Can something, hope, wish day come, not choose not to be.
5 But ah, but O thou terrible, why wouldst thou rude on me
Thy wring-world right foot rock? lay a lionlimb against me? scan
With darksome devouring eyes my bruised bones? and fan,
O in turns of tempest, me heaped there; me frantic to avoid thee and flee?

Why? That my chaff might fly; my grain lie, sheer and clear.
10 Nay in all that toil, that coil, since (seems) I kissed the rod,
Hand rather, my heart lo! lapped strength, stole joy, would laugh, cheer.
Cheer whom though? the hero whose heaven-handling flung me, foot trod
Me? or me that fought him? O which one? is it each one? That night, that year
Of now done darkness I wretch lay wrestling with (my God!) my God.

³²⁴ Cfr. HOPKINS 1992: 550.

³²⁵ HOPKINS 1961: 93.

³²⁶ HOPKINS 1992: 550.

Il sonetto, rimato secondo lo schema *abba abba cdc dcd*, è in *sprung rhythm* e presenta sei accenti metrici per ogni verso.³²⁷ I versi sono ipermetri, alessandrini, ma anche di tredici sillabe. Di fronte al presente testo si assiste a un maggiore sforzo di Meneghello teso alla riproduzione dello schema metrico: il *trapianto* – comparso per la prima volta in *Le Biave* nel 1997 –³²⁸ rende il verso ipermetro originale con un doppio verso a scalino. Non mantiene tuttavia lo schema rimico, in parte compensato da numerosi legami di assonanza e consonanza in punta di verso e non, privi però di regolarità: «omo» (v. 6) : «posso» (v. 4); «disligo» (v. 3) : «crio» (v. 5); «strassatera» (v. 10) : «tenpesta» (v. 14) : «bàtarmela» (v. 16); «vilanamente» (v. 9) : «morseganti» (v. 12) : «fromento» (v. 19); «tenpesta» (v. 14) : «reste» (v. 18) : «celesti» (v. 25).

Testimoni:

- A stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione del v. 1 del testo originale, MEN 01-0363, f. 7.
- B stesura ms. estesa su due carte, MEN 01-0363, ff. 114-115.
- C stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 5-13 del testo originale, MEN 01-0363, f. 114.
- D stesura ms. frammentaria datata «aprile 97» che attesta la trasposizione dei vv. 1-4 del testo originale, MEN 01-0363, f. 113.
- E stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 111.
- F stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 110.
- G stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 109.
- H stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 31.
- I stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 5.
- bv stesura pubblicata in *Le Biave*.
- L stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0369, f. 10.
- M stesura ds., MEN 01-0369, f. 59.

³²⁷ Cfr. HOPKINS 1992: 550; cfr. anche HOPKINS 1984: 239.

³²⁸ MENEGHELLO 1997: 330.

Conforto de carogna³²⁹

Nò ca no fo, mi nò, Disperassión
conforto de carogna, na spansada
de ti: no discateio, no disligo,
smolà ch'i sie, sti sogatei de omo
5 che me vansa e sfinio morto no crio
«No posso pì». Posso; calcossa posso,
farme coraio, agurarme che vegna
matina, far de manco da no èssare.
Ma ah, ma ti teribile, parché vilanamente
10 ghetu vussuo co 'l pie drito strassatera
urtonarme? molarme na satà da león?
co ch'i ociati mori morseganti
ispessionarme i ossi sacagnà?
supiarme dosso mi mulinei de tenpesta,
15 mi butà-zo te un fasso; mi ca serco
spaurio da schivarte, bàtarmela?

Parché?

par far zolare via la sémola; che reste
belo neto in granaro 'l fromento.
20 Sì, co tute ste strussie, sti struconi,
da cuela volta (pararìa) ca go dà basi
al bastón, nò, a la man, vara, el me core
ga slaparà forsa, robà piassere: ridù, batù le man.
Sì, ma batù par chi? pa 'l canpión che me ga
25 ramenà co 'l tratamiento de i so urtoni celesti
e me ga pescà-su? o mi ca ghe go dà batalia?
Ma chi lora? tuti du? la note scura,
el lungo ano pena finìo che mi meschìn
butà-zo li fasea la lota co 'l (Dio mio!) me Dio.

³²⁹ MENEGHELLO 2021b: 39-41. Viene però corretto rispetto al testo edito in volume il refuso del v. 29 «lora» con «lota». Cfr. anche MENEGHELLO 2002.

- 1 Nò] ^{ABDEFGLM}No fo,] ^Bfarò, ^D>farò< fo, mi nò,] ^Amino ^{BD}om. ^Emi no, ^{LM}mi no, Disperassion] ^Adisperassion, ^BDisperassion,
- 2-3 conforto] ^Aconforti carogna,] ^Acarogne, na spansada / de ti:] ^Ami no ca no te sfrato, me ne in gosso ^B>magnarte farò< na spansada de ti ^D>ca no farò< na spansada de ti: no discateio,] ^Bno discateiarò, no disligo,] ^{BD}om. ^Eno disligo,
- 4 sie,] ^Bsia, sogatei de omo] ^B>ultimi spaghetti< *sogatei*
- 5 che me vansa] ^Bin mi, ^D>che me ca go in< che me resta, ^Eche me >resta< *vansa* e sfinio morto no crio] ^B>o sigarò, stanco o siga / sfinio -rò< *e no sigarò* >tanto< *sfinio* >tanto< ^De no sigo ^E*e sfinio morto* no crio ^{ve}e sfinio morto no crio
- 6 «No posso pì.»] ^BNo ghin posso pì. ^DNo gh'in posso pì ^E«No posso pì». Posso,] ^Bghin posso. ^DGhin posso. ^{EFG}Posso. ^HPosso>.<; calcoffa posso,] ^{BD}Posso calcoffa, ^{EFG}Calcoffa posso, ^H>C<calcoffa posso,
- 7 farme coraio,] ^B>lusinga sperare,< *speranza*, ^Dsperansa, agurarme] ^B>volere< *voia* ^D>voia< / *voia*
- 8 mattina,] ^B>giorno< *matina*, ^Dmatina far de manco] ^Bfar de manco no èssare.] ^Bseliare da no èssare. ^Dsèliare da no èssare ^E>volere< no èssare.
- 9 ma ti] ^Bma o ti ^Ema >o< ti parché vilanamente] ^Bparché >parcoffa< vilan ^Cparché parché vilan ^Eparché vilanamente ^{FG}parché vilanamente
- 10 vussuo] ^Bvussudo ^{CDEF}vussudo ^Gvussu>d<o co '1] ^{BC}col drito] ^{BC}destro strassatera] ^Cstrassa-tera
- 11 urtonarme?] ^B>su de mi a mi aplicarme< *urtonarme* molarme] ^B>darme nei *a mi*< *molarme a mi la* >contro a mi< / ^Cmolarme a mi na satà da león?] ^Bsatà da leon? ^Cna satà de leòn?
- 12 ch'i ociati mori morseganti] ^Bco chi' oci >gossoni, chi' oci sbrafanti< scanocinati, chi' / oci >neregi< >nereianti< *scurii* ^Cco chi' oci >sca< / scanocianti >chi'< chi' oci de >tenebre< *ombra* ^Ech'i >oci mori scanocianti< *ociati mori morseganti*
- 13 ispeccionarme] ^{BC}ispeccionare i ossi] ^B>i me< >el me< *i me* ossi ^Ci me ossi sacagnà?] ^Csacagnà
- 14 supiarne dosso] ^Be / >sventa[.]< supiar>me<e >dosso,< ^Ce supar>e<me >co sbrufi< mi mulinei] ^B>madona m< >coi< *co' sbrufi* ^Cahi mulinèi ^E>a< mi mulinei
- 15 mi butà-zo te un fasso,] ^Bdosso a me, / mi mucia-su >chive; mi, live;< *là oltra*; ^Cdosso a mi, mi >mucia, su li incucia su live< *butà-zo t'un fasso* / >live mi ca te scapo / live, impassio par scaparte, bàtarmela tajare la corda / schivarte, scapare< / là-oltra, ^E>a< mi butà-zo >chi< te un fasso; mi ca serco] ^Cmi >ca serco< ^Emi >disperà< *ca serco*
- 16 spaurio da schivarte,] ^B>meso mato< *fa' on mato* da >no pertanto< >sfugirte< *schivarte* ^Cspaurio ca vui >farla finia< *schivarte*, ^E>ca vui< *disperà da* schivarte, ^{FGH}disperà da schivarte, ^I>disperà< *spaurio* da schivarte, bàtarmela?] ^Bda batarmela? ^Cbàtarmela. ^E>bàtarmela?< (*vive*)
- 18-19 par far] ^B>Parché< Par fare zolare via] ^Bzolar-via sémola,] ^Bcrusca; ^E>crusca< *sémola* ^{FG}sémola ^Hsémola; reste / belo neto in granaro '1 fromento.] ^B'1 me fromento reste belo e neto. ^Ereste / belo neto *in granaro* '1 fromento.
- 20 Sì, co tute ste strussie,] ^BAnsì in tuta sta fadiga, ^E>Ansì in< *Sì, co tute ste strussie*, sti struconi,] ^Bste spire
- 21 da cuela volta] ^Bda cuando (pararia)] ^B(zela cussi?) ca go dà basi] ^Bgo dà basi ^E>che< *ca go dà basi*
- 22 nò, a la man,] ^Bo ala man? ^E>ansi< *no*, a la man, ^{LM}no, a la man, vara, el me core] ^Bel me core (urca!) ^E>vito,< vara, el me core >(eco!)<
- 23 ga slaparà forsa,] ^B>le slapara< ga slapa / cà forza, ^Ega slaparà / forsa, piassere:] ^Bgioia, ridù,] ^B>el ridaria, el to, ridendo el podaria ridare el ride< el pol ridare, ^E>e '1 ga< ridù, batù le man.] ^Bapplaudire

- 24-25 Sì, ma batù par chi?] ^BPerò però, *chi* aplaudire? ^E>A chi ze che'l ghe le bate?< >Batù però<
Sì, ma batù par chi? pa 'l canpiòn] ^BL'eroe ^E>al< *pa* 'l canpiòn ^Fpa 'l >al< canpiòn
 che me ga / ramenà co 'l tratamiento de i so urtoni celesti] ^Bche >manovrando l celo<
*manipolando[...]*e / >me ga< dal celo me ga sbatù-via, ^Eche me ga / ramenà co 'l tratamiento
 >dela so man celeste< *de i so urtoni celesti*
- 26 e me ga pescà-su?] ^Be la so peota / me ga pestà-su? o mi ca ghe go dà batalia?] ^BO
 pestolà sora? O aplaudire / mi ca go resistio?
- 27 Ma chi lora?] ^BAh >Madona< cualo? ^EMa >cualo< *chi* lora? tuti du?] ^BTuti-du? la
 note scura,] ^BCuela note, ^E>la< *cuela* note, ^F>cue<la note>.< *scura*,
- 28 el lungo ano] ^Bcuel ano di scuressa ^E>cuel< *cuel* >l'ano de note scura,< *vive* >cuel noturno
de scuressa, < ^F>cuel< l'ano >de note< ^G>l'< *el lungo* ano pena finio] ^B(>fin< che
 desso / finisce, ^Epena finio, che mi meschìn] ^BEche mi meschìn
- 29 butà-zo] ^E>stea-li< >butà-zo< li] ^Blungo-disteso ^E>lungo disteso< fasea la lota]
^Blotara ^E>fasea< *a far* la lot>t<a *le lote* (?) >in lota< *fasea la lota* co 'l] ^B>co (r< *co co* 'l
 me Dio.] ^B>col<>'l< me Dio.

Il testo di Hopkins si apre con la triplice ripetizione di «not» che sottolinea «il rifiuto della volontà di arrendersi al nemico»³³⁰ e mette in scena lo «struggle against despair which must constantly be renewed».³³¹ Tale struttura si mantiene in traduzione: «Nò ca no fo, mi nò» (v. 1). Intatta è anche la catena fonica che ripete a eco le sonorità di «not», intessuta nell'originale da «carrion comfort» (v. 1) e rafforzata, oltre che al v. 2 da «conforto de carogna»³³² (in una primissima stesura al plurale), anche da «Disperassión» (v. 1) – «Despair» (v. 1) in originale (in una precedente stesura Meneghello usa la minuscola, per ripristinare poi la maiuscola; da notare nel vicentino anche l'inversione di questi elementi e la loro distensione su due versi). Forse per ragioni foniche (oltre che ritmiche), il traduttore opta inoltre per il presente monosillabico «fo» (v. 1), in seguito a un primo tentativo con «farò», più aderente all'originale. A proposito dei tempi verbali, Franco Marucci sottolinea come questo sia l'unico tra i *Terrible Sonnets* a presentare una «temporal orthodoxy. It begins with a future implying present decision (“I’ll... feast”) to switch then to a nonfictitious present (“I can”) and then to a past (“why wouldst”) in order to frame the dramatic recollection of the “now done darkness”».³³³ Per la natura del futuro in questione non risulta dunque inappropriato l'utilizzo del presente. Coerentemente con tale scansione, seguono «Posso» al v. 6 (prima «ghin posso») e «ghetu vussuo» al v. 10 (prima «ghetu vussudo»), con la successiva elisione della dentale).

Il valore semantico del verbo «feast» (v. 1) viene invece conservato – dopo alcuni tentativi con «me ne in gosso» e «magnarte» – dal sostantivo «spansada» (v. 2), a proposito del quale Meneghello scrive in *Maredè, maredè...*: «*Na passù*a può indicare una mangiata tra molto abbondante e eccessiva, “una

³³⁰ HOPKINS 1992: 551.

³³¹ WATT 1987: 67.

³³² «Si può costruire una serie di triplette del tipo VIC *sèrco* (da *sercare*), IT-VIC “cèrc”, NT (norma toscana) “cérco”; VIC “carògna”, IT-VIC “carògna”, NT “carògna”, ecc.», in MENEGHELLO 2021a: 207.

³³³ MARUCCI 1994: 84.

panciata, una scorpacciata” (ma *na spansada*, da non confondere con *na spansà* / “una panciata”, e *na scorpacciata* sono pure nell’uso)». ³³⁴ Tale termine – adottato, secondo Chinellato, per ragioni metriche – «implique une étymologie relevant de la sphère corporelle (du dial. «pansa» = «ventre») qui n’est pas présente dans l’original». ³³⁵

Al v. 2, invece, il verbo «Not untwist» si sdoppia – con particolare rilievo metrico – in «no discateio, no disligo» (v. 3), entrambi al presente. ³³⁶ Anche in questo caso Meneghello impiega inizialmente il futuro «no discateiarò», per volgere poi al presente, insieme al precedente «farò». «Not untwist» si inserisce inoltre – nel testo originale, insieme a «slack» e «strands» – in una trama fonico-semantica che intesse un gioco di parole con «not» (v. 1), omofono di *knot*, nodo. ³³⁷ Come scrive Chinellato, «[l]e mot “not” revient en anglais à trois occurrences accentuées et quatre non accentuées; la négation dialectale “no” revient dans la traduction à deux occurrences accentuées et cinq non accentuées». ³³⁸ Il *trapianto* mantiene la compattezza del passaggio, ma ottenendo – mediante l’aggiunta di un elemento – due unità fonico-sintagmatiche parallele: «no discateio, no disligo» (v. 3) e «smolà ch’i sie, sti sogatei» (v. 4). In una precedente stesura del testo, Meneghello scriveva «ultimi spaghi», ³³⁹ sostituito poi con tutta probabilità per ragioni di natura ritmica e fonica con «sogatei». ³⁴⁰ Viene sacrificato l’aggettivo «last» – che nell’originale anticipava (anche dal punto di vista fonico) il sostantivo –, il cui valore semantico risulta posticipato al v. 5 e assunto dall’espressione «che me vansa» («che me resta» in una precedente stesura). ³⁴¹

Come questi primi due versi, l’intero testo di Hopkins si fonda su una fitta trama di ripetizioni lessicali e di richiami fonici. A partire dalla già evidenziata ripetizione di «not», che vede sei occorrenze soltanto nelle quartine e la cui importanza viene mantenuta nel *trapianto* (compare sette volte, in forma di «no» o «nò»); fino al pronome «me», che ricorre otto volte nell’originale (ai vv. 3, 5, 6, 8, 12 e 13) e che risuona anche nelle sonorità di «feast on thee» (v. 1); «be» (vv. 2, 4); «flee» (v. 8). Nel *trapianto* si incontrano inoltre cinque occorrenze di «mi» e – nelle sue varie funzioni – ben dodici di «me» (vv. 3, 4, 6, 7, 8, 11, 12, 13, 14).

³³⁴ MENEGHELLO 2021a: 259.

³³⁵ CHINELLATO 2012: 233.

³³⁶ Cfr. HOPKINS 1965: 133.

³³⁷ Cfr. HOPKINS 1992: 551.

³³⁸ CHINELLATO 2012: 254.

³³⁹ «Le scarpe avevano *cordóni* o *spaghi*, non veramente *stringhe* che pure si sentiva dire, e certo non *laci*», in MENEGHELLO 2021a: 120.

³⁴⁰ «Sogáto, *funicello* o *canapello* (m.) o *funicella* (f.) – sogato con che xe ligà na cosa, *laccio*», in PAJELLO 1896: 262.

³⁴¹ «Accanto all’intransitivo *vansare* (“restare” come residuo) [...] e al transitivo *vansare* (“essere in credito di”) [...] c’è una forma assoluta *vansàrghene* che vale “avanzarne” sempre nel senso di “essere/restare in credito” ma con riferimento a un fantomatico materiale di credito (*-ghene*) che non viene specificato», in MENEGHELLO 2021a: 68-69.

Tra le numerose riprese a distanza ravvicinata va evidenziata anche la triplice ripetizione di «can» (vv. 3-4), che si pone come «effettivo rovesciamento di not».³⁴² Anch'essa viene mantenuta nel *trapianto* e, anzi, concentrata in un unico verso: «“No posso pì”. Posso; calcossa posso» (v. 6). Nella stesura B del testo, per questo verso, si trova la forma «No ghin posso pì. Ghin posso. Posso calcossa». Successivamente, Meneghello – oltre ad aggiungere le virgolette, assenti nell'originale (nelle traduzioni italiane di Guidi,³⁴³ Papetti,³⁴⁴ Dalessandro³⁴⁵ e Clementi³⁴⁶ si ha il corsivo) –, elimina il partitivo «ghin»³⁴⁷ e inverte la disposizione di verbo e sostantivo – prima aderente alla costruzione originale – in «calcossa posso», portando così l'ultimo elemento verbale in posizione di maggiore evidenza.

Risulta dunque evidente come – seppur agendo con disinvoltura nei confronti della lettera dell'originale – Meneghello riconosca l'importanza della trama di ripetizioni e lavori sul suo mantenimento. Si pensi alla ripresa di «cheer» in chiusura del v. 11 e in apertura del v. 12, reso con «batù» (vv. 11, 12), in seguito a un primo tentativo con il più esteso «aplaudire» («batù» compariva anche nella prima stesura manoscritta di *Note, stéle* al v. 9 come resa del verbo *beat*, per lasciare poi il posto a «sbatù»); oppure alla costruzione parallela «that toil, that coil» del v. 10, intatta nel vicentino «ste strussie»³⁴⁸ («sta fadiga», in B), «sti struconi»³⁴⁹ («ste spire», in B), al v. 20. A proposito delle «strussie», «antico aspetto della vita alto-vicentina, e emblema della condizione umana»,³⁵⁰ si legge in *Maredè, maredè...*:

Alcune parole antiche hanno una particolare forza e importanza evocativa in quanto contengono non la materia o la sagoma perentia di un oggetto [...] ma la forma generale di qualche aspetto cruciale del vivere.

Le strussie: patire, consumarsi a lavorare e pensare... Era l'emblema della condizione umana, più crudamente insediato nelle valli remote, nei paesetti semi-selvatici, nelle case dei contadini poveri. Ne senti la presenza, quasi il rumore soffocato (uno strofinio), nelle parole di vicentini di valle o di monte, anche di generazioni assai più giovani della mia, che hanno visto da piccoli dispiegarsi le ultime *strussie* dei genitori, o sentito parlare delle più antiche i nonni, specialmente le nonne. Perché se è pur diffuso tra tutte le creature il retaggio delle *strussie*, le più aspre e continue toccano – toccavano – alle donne.³⁵¹

³⁴² HOPKINS 1992: 551.

³⁴³ Cfr. HOPKINS 1965: 133.

³⁴⁴ Cfr. HOPKINS 1992: 253.

³⁴⁵ Cfr. HOPKINS 2003: 9.

³⁴⁶ Cfr. HOPKINS 2014: 107.

³⁴⁷ «Il partitivo si esprime con (*ghe*) *ne* che per lo più si modifica in *gh'in* (o *ghin*): *Gh'in conóssso puchi*, più raramente *Ghe ne conóssso póchi*», in MENEGHELLO 2021a: 350.

³⁴⁸ «Strussia (v. Fadiga)», in PAJELLO 1896: 286.

³⁴⁹ «Strucon, pressione», in *Ibidem*.

³⁵⁰ MENEGHELLO 2021a: 421.

³⁵¹ *Ivi*: 37.

Ancora a proposito delle ripetizioni, si osservi, in chiusura del testo: «(my God!) my God» (v. 14), reso con «(Dio mio!) me Dio» (v. 29), con una disposizione chiasmica del parallelismo originale. Similmente – al verso precedente – «That night, that year» viene trasposto, ai vv. 27-28, con «la note scura, / el lungo ano» (dove l'aggettivo «lungo» è aggiunta di Meneghello), in seguito a un primo tentativo più aderente all'originale con «Cuela note, cuel ano de scuressa».

Ma l'attenzione del traduttore è rivolta anche alle riprese di termini posti a distanza meno ravvicinata tra loro: come a quella di «foot» (vv. 6, 12), trapiantata nel legame tra «urtonarme» (v. 11) e «urtoni» (v. 25). Numerose sono poi nell'originale – frequenti nei testi di Hopkins – le unità coese dal punto di vista non solo fonico, ma anche semantico: «wring-world right» (v. 6), «lay a lionlimb» (v. 6); «darksome devouring» (v. 7), «bruised bones» (v. 7), «turns of tempest» (v. 8), «sheer and clear» (v. 9), «heaven-handling» (v. 12). Meneghello tenta di mantenere intatta la coesione di tali espressioni: come nel caso della resa di «darksome devouring» con «mori morseganti» al v. 12 (prima «sbrafanti», «scanocinanti», «nereianti»); o di «bruised bones» con «ossi sacagnà» (v. 13). Anche il composto «wring-world» viene reso con il riuscito «strassatera», al v. 10 (in una precedente stesura con il trattino, più aderente all'originale, «strassa-tera»).³⁵² Per evitare forse un bisticcio fonico con tale termine, Meneghello sostituisce il precedente «destro» (traduzione di «right», al v. 6) con «drito» (v. 10).

Nonostante la resa di altri passaggi risulti meno incisiva – come quella di «sheer and clear» con «belo neto», al v. 19 (a cui segue l'aggiunta, priva di riscontro nell'originale, «in granaro», motivata forse dalla misura versale) o di «heaven-handling» con «urtoni celesti»,³⁵³ al v. 25 –, Meneghello tenta di compensare tali perdite intessendo nuovi legami: come la ripetizione, in chiusura della prima e della seconda partizione metrica, di «butà-zo» (vv. 15, 29). Verbo, quest'ultimo, al quale dedica anche un paragrafo in *Maredè, maredè...*:

Butarse-zó è insieme “gettarsi nel vuoto”, da una finestra, un ponte, un tetto, in un pozzo, nel vano delle scale; e “distendersi, sdraiarsi” (sul letto, su una branda, per terra, ecc.) tipicamente per una breve dormita.

La zé 'nda butarse-zó può voler dire che è (già) partita per il punto di decollo che ha scelto, oppure che è andata (di là, di sopra, ecc.) a fare un riposino. Ogni dormire o riposare che non fosse quello canonico della notte era sentito un tempo, si direbbe, come qualcosa in cui ci si gettava, quasi si cadeva.³⁵⁴

³⁵² «Strassa, *straccio* (m.)», in PAJELLO 1896: 283.

³⁵³ «Urton, urtone o spintone», in Ivi: 310.

³⁵⁴ MENEGHELLO 2021a: 228.

Il verbo traduce, nel primo caso, «heaped» (v. 8) e, nel secondo, «lay» (v. 14). Per quest'ultimo – parte dell'espressione «I wretch lay» (v. 14) – in vicentino si legge «mi meschìn / butà-zo lì» (vv. 28-29), dove «meschìn» traduce «wretch» e si connota, in *Maredè, maredè*, nel modo seguente:

Meschina/meschìn sono i termini di comprensione e di compianto. La Gina, *meschina* (+ verbo che ha per soggetto la Gina) vuol dire che la Gina non può far altro, e non è giusto pretendere che faccia di più, di ciò che fa. A “meschina” nel senso di miserella, stentata, cachettica corrispondono termini come *scanchènica, strassinìa*, ecc.³⁵⁵

Il verbo «butà-zo» presenta una variante – in E, a uno stadio piuttosto avanzato della stesura – con «stea-lì», subito scartata, insieme al sintagma descrittivo «lungo-disteso» (in B, «lungo disteso» in E),³⁵⁶ mantenendo tuttavia l'avverbio di luogo «lì» (v. 29).

L'espressione «mi butà-zo te un fasso»³⁵⁷ (v. 15) è invece traduzione di «me heaped there» (v. 8), di cui mantiene ed esplicita la valenza semantica che – insieme al termine «fan»³⁵⁸ del v. 7 («supiarme»³⁵⁹ in Meneghello) – anticipa nel testo originale l'immagine della vagliatura sviluppata nel v. 9.³⁶⁰ Il tema cristiano del raccolto – congeniale a una trasposizione alto-vicentina – è tra i più ricorrenti in Hopkins, «non solo per la sua base evangelica e sacramentale, ma anche per la similarità fonica che si pone fra “heaven” e “harvest”, parallela all'altra coppia in lui tipica e che fornisce anche il titolo ad una delle poesie giovanili “heaven-haven».³⁶¹ Nel gennaio del 1889, a proposito di Cristo come figura di setacciatore, Hopkins scrive che

battezza con il respiro o il fuoco, come il grano è vagliato nel vento e nel sole, e usa [...] un ventilabro che perfettamente e per sempre divide il grano dalla pula [...] il grano giace ammucciato da una parte, la pula soffia dall'altra, in mezzo sta il vagliatore.³⁶²

Il v. 9 si apre con una domanda d'una sola sillaba (due in vicentino, v. 17), che segue la serie di quattro domande della seconda quartina³⁶³ e segna una svolta importante: «[t]he turn or volta

³⁵⁵ *Ibid.*

³⁵⁶ «*Lunga-distésa* equivale press'a poco a *flat on one's face* e si associa infatti abitualmente, come la frase inglese, con l'idea di cadere, o gettarsi, o venir spedita (da un pugno, ecc.) ‘per terra’», in Ivi: 170.

³⁵⁷ «Fasso, *fascio*», in PAJELLO 1896: 79.

³⁵⁸ «The word *fan* is the hinge which connects octave with sestet while facilitating the abrupt swing in direction at line 9», in HOPKINS 1986: 175.

³⁵⁹ «Supiare, *soffiare* – per gran caldo o fadiga, *trafelare* – supiare de l'aria, *aleggiare* o *spirare* – se un po' forte, *fiatare* – supiar del vento, *soffiare* (se vis,-ciando), *fischiare* o *sibilare*», in PAJELLO 1896: 290.

³⁶⁰ Cfr. HOPKINS 1992: 553.

³⁶¹ SERPIERI 2019: 439.

³⁶² HOPKINS 1992: 551.

³⁶³ Cfr. *Ibidem*.

represents a fundamental change in a poem. [...] the second half of the poem moves away from the terrible despair the speaker has experienced and onto why it has happened to him in the first place and the kind of life he is leading now».³⁶⁴ Nella prima parte del testo, infatti,

L'ambivalenza dei sentimenti del locutore, oscillante tra terrore e adulazione, è mirabilmente catturata nell'alternarsi nervoso, staccato, di esclamazioni e interrogazioni. Sia l'Avversario che il locutore mortale si dissolvono e si cristallizzano in forme proteiche sul pavimento del ring o dell'aia.³⁶⁵

Verso la fine del sonetto, invece, «la sintassi e i ritmi diventano più sicuri e regolari, sebbene i piedi ipermetrici diano un senso di sbalordimento e di affanno».³⁶⁶ Il *trapianto* resta fedele al discorso sintattico originale e alle partizioni segnate dai punti interrogativi ed esclamativi. L'unico a venir meno, nella trasposizione, è quello collocato al v. 11, in seguito a «my heart lo!».³⁶⁷ Dopo alcuni tentativi con le esclamazioni «(urca!)» ed «(eco!)», poste tra parentesi, Meneghello opta per una trasposizione con «vara» (v. 22), a proposito del quale si ricordi il passaggio di *Maredè, maredè...*, già ricordato nel corso del commento a *Note, stéle*:

Che poi “guarda” corrisponda davvero a *ara/vara/varda* non è pacifico. Di solito quei nostri imperativi esclamativi dicono qualcosa di simile a “Dio, questa è da vedere!”. La distinzione si avverte più chiaramente nella serie *Ara sètu!/Vara sètu!/Varda sètu!* (i tre livelli della minaccia-diffida) che può sboccare nell'IT-VIC “Guarda sai!”.³⁶⁸

In virtù dell'impiego del verso a scalino si rafforza tuttavia il conflitto tra sintassi e metro e si moltiplicano le inarcature: «na spansada / de ti» (vv. 2-3); «omo / che me vansa» (vv. 4-5); «reste / belo» (vv. 18-19). Per la stessa motivazione, finiscono in punta di verso, in posizione di evidenza, nuove parole-chiave: è già stato evidenziato il caso di «Posso» (v. 6), ma va citato anche il verbo «crio» (v. 5), resa di «cry» (v. 3). La scelta di questo verbo – segnalato in *Maredè, maredè...* tra i «verbicini» dalle forme «magre e asciutte» –³⁶⁹ risulta interessante perché muove nella direzione di un linguaggio maggiormente connotato in senso arcaico, distanziandosi dal lessico di uso comune. Scrive Meneghello:

³⁶⁴ HOPKINS 1961: 93.

³⁶⁵ HOPKINS 1992: 551.

³⁶⁶ *Ibidem*.

³⁶⁷ Per il termine «core» si veda GALLIA 2015a: 113.

³⁶⁸ MENEGHELLO 2021a: 203.

³⁶⁹ *Ivi*: 190.

Non c'è dubbio che ormai *criare* nel senso di “gridare” è generalmente sostituito da *sigare* o *sbecare*. Il suo senso principale è “piangere”, specialmente il piangere (sconsolato, penetrante e potenzialmente infinito) dei bambini piccoli, lo strillare degli infanti. Si dice: *I putèi cria*; *La ga da vèrre i vèrme, la ga crià tuta-nòte* (dove i vèrme segnalano il gruppo d'età dell'ospite). Ma si direbbe anche: *La vecéta la criava che la 'ndava in vènto* (ossia piangeva olto abbondantemente e di gusto, e senza dar segno di voler smettere molto presto). Come si vede, nel *criare* non è detto che ci deva essere traccia di grida, e infatti si dice: *La ga vardà via e la ga tacà criare in silènsio*; *No se capìa se la fusse la séola che ghe faséa sgiossare i òci, o se le crasse dal dispiassère*.³⁷⁰

Nelle stesure precedenti del testo compare infatti una prima variante con «sigare», poi scartata probabilmente per la maggiore contiguità fonica di «criare» con l'originale inglese.

Un altro caso di parziale contiguità fonica con il testo di partenza consiste nella resa del verbo «lapped» (v. 11) con «slaparà» (v. 23), senza varianti di rilievo nelle precedenti stesure. Se nella traduzione di Papetti si legge «lappò» (v. 10),³⁷¹ in *Maredè, maredè...* Meneghello annota: «Slaparare è qualcosa di più di “lappare”, aspirare rumorosamente i liquidi, detto delle bestie e della gente che in questo fa come le bestie; equivale piuttosto a *to wolf*, mangiare ingordamente, trangugiare, inghiottire di furia».³⁷²

Ancora a proposito dell'impiego dei verbi: interessante è la resa di «choose not to be» (v. 4) con la locuzione idiomatica «far de manco da no èssare» (v. 8), un costrutto fraseologico vicentino che segue alcune precedenti varianti meno connotate come «seliare da no essare» e «volere da no essare». A proposito di esso Meneghello scrive:

Far de manco da (+ verbo) = “non” + verbo, specialmente quando la frase esprime o implica un'ingiunzione. *Dighe che la fassa de manco da darghe schèi al tóso* equivale a dirle di non darglieli (o anche di smettere di dargliene); *Fa de manco da gratarte*, “Non ti grattare”, “Non grattarti più”; *Che lo gavivimo dito ch'i fasésse de manco da 'ndare*, “...che non andassero”.

³⁷⁰ Ivi: 63; prosegue: «L'altro senso di *criare* è “sgridare”. Qui il verbo si costruisce col complemento di termine ed è di uso più comune in contesto che sottintendono uno sgridare prolungato, di tipo familiare, p.e. da madre a figlia o figlio. *Sa rivo casa tardi, i me cria* (naturalmente questo i ha tutt'altra forza che avrebbe un le; i sta per “la gente di casa mia, le autorità domestiche” tra cui a rigore potrebbero anche non esserci maschi; le starebbe per “i miei, e sai che sono donne”, mia madre e mia zia per esempio). *Criare* in questo senso è ormai meno frequente di *dir-su* che è la forma standard (ma un po' attenuata) del rimproverare, rimbrottare, ecc. Più intenso e al nostro orecchio specialmente espressivo, ma ancora più raro, è l'uso di bravare nel senso appunto di sgridare forte e a lungo come in *No pòsso mia, me zia me brava*».

³⁷¹ HOPKINS 1992: 253.

³⁷² Ivi: 218. Cfr. anche «Slapare, *pappare* – con ingordisia, *mangiare con ingordigia e molto*, (*scuffiare* è voce bassa) *magnare assai* (v *Smagnassare*) – *slapare del can*, *lappare* – (e! bevare dei toxeti, bombare) – frequentativo di *lappare, lappeggiare*», in PAJELLO 1896: 257.

Podèr far de manco da (+ verbo) dice che l'azione indicata dal verbo è compiuta invano: *La pòle far de manco da chiamare so mario*, è come dire che è inutile, è tempo sprecato chiamarlo, meglio rinunciarvi.³⁷³

Il *trapianto* presenta dunque alcuni passaggi che hanno subito un processo di riscrittura e di reinterpretazione piuttosto evidente, come la traduzione di «hero» (v. 12) – piuttosto che «eroe», come in una prima stesura – con «canpiòn» (v. 24), che si inserisce nella catena di parole tronche costituita da «ridù» (v. 23), «batù» (v. 23), «ramenà» (v. 25) e «pescà» (v. 26).

Un ulteriore caso rilevante di allontanamento dalla lettera dell'originale consiste in «piassere» (v. 23), traduzione di «joy», al v. 11 (in una precedente stesura si legge «gioia»). Si noti qui un allungamento della parola, con la quale il traduttore non tenta stavolta di mantenere la brevità originale. Risultano accostabili a questo esempio anche la traduzione di «hope» (v. 4) con «farme coraio» al v. 7 (in una prima stesura più aderente, «sperare»); di «day» (v. 4) con «matina» al v.8 (piuttosto che – come in una prima versione – con «giorno»); di «rude» (v. 5) – «used with adverbial force: 'in an uncouth, violent, barbarous manner'» –³⁷⁴ tradotto con «vilanamente» al v. 9 (prima solo «vilan»). Un termine, quest'ultimo, decisamente più rilevato di «rude», che si lega, in punta di verso – come evidenziato in apertura –, a «morseganti» e «fromento».

Infine, muove forse verso una maggiore compromissione con gli ambiti semantici propri della sfera di arrivo la resa di «chaff» (v. 9) con «sémola» (v. 18) piuttosto che – come in una precedente stesura – con «crusca». Quest'ultimo termine non compare infatti nel *Dizionario vicentino-italiano* di Luigi Pajello, se non come traduzione italiana di «sémola»: «Sémola, *semola* o *crusca*».³⁷⁵

³⁷³ Ivi: 116.

³⁷⁴ HOPKINS 1984: 239.

³⁷⁵ PAJELLO 1896: 244.

Me sveio e palpo pelo

Nel maggio del 1885, Hopkins scrive ad Alexander William Mowbray Baillie:³⁷⁶

La melanconia che ha afflitto tutta la mia vita negli ultimi anni non è diventata più intensa nei suoi attacchi, ma più distribuita, costante e paralizzante. Primo, la forma più lieve ma molto fastidiosa è l'ansietà quotidiana per il lavoro che dev'essere fatto, che mi fa interrompere o mai completare le altre cose.³⁷⁷

Risale probabilmente allo stesso anno la composizione del seguente testo, facente parte della serie dei *Terrible Sonnets*.³⁷⁸

[The Fell of Dark]

I wake and feel the fell of dark, not day.
What hours, O what black hours we have spent
This night! what sights you, heart, saw; ways you went!
And more must, in yet longer light's delay.

5 With witness I speak this. But where I say
Hours I mean years, mean life. And my lament
Is cries countless, cries like dead letters sent
To dearest him that lives alas! away

I am gall, I am heartburn. God's most deep decree
10 Bitter would have me taste: my taste was me;
Bones built in me, flesh filled, blood brimmed
 the curse
 Selfyeast of spirit a dull dough sours. I see
The lost are like this, and their scourge to be
As I am mine, their sweating selves; but worse.

³⁷⁶ «a brilliant friend and correspondent of Hopkins», in MACKENZIE 1981: 226.

³⁷⁷ HOPKINS 1992: 546.

³⁷⁸ Cfr. FRANCO 2020: 204.

Questo testo compare in più sedi e in diversi momenti della carriera di Meneghello. Prima di venir tradotto, il sonetto viene citato dall'autore vicentino in *Bau-sète*, ultimo libro della produzione maladense:

La incontrai qualche altra volta, per strada. In superficie, rapporti del tutto corretti, mai il più piccolo accenno fuori luogo, tutto era garbo sociale, amabilità... Sotto, uno strano lago. Di notte mi svegliavo to feel the fell of dark, il pelo biondo del buio, mormorando cose allitterate, originatesi tra i moti browniani, ma risalite guizzando molto più in su. Di giorno incontrandola i miei pensieri le si alzavano intorno rischiando di travolgerla come un branco di cani festanti, mentre il pupazzo esterno faceva le squisitezze...³⁷⁹

Nel racconto dell'interesse per la moglie del Commissario, Meneghello innesta il primo verso del testo di Hopkins, la cui libera traduzione, «il pelo del buio», vede l'aggiunta dell'aggettivo «biondo», che allude eroticamente alla donna desiderata.³⁸⁰

La suggestione sinestetica di Hopkins diviene, in italiano, ben più concreta, carnale: la circostanza sembra coincidere (il sonno notturno tormentato), ma l'insonnia del vicentino nasce da tumulti amorosi, erotici, a differenza di Hopkins.³⁸¹

È Anna Gallia a sottolineare come le citazioni poetiche inserite nella prosa meneghelliana siano spesso frutto della scelta di «riportare nella prosa versi per lui significativi e convincenti che [...] possono riemergere in momenti diversi della sua produzione».³⁸²

Lo spunto poetico, rielaborato negli anni '50 a partire dalla sequenza allitterante presente in *Bau-sète*,³⁸³ ritorna nell'unico saggio dedicato alla traduzione dall'autore, *Il turbo e il chiaro*, insieme al «rammarico per l'incapacità di trovare una versione, italiana o vicentina, che possa avvicinarsi all'originale»:³⁸⁴

Gerard Manley Hopkins, per un periodo, adesso mi è un po' uscito di mente; tanto bravo, difficile tradurre la sua roba. "I wake and feel the fell of dark, not day..." Quante volte ho provato a scrivere

³⁷⁹ GALLIA 2015a: 147.

³⁸⁰ Cfr. *Ibidem*.

³⁸¹ *Ibidem*.

³⁸² *Ibidem*.

³⁸³ Cfr. *Ibidem*.

³⁸⁴ *Ibidem*.

questo in italiano, in dialetto... non vien fuori; day si fa di invece che giorno; fell of dark: pelo del buio... è difficile. Come rendere l'effetto straordinario di questo svegliarsi (allitterando) nel buio?³⁸⁵

Si tratta, dunque, di uno di quei tormenti linguistici che perseguitano l'autore per molti anni, che vengono anche «momentaneamente recuperati in un'opera per scongiurare la dispersione fin tanto che tali scintille non si smorzino o trovino compimento successivamente».³⁸⁶

Un compimento questo testo lo trova nella versione elaborata per la pubblicazione, prima, nel 1997 in *Le Biave*,³⁸⁷ poi, nel 2002, in *Trapianti*: «il testo vicentino viene così ad illuminare, per così dire dall'interno, il significato, l'emozione, la struttura, la composizione creata dal poeta di lingua inglese».³⁸⁸

Zancani ricorda anche una successiva lettera di Meneghello, datata 9 maggio 2005, pochi mesi prima dell'uscita del volume *Per "Libera nos a malo". A 40 anni dal libro di Luigi Meneghello*, curato da Giuseppe Barbieri e Francesca Caputo. In questa sede, l'autore torna nuovamente sul testo di Hopkins:

...Bello il pezzo per gli Atti e bellissimo il titolo. [...] [un episodio] mi riporta il tempo per me semi-magico che chiamo early-Reading, [...]. E l'idea [...] che Hopkins si svegliasse a palpare the fell of dark proprio nelle stanze al pianterreno di fronte alla betulla nel tuo collegio, mi tocca abbastanza in profondo...³⁸⁹

Testimoni:

- A stesura ms., MEN 01-0363, f. 112.
- B stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 126.
- C stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 108.
- D stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 107.
- E stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 32.
- F stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 6.
- bv stesura pubblicata in *Le Biave*.
- G stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0369, f. 11.
- H stesura ds., MEN 01-0369, f. 60.

³⁸⁵ MENEGHELLO 2006: 1553.

³⁸⁶ GALLIA 2015a: 148.

³⁸⁷ MENEGHELLO 1997: 331.

³⁸⁸ ZANCANI 2013: 181.

³⁸⁹ *Ibidem*.

Me sveio e palpo pelo³⁹⁰

Me sveio e palpo pelo, pelo scuro
nò dì. Ah, Dio che ore, Dio che negre
ore ca ghen passà stanote! e ti che viste
che te ghe visto, core; ti che strade
5 che te si nà: e te narè, spetando 'l dì.
So cuel ca digo, ma co digo ore
digo ani, na vita. E 'l me lamento
ze na fraia de sighi, létare vode
a l'amato che 'l sta Dio mio! distante.

10 Fiele son, brusaura. Dio ga dà órdene
ca sage amaro: e sto asagio son mi;
e ossi, carne, sangue ga tegnù su,
ga inpolpà, ga inondà la me condana.
Levà de spirito invelenisse la fiaca pasta
15 ca son. E so, capisso, che i danati
i zé cussì, e 'l so suplissio èssare
suando luri, confà mi; ma pèso.

1 palpo] ^A>cato< palpo pelo scuro] ^Apelo >buio negro< scuro
2-3 nò] ^{GH}no Ah, Dio che ore,] ^AAh Dio >lora< che ore ^{bvGH}Ah Dio che ore, Dio
che negre / ore] ^A>urca< Dio che ore / negre ca ghen passà stanote!] ^Aca >go< ghen
passà sta note! e ti che viste] ^Ache vedute ^Bche >vedute< paesagi ^Cche paesagi ^D>Che
paesagi< >Dio< E ti che viste
4 visto,] ^Aviste, ^B>viste< visto ti che strade] ^A>che punto< >strozi< >pos< >passagii<
>stradele< par che strade ^{BC}par che strade ^D>par che< ti che strade
5 che te si nà: e te narè, spetando 'l dì.] ^A>che te ghe tolto su! e desso, el giorno.< che te si na:
e te narè col dì. ^Bche te si nà: e te narè >sto< co'l dì ^Cche te si nà: e te narè, co'l dì. ^Dche te si
nà: >e te narè, co'l dì< ancò e te ghe 'ncor da nare ^Eche te si nà: >e te che 'ncor da nare.< e
te narè spetando 'ncora 'l dì. ^Fche te si nà: e te narè, spetando >'ncora< 'l dì.
6 So cuel ca digo,] ^A>Go i testimoni de< So cuel ca digo
7 digo ani, na vita.] ^Avui dire ani, >dire tuta la vita.< na vita. E 'l me lamento] ^A>Un< E 'l
me lamento

³⁹⁰ Meneghello 2021b: 43. Vengono però corretti rispetto al testo edito in volume i refusi presenti al v. 8 («sigh»), al v. 13 («inonda» e «condona») e al v. 14 («Leva»). Cfr. anche MENEGHELLO 2002.

- 8 ze na fraia de sighi,] ^A>che ze sighi, infiniti, sighi< >na bavea de< ze na fraia de sighi létare vode] ^A>fa létare morte< >come< >mandaa confà< létare che no riva ^{BC}létare che no riva ^Dlétare >che no riva< (vive) >morte fermà in transito<
- 9 a l'amato] ^A>spe in buca scritta a l'amato< >mandà al pì caro amore< a l'amato ^{Ba} l'amato ^Ca l'amato<ore ^{Da} >l'amore< amato che 'l sta Dio mio! distante.] ^Ache sta, dio mio, distante ^{CD}che sta Dio mio distante
- 10 Fiele son,] ^A>Ah, son velen fiele< Fiele son, brusaura.] ^Ason brusore. Dio ga dà órdene] ^A>Ze de< Dio >comanda< ga dà ordene ^BDio ga dà órd>i<ene
- 11 ca sage amaro:] ^A>che< ca sàgia l'amar>o<essa ^{BC}ca sage l'amaressa: ^Dca sage >l'amar>essa<o: mi;] ^Am>e<i;
- 12 e ossi, carne, sangue] ^A>ze sta i ossi, ze sta la carne e 'l sangue< i ossi, la carne, 'l sangue ga tegnù su,] ^Aga messo in pie ^Bga >messo in pie< tegnù su
- 13 ga inpolpà, ga inondà la me condana.] ^A>la ga menà su i ossi sto decreto> >condana;< >contorno ghe< la carne ghe ga dà contorno, e 'l sangue / la ga inpienà.< ga dà ga inpolpà, ga >fa< inondà la me condana.
- 14-15 Levà de spirito] ^A>El lievito de spirito Sto ano lievito *Mi lievito*< auto-lievito de spirito ^{BC}Un lievito ^D>Un lievito< Levà de spirito invelenisse] ^{ABC}inacidisse ^D>inacidisse< >fa nar de male< invelenisse la fiaca pasta / ca son.] ^A>la fiaca pasta< >la pasta< >la fiaca pasta che ca son< la fiaca pasta / ca son. E so,] ^A>E >cuà capisco< desso vedo< *E desso so* ^{BCE}desso so, ^{DE}>desso< so, che i danati] ^A>che i danati< ch i danati
- 16-17 zé cussi,] ^A>ze cussi,< ze cusi ^Gze cu>s<ssi èssare / suando luri, confà mi; ma pèso.] ^A>essare se luri, sudando, che 'fa mi< essa/re (sudando) luri, 'fa mi, ma peso ^{BCD}essare / sudando luri, confà mi, ma pèso. ^Eessare / su>d<ando luri, confà mi>,<; ma pèso. ^{bvGH}essare / suando luri, confà mi; ma pèso.

Meneghelo non mantiene la struttura del sonetto: il *trapianto* si divide in due partizioni – composte rispettivamente di nove e otto versi – e non presenta schema rimico regolare, laddove il testo originale seguiva lo schema *abba abba ccd ccd*. Il venir meno dei legami rimici viene però compensato da parte del traduttore vicentino – che dedica particolare cura nei confronti della tessitura fonica e ritmica del testo – con una fitta trama di assonanze («ore», v. 6 : «vode», v. 8; «strade», v. 4 : «distante», v. 9; «condana», v. 13 : «pasta», v. 14) e allitterazioni (Meneghelo «spesso intesse maglie di allitterazioni che danno organicità fonica ai “trapianti” e che in genere sostituiscono le rime», scrive Giulia Brian).³⁹¹ Per quanto riguarda queste ultime, si noti – nella complessiva tessitura del *trapianto* – la prevalenza di suoni dentali («dì, «Dio», «stanote», «ti», «viste», «te», «visto», «ti», «strade», «te», «spetando», «dì», soltanto nei primi cinque versi) e velari («che», «ca», «ghen», «che», «ghe», «core», «che», nei primi cinque versi). Appare dunque evidente come Meneghelo interpreti e riproduca in maniera libera – utilizzando le sonorità proprie del vicentino – le trame foniche dell'originale.³⁹²

Si noti poi, più nello specifico, lo scioglimento del secondo emistichio del quarto verso («in yet longer light's delay») in «spetando il dì» (v. 5). In punta di verso, «dì» instaura un forte legame con

³⁹¹ BRIAN 2011: 167.

³⁹² Cfr. GALLIA 2015a: 105.

il medesimo lemma collocato in apertura del v. 2, ricalcando la rima originaria «day» (v. 1) : «delay» (v. 4).

Nel complesso, si assiste a un lavoro traduttivo attento alla riscrittura – più che alla conservazione – della trama fonico-ritmica dell'originale. Si pensi all'attacco: «I wáke and féel the féll of dárk, not dáy», un magnifico esempio – come sottolinea anche Teresa Franco – di *sprung rhythm*.³⁹³ Diego Zancani ha definito la trasposizione vicentina di questo verso «geniale»:³⁹⁴ «non so quanto ci sia voluto per trovare quel “Palpo pelo”, il pelo del buio, ma quando si sente, si ascolta, ci colpisce come geniale». ³⁹⁵ Nella traduzione, la ripetizione di «pelo» – assente nell'originale – rafforza la trama ritmica e fonica del verso. Se nell'originale si ha infatti la doppia allitterazione in /f/ e in /d/, nella versione vicentina risulta marcata la reiterazione della /p/. Volta a un inspessimento di tale trama è anche la sostituzione – avvenuta nelle bozze manoscritte – di un primo «cato»³⁹⁶ con «palpo». Inoltre, la ripetizione di «pelo» muove anche nella direzione della riproduzione del ritmo dettato da «dark, not day» (v. 1). Simile intento può avere l'inserimento, da parte di Meneghello, anche della reiterata apostrofe «Dio» (v. 2) – assente nell'originale – che prosegue a eco le sonorità di «di» a inizio verso. Anche quest'ultima ripetizione viene inserita in un secondo momento, cassando il meno efficace «urca» registrato dalla prima stesura manoscritta.

Si osservi poi il contrasto presente nell'originale tra «dead letters» (v. 7) e «him that lives» (v. 8), al verso successivo. Un'opposizione che in Meneghello viene meno: «létare vode» / «l'amato che 'l sta» (vv. 8-9). L'autore del *trapianto* sceglie di usare una forma verbale monosillabica («sta») che si distanzia dalla lettera del testo («lives»), che avrebbe invece richiesto un bisillabo. Risulta legittimo chiedersi qui – sulla scorta delle osservazioni di Brian – se la scelta di Meneghello non sia dettata dall'esigenza di accostarsi maggiormente al monosillabismo dell'inglese, prediligendo dunque l'aspetto prosodico del testo rispetto a quello lessicale. Al contempo, è possibile che la scelta lessicale sia ricaduta su «vode» per instaurare un più forte legame fonico con «dead»: Meneghello parte infatti da una prima versione, più letterale, con «letare morte»; passa poi all'esplicitazione del significato

³⁹³ Cfr. FRANCO 2020: 206.

³⁹⁴ GALLIA 2015a: 147.

³⁹⁵ ZANCANI 2013: 181. Scrive MacKenzie: «a *fell* is a prostrating blow. To Hopkins's classical ear it would also anticipate the keyword in the sestet, for another *fell* comes from the Latin for gall. But most important, to a Catholic theologian who knew the Vulgate Bible and St. Augustine, yet another *fell*, a skin or hide (from the Greek word *pellis*) would take him back to the ejection of Adam and Eve from Paradise. Psalm 103:2 [...] speaks of the heavens being stretched out like a curtain or tent or pavilion; the Latin Vulgate uses the word *pellis*. St Augustine connects this with the skins with which God clothed fallen Man: their sin had brought death into the world, symbolized by the skins of animals sacrificed in atonement», in MACKENZIE 1981: 181.

³⁹⁶ «Catàre, trovare, ritrovare o rinvenire – andar a catar uno, andar a visitare uno o visitare uno o far visita ad uno – catar su legne, ecc. *raccattare*» in PAJELLO 1896: 47. Su «catàre» nel senso di «cogliere (in flagrante, ecc.)» cfr. anche MENEGHELLO 2021a: 80.

idiomatico dell'espressione inglese (*dead letters* significa "lettere smarrite, rimandate al mittente"),³⁹⁷ con «létare che no riva»; tenta un «fermà in transito»; giungendo infine al definitivo «vode». È sempre Brian a sottolineare come spesso Meneghello tenti di richiamare fonicamente il testo fonte nelle parole del *trapianto*.³⁹⁸ Di nuovo, dunque, pare emergere una particolare attenzione riservata dal traduttore alla cura dell'aspetto ritmico e fonico, a discapito di una più puntuale aderenza alla lettera.

A proposito del ritmo, Watt ha evidenziato come questo sonetto di Hopkins sia in *standard rhythm* «but with occasional telling freedoms similar to those of sprung rhythm».³⁹⁹ Al v. 7, ad esempio, la sostituzione del piede giambico con quello trocaico e la presenza dell'accento ribattuto pongono una forte enfasi sulla prima sillaba di «countless», che assume così particolare importanza – anche semantica – all'interno del verso. Nel *trapianto*, Meneghello recepisce la particolarità di questo passaggio: mantiene innanzitutto l'inarcatura che lo precede e – in seguito a una prima stesura con un più aderente «che ze sighi, infiniti» – inverte l'ordine dei costituenti del sintagma («ze na fraia de sighi», v. 8), collocando il corrispettivo di «countless» in una posizione di maggiore rilievo.⁴⁰⁰

Piuttosto libera risulta dunque la trasposizione della caratteristica *sprung syntax* di Hopkins, che si caratterizza, in questo caso, per l'omissione di alcuni articoli – mirata a «personalizzare sostantivi comuni»⁴⁰¹ – («the fell of dark, not day», v. 1); per le reiterazioni («what hours» v. 2; «mean», v. 6; «cries», v. 7; «taste», v. 10) ed esclamazioni (vv. 3; 8); per le numerose antitesi («day» / «night», vv. 1 e 3; «dark» / «light», vv. 1 e 4 a incorniciare la prima quartina; «dead» / «lives», vv. 7 e 8) e per l'anticipazione dell'oggetto rispetto al verbo nella duplice costruzione parallela del v.3: «sights [...] saw [...] ways [...] went» – i cui termini sono legati tra loro anche da un rapporto etimologico (un'altra costruzione parallela si trova anche al v. 9: «I am»).

Il *trapianto* meneghelliano rielabora dunque in maniera libera la sintassi del testo. Si pensi alle quattro partizioni in cui si suddivide la prima quartina dell'originale: due versi-frase, posti in apertura e chiusura, incorniciano un unico marcato *enjambement* al centro. Il *trapianto* presenta uno slittamento di tali partizioni, con un conseguente rafforzamento del conflitto tra discorso sintattico e metrico anche alle estremità della quartina – dove, nell'inglese, sintassi e metro coincidono –, causando anche una perdita del rilievo dell'*enjambement* centrale, isolato dell'originale. Il sintagma «black hoürs» (v. 2) viene reso con «negre / ore» (vv. 2-3), con un *enjambement* che è dunque un'innovazione rispetto al testo originale, ma mantenendo l'ordine dei costituenti dell'inglese, con un calco il cui ordine risulta marcato in italiano (in una prima stesura si aveva invece «che ore /

³⁹⁷ Cfr. HOPKINS 1992: 546. «The Post Office still refers to its repositories of undeliverable correspondence as Dead Letter Offices», in WATT 1987: 71.

³⁹⁸ Cfr. BRIAN 2011: 167.

³⁹⁹ WATT 1987: 71.

⁴⁰⁰ «Fraia: baldoria, gozzoviglia; in italiano si potrebbe dire "orgia di urlì"», in ZUCCATO 2022: 108.

⁴⁰¹ FOTI BELLIGAMBI 2008: 51.

negre»). Va inoltre osservato come tale inarcatura allunghi il sintagma riproducendo nel *trapianto* l'effetto suggerito dalla dieresi di «hoürs», termine che è «lengthened into a two-syllable word, suggesting long duration as well as an anguished tone of voice». ⁴⁰²

Al contempo, è in virtù dello slittamento delle partizioni sintattiche che Meneghello ottiene una struttura anaforica («che te» / «che te», vv. 4-5), assente nell'originale, che rinforza la trama fonica e ritmica del passaggio. Nelle diverse stesure del testo, i vv. 3-5 subiscono varie fasi di elaborazione: «ti che viste» giunge dopo alcuni tentativi con «che vedute» e «che paesagi»; mentre a «strade» si arriva passando da «punto», «passagii» e «stradele»; con un'attenzione particolare volta specificatamente a costruire la struttura epiforica «ti che viste» / «ti che strade», vv. 3-4, sostituendo un primo «par che» con «ti che» (v. 4). Il *trapianto* riproduce così («ti che viste» / «che te ghe visto», vv. 3-4; «ti che strade» / «che te si nà», vv. 4-5) la struttura binaria dell'originale («sights» / «saw» / «ways» / «went», v. 3). A compensare la perdita del rapporto fonico ed etimologico tra «ways» e «went» (qui «strade» e «nà») vi è invece il nuovo legame tra «nà» (v. 5) e il successivo «naré» (v. 5).

Ancora a proposito dei legami instaurati dalle riprese lessicali: è già stata messa in evidenza – in apertura – la funzione della reiterazione di «pelo», ma si osservi anche la triplice ripetizione di «digo» ai vv. 6-7, a fronte del venir meno delle ripetizioni di «mean», al v. 6, e di «cries», al v. 7 (che in questo caso – diversamente da come aveva agito nella resa di *Carrion Comfort* – Meneghello traduce al v. 8 con «sighi», “grida”, ⁴⁰³ da *sigare*). ⁴⁰⁴

In generale, di fronte alle varie stesure del *trapianto*, si assiste a un movimento correttorio che ricerca una maggiore sintesi. Al v. 6, la resa di «With witness I speak» ⁴⁰⁵ passa da un primo, più letterale, «Go i testimoni de cuel ca digo», per semplificarsi in seguito in «So cuel ca digo». L'apertura del v. 15, «E so» (traduzione di «I see»), giunge in seguito a un processo che parte da «E cuà capisco» e che passa da «E desso vedo» e «E desso so». Al v. 11, «amaro» giunge dopo un primo tentativo con «amaressa» (la soluzione finale mantiene un più forte legame fonico con «asagio» al v. 11, compensando la perdita del legame originale ottenuto mediante la ripetizione al v. 10 di «taste», in forma di verbo e sostantivo, e di «me»). Al verso successivo una prima costruzione sintattica più

⁴⁰² WATT 1987: 70.

⁴⁰³ Cfr. PAJELLO 1896: 254.

⁴⁰⁴ «Non c'è dubbio che ormai criare nel senso di “gridare” è generalmente sostituito da *sigare* o *sbecare*. Il suo senso principale è “piangere”, specialmente il piangere (sconsolato, penetrante e potenzialmente infinito) dei bambini piccoli, lo strillare degli infanti. Si dice: *I putèi cria; La ga da vère i vèrme, la ga crià tuta-nòte* (dove i vèrme segnalano il gruppo d'età dell'ospite). Ma si direbbe anche: *La vecéta la criava che la 'ndava in vènto* (ossia piangeva olto abbondantemente e di gusto, e senza dar segno di voler smettere molto presto). Come si vede, nel criare non è detto che ci deva essere traccia di grida, e infatti si dice: *La ga vardà via e la ga tacà criare in silènsio; No se capia se la fusse la séola che ghe faséa sgiossare i òci, o se le crasse dal dispiassère*», in MENEGHELLO 2021a: 63.

⁴⁰⁵ «In line five he speaks 'with witness'. That means he has good grounds, reliable testimony, for what he says; too, that his wits are only aware of what is happening. But perhaps it also hints at God, the witness of all his doings», in WATT 1987: 70-71.

meccanica, «ze sta i ossi, ze sta la carne e 'l sangue», si scioglie in «e ossi, carne, sangue».⁴⁰⁶ Quest'ultimo è uno dei passaggi del testo originale maggiormente intensi dal punto di vista stilistico: la *gradatio* «overheat the melodramatic atmosphere until the eleventh line, a climax with a threefold, masterfully alliterated isocolon».⁴⁰⁷ La consapevolezza del traduttore di questo aspetto è testimoniata dalla ricerca di una progressiva sintesi registrata dalle carte.

Una ricerca che ha ragioni senz'altro ritmiche, ma non solo: va senz'altro messa in rapporto anche all'estrema difficoltà della trasposizione del lessico di Hopkins. Si pensi a come in questo testo, attraverso il processo di composizione, partendo dalla base linguistica del linguaggio comune, il poeta ottenga neologismi di grande forza espressiva come «heartburn» (v. 9) e «selfyeast» (v. 12). Il primo viene tradotto da Meneghello inizialmente con «brusore», mantenendo la costruzione parallela («I am [...] I am»): «son velen, son brusore»; «velen» poi verrà sostituito – con l'inversione di verbo e sostantivo – da «fiele», al v. 10 (riprendendo il termine «velen» in «invelenisse», al v. 14, punto di arrivo della trasposizione di «sour», v. 12, che passa prima da «inacidisse» e da «far nar de male»); mentre «brusore» (assente nel *Dizionario vicentino-italiano* di Pajello, riprende forse la traduzione italiana di Papetti: «bruciore», v. 9)⁴⁰⁸ diventa «brusaura» (v. 10), forse più vicino alla sfera semantica vicentina. Anche l'espressione «Selfyeast of spirit» (v. 12), tradotta da Papetti con «Sé-schiuma dello spirito» (v. 12),⁴⁰⁹ subisce varie fasi di elaborazione: «El lievito de spirito», «Mi lievito», «auto-lievito de spirito», «Un lievito de spirito», arrivando infine a «Levà de spirito» (v. 14), versione in cui la resa di «Self» (v. 12) viene posticipata al verso successivo («ca son», v. 15).

Si ricordino infine le osservazioni di Gallia, già affrontate nell'analisi al *trapianto* di *The Windhover*, a proposito della traduzione di «heart» (v. 3) con «core» (v. 4).⁴¹⁰

⁴⁰⁶ «Sangue è la stessa parola di “sangue”, con la complicazione (non grave) che nell'uso rustico non è *el sangue* ma *la sangue*», in MENEGHELLO 2021a: 165.

⁴⁰⁷ MARUCCI 1994: 85.

⁴⁰⁸ HOPKINS 1992: 247.

⁴⁰⁹ *Ibidem*.

⁴¹⁰ Cfr. Gallia 113-115.

Nò 'l pèsò, no ghin'è.

No worst, there is none è un sonetto scritto da Hopkins probabilmente a Dublino tra il maggio e il luglio del 1885.⁴¹¹ Parte dei *Terrible Sonnets*,⁴¹² questo testo

implica una ripetizione ciclica dell'assalto di Furia. La prima quartina descrive l'attacco incombente e la privazione d'ogni sollievo spirituale. La seconda rappresenta l'attacco recente così vivamente che qualcosa di quel dolore è ricreato. Infine, nella sestina, in luogo d'un sollievo spirituale che deve venire da fuori come dono di Dio, colui che parla ("misero", v. 13) assume il pensiero consolante che persino quegli spasmi non dureranno per sempre.⁴¹³

No Worst, there is None⁴¹⁴

No worst, there is none. Pitched past pitch of grief,
More pangs will, schooled at forepangs, wilder wring.
Comforter, where, where is your comforting?
Mary, mother of us, where is your relief?

5 My cries heave, herds-long; huddle in a main, a chief-
woe, world-sorrow; on an age-old anvil wince and sing –
Then lull, then leave off. Fury had shrieked «No ling-
ering! Let me be fell: force I must be brief».

O the mind, mind has mountains; cliffs of fall
10 Frightful, sheer, no-man-fathomed. Hold them cheap
May who ne'er hung there. Nor does long our small
Durance deal with that steep or deep. Here! creep,
Wretch, under a comfort serves in a whirlwind: all
Life death does end and each day dies with sleep.

⁴¹¹ Cfr. HOPKINS 1992: 547.

⁴¹² Cfr. WATT 1987: 68.

⁴¹³ HOPKINS 1992: 547.

⁴¹⁴ MENEGHELLO 2021b: 44, con correzione al v. 6 del refuso «voe» in «woe», cfr. MENEGHELLO 2002.

Il *trapianto* è assente in *Le Biave* e vede la sua prima pubblicazione nel 2002, nonostante all'altezza del '97 fosse già «in magasin»,⁴¹⁵ come annotato dall'autore in appendice al volume. Il testo non conserva lo schema rimico dell'originale (*abba abba cdc dcd*), compensandolo però con una serie di legami di assonanza e consonanza privi di regolarità in punta di verso («pre-fite», v. 2 : «vita», v. 20; «conforti», v. 3 : «iutarte», v. 19; «socorso», v. 4 : «mondo», v. 7; «Maria», v. 5 : «vita», v. 20; «ragrupa», v. 6 : «dura», v. 16; «canta», v. 8 : «fiaca», v. 10; «fiaca», v. 10 : «pico», v. 13; «mente», v. 12 : «cuanti», v. 21; «pararà», v. 14 : «catà», v. 15 : «disgrassià», v. 18; «gradi», v. 17 : «cuanti», v. 21), ma anche di rime interne («Postà», v. 1 : «rivarà», v. 3; «mondo», v. 7 : «sprofondo», v. 18; «mente», v. 12 : «gnente», v. 15).

Testimoni

- A stesura ms., MEN 01-0363, f. 116.
- B stesura ms. annotata e datata: «Non abbastanza felice? Rabberciare un po'? Onesta? 1/2 gennaio 2002», MEN 01-0368, f. 19.
- C stesura ms. annotata e datata: «(Inedito, 2002)». MEN 01-0369, f. 50.
- D stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0369, f. 12.
- E stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0369, f. 61.

Nò 'l pèso, no ghin'è.

- Nò 'l pèso, no ghin'è. Postà sora 'l cacume
 dei dului, nove fite istrùe da pre-fite,
 rivarà pì selvàdeghe. Ciò, maestro d'i conforti,
 parché no me confòrtito? Do zelo 'l to soccorso
- 5 madre nostra Maria?
- I me sighi i smoltona, in lunghi s'ciapi; i se ragrupa
 in un dolore-in-capo, magón del mondo,
 i se distorse su na vecia incùsine, i canta
 soto 'l martelo; po' i se chieta, po' i ghe mola.
- 10 La ghea sigà la Furia: «No se bate la fiaca!
 Ochèi, sarò cativa, go da far presto!».

⁴¹⁵ MENEGHELLO 1997: 347.

La mente, dio-bon, la ga montagne la mente,
 sengi-alti, scoliere, precipissi a pico,
 mai misurà da òmeni. Ah, la ghe pararà
 15 roba da gnente a cuei che mai se ga catà
 taca-via là sora. Ma poco le dura
 le nostre forse a resistarghe a sti gradi
 de erto, de sprofondo. To' lora, disgrassià,
 raménete soto 'l soccorso che vien iutarte
 20 in meso la buriana: sì cari, a la vita
 ghe dà un taio la morte: e tuti cuanti
 a la sera se va morire indormesàndose.

- 1 Nò 'l pèsò,] ^B>pèssimo< Pi pèsò ^{ADP}Pèsò nò, ^C>Pi pèsò< Pèsò nò, ^E>Pèsò nò< No 'l pèsò,
 no ghin'è.] ^B>no ghin'è< no ghe zé. ^{AC}>no ghe zé< no ghin'è Postà] ^{ABP}Puntà sora
 'l cacume] ^A>sora< *oltra* la punta ^Boltra la punta ^Csora
 2 dei duluri,] ^A>del male crucio pèsò male pì< ^Bdel male ultimo ^C>del dolore< dei duluri,
 nove fite] ^Aaltre fite ^Baltre fite ^C>altre< nove fite istruè] ^Aa >scola< *slevà* ^Bsendo sta
 scala da pre-fite,] ^Adale pre-fite ^Bda le pre-fite, ^Cda >le< pre-fite,
 3 rivarà] ^A>[.....]< *farà* [.....] ^Ble stranpussa ^C>te farà un male< >*sarà*< *rivarà* selvadeghe.]
^Aselvadeghe maestro d'i conforti,] ^Aconfortante ^Bmaestro dei conforti,
 4-5 parché no me confòrtito?] ^Ado zeì i conforti? ^B>i *to* conforti dò zeì?< *parché no me*
confòrtito? Do zelo 'l to soccorso / madre nostra Maria?] ^A>Maria vèrdeme< Mama-
 bela, Maria, >do ne solèvito?< i solievi? ^BEl to soccorso do zélo, madre->de-dio< >?< nostra
 Maria? ^C>El to conforto< Do zelo 'l to soccorso >do' zelo< madre nostra Maria?
 6 I me sighi i smoltona,] ^AFasso un >monte< *staro* de sighi, ^{BI}I me sighi smoltona, ^{CI}I me sighi
i smoltona, in lunghi s'ciapi;] ^Ana fraia *na fila-longa*; ^Bin lunghi s'ciapi: ^C*in* lunghi
 s'ciapi: i se ragrupa] ^A>me< i se ransigna ^Ci se ragrupa
 7 in un dolore-in-capo,] ^Ate un >male-capo< *signore* / >dolore un signor< male, un male-
 caporin é ^Bin un >dolore-in-capo,< >*strassio principale*,< magón del mondo,] ^A>dolore
 mondo< >*un mondo de male*<*grando fa 'l mondo* ^B>dolore del mondo< >*un male del mondo*<
magón del / mondo;
 8-9 i se distorse su na vecia incùsine, i canta / soto 'l martelo;] ^Ai canta >son< su n'incùsine vecio,
 >canto< *i se* storse >i oci< i canta ^{BI}I se storse su n'incùsine >de sti ani< antica, i canta soto 'l
 martelo; ^Ci se >storse< *distorse* su >n'incùsine< na vecia incùsine, i canta soto 'l martelo;
 i se chieta,] ^A>me chieto< *i speto*, ^{BI}se >ferma< *calma*, po' i] ^Apo i
 10 La ghea sigà la Furia:] ^A>La zé furia che ga sigà.< *La ga sigà la furia:* «No se bate la
 fiaca!» ^A>Gnite far famèla!< “No, No ca no fo famela!
 11 Ochèi, sarò cativa, go da far presto!>».] ^A>Go da< Cativ>a< *issima* go da essare: cogna
 ca sia curta” ^B>Sarò< *OK, sarò* cativa, go da far presto.”
 12 La mente, dio-bon,] ^ADio lora, la suca, ^{BC}La mente, casso, la ga montagne la mente,]
^Ala nostra suca la ga montagne; ^Bla mente >go inamente< la ga montagne:
 13 sengi-alti, scoliere, precipissi a pico,] ^AGiaroni la ga, >schifosissimi< *teribili* >basi<, soii, roce
 crue, ^Bsengi-alti, scoliere, >pico da cascare< >spaventose scoscese< *precipissi* >*terificanti*<
teriboli, a pico, ^C>sengi alti< *sengi-alti*, scoliere, precipissi a pico,
 14-18 mai misurà da òmeni.] ^Ache omo >né dona< rociante , >no ga< né dona no pole rociare...

^Bmai misurà dai >nissuni< òmeni. ^Cmai misurà da >i< òmeni. Ah, la ghe pararà / roba da gnente a cuei che mai se ga catà / taca-via là sora.] ^A>Farsene un bafo pol cuei< >Farsene un bafo< Considerarla robeta >soltanto< podaria solamente >chi che no sia< chi che no ze mai >[...]<rtà taca-via su sti séugi. ^BChe la ghe para pure >da gnente< roba da >puchi schei< gnente >par< a cuei che no zé mai, catà >sta< tacà via là sora. ^C>Lassa che la ghe para< Ah, la ghe pararà / roba da gnente a cuei che mai se ga catà / taca-via là sora. Ma poco le dura / le nostre forse a resistarghe] ^APòco la nostra pochessa de forse la pole resistare ^B>E le nostre piccole resistense no No che< Ma pòco la dura la nostra piccola resistenza >la tegna duro a le prèse< ^CMa poco le dura >le nostr< / *le nostre* forse a resistarghe a sti gradi / de erto, de sprofondo.] ^Aa sto erto a sto >fondo< bruso vodo. ^Bdavanti a ste forme, sti gradi >co cuel< *de >sto<* erto, >cuel< *de >sto<* fondo. To' lora, disgrassia,] ^A>Ciapa su< *Vien cua!*

19-22 raménete soto 'l soccorso che vien iutarte / in meso la buriana:] ^Aramenti porcocan, / >ranpega, ramega varda che< ramenarse soto i conforti iuta / te l'urgean ^B>vien chive serca< raménete sòto un conforto che >serve nel< >in 'na bufera< *te iuta* in mèso ai turbini: ^Craménete soto un >conforto< soccorso che >te iuta< vien iutarte / in meso la buriana: ^Draménete soto >un< 'l soccorso che vien iutarte / in meso la buriana: sì cari, a la vita / ghe dà un taio la morte:] ^Ai tuta / la vita la la taia la morte ^B>ma, tuta la< sì, a la vita la morte >la< ghe da un tajo, ^Csì cari, >ghe da un taio< a la vita / >a la vita la morte, e ogni sera< ghe dà un taio la morte: e tuti cuanti / a la sera se va morire indormesàndose.] ^A>e tuti i di more dormen< >*dorme more co dorm< i di va a morte co se dorme.* ^Be ogni >giorno< di se va >a< morire indormendandose. >col sono morte, co vien el sòno, el more<

Il testo di Hopkins è caratterizzato da una particolare densità fonica, ritmica e lessicale sin dal primo verso, nettamente diviso in due tra la costruzione chiasmica del primo emistichio e la trama fonica basata sulla bilabiale del secondo («Pitched past pitch»)⁴¹⁶ Se quest'ultima – nel *trapianto* – perde la propria compattezza fonico-sintattica per l'instaurarsi dell'*enjambement* («Postà sora 'l cacume / dei duluri», vv. 1-2),⁴¹⁷ la prima parte del verso conserva invece la propria autonomia e la ripetizione di «no», con una costruzione che risulta invece basata sul parallelismo: «Nò 'l pèsò, no ghin'è» (in una precedente stesura «worst» veniva reso con «pèssimo»; mentre «there is none» con «no ghe ze»)⁴¹⁸ Le sonorità di «no» vengono inoltre riprese a eco da «nove» al verso successivo, dove traduce «More» (v. 2), in seguito alle prime stesure del testo che registrano un più aderente «altre». La scelta

⁴¹⁶ «'Pitched past pitch' associates together such danger-fraught experiences as the pitching of a ship into a sea-chasm so deep that its crew gives up hope of its ever struggling out again; mountaineers on a steep pitch of rock which traps them above an overhang; a fleeing bird driven by a pursuing hawk beyond the highest altitude or pitch to which the shape and muscles of its wings enable it to climb without utter exhaustion; an unnatural high-pitched cry of terror. To these the verb *Pitched* adds a sense of violent flinging or rejection», in MACKENZIE 1981: 176-177.

⁴¹⁷ Nella stesura B la variante per «dei duluri» è «del male ultimo» e il sintagma non presenta inarcatura.

⁴¹⁸ Per questo primo verso – e per il testo di Hopkins in generale – Viola Papetti sottolinea la fonte shakespeariana del *Re Lear*: «And worse I may be yet, the worst is not / So long as we can say "This is the worst" ("E per peggio ch'io possa ancora stare, il peggio non è finché posso dire "Questo è il peggio")», IV, I, vv. 27-28, in HOPKINS 1992: 548. Cfr. anche MACKENZIE 1981: 176.

lessicale del v. 1 è significativa anche in quanto – come evidenzia Chinellato – il termine «cacume» anticipa l’allitterazione in /u/ del v. 2.⁴¹⁹

Similmente ai testi affrontati precedentemente, il distendersi del *trapianto* su un numero maggiore di versi implica un maggior numero di inarcature rispetto a quelle presenti nel testo di partenza. Considerando le quartine dell’originale, si trovano infatti ben sei versi-frase e soltanto due *enjambements* molto forti: «chief- / woe» (vv. 5-6) e «ling- / ering» (vv. 7-8). La prima parte del *trapianto* ne presenta invece il doppio: «cacume / dei duluri» (vv. 1-2); «socorso / madre» (vv. 4-5); «ragrupa / in un» (vv. 6-7); «canta / soto» (vv. 8-9). Soltanto uno di questi riguarda il passaggio coinvolto in una delle due inarcature originali, che – seppur allentata – viene in parte mantenuta. La seconda inarcatura del testo inglese viene infatti del tutto meno: «No se bate la fiaca!» (v. 10), dove lo conserva Papetti nella sua traduzione italiana «in-/dugi!» (vv. 7-8).⁴²⁰ La prima inarcatura invece resta («se ragrupa / in un dolore-in-capo», vv. 6-7), pur non coinvolgendo direttamente il composto hopkinsiano «chief- / woe», che viene però mantenuto da Meneghello nella sua forma composta (nelle stesure manoscritte sono attestate diverse varianti per questo passaggio: «male-capo», «signor-male», «strassio principale»).

Nel corso del presente processo traspositivo, Meneghello si confronta con una serie di composti e neologismi. In alcuni casi essi non vengono mantenuti nel *trapianto*: «age-old» (v. 6) si scioglie in «na vecia» (v. 8); «no-man-fathomed» (v. 10) in «mai misurà da òmeni»⁴²¹ (prima «nissuni»), al v. 14; «herds-long»⁴²² (v. 5) in «lunghi s’ciapi»,⁴²³ al v. 6, in seguito a una prima variante con «na fraia» e un tentativo col composto «na fila-longa»; «world-sorrow»⁴²⁴ (v. 6) diventa, al v. 7, «magón del mondo» (dopo alcuni tentativi con «dolore mondo», «un mondo de male», «dolore del mondo», «un male del mondo»). Si noti per quest’ultima espressione anche la perdita dell’effetto ritmico ottenuto dallo *sprung rhythm* hopkinsiano: in questo verso di tredici sillabe a cadenza regolare di cinque accenti, dopo l’accento posto sulla prima sillaba di «world», si assiste infatti a un *salto* («un numero

⁴¹⁹ CHINELLATO 2012: 255. Prosegue: «Les séquences allitératives des voyelles accentuées (/ò/: “nO”, “nO”; /è/: “pÈso”, “ghi’È”; /u/: “cacUme”, “dUIUri”; /i/: “fIte”, “istruIe”, “pre-fIte”; /a/: “rivarÀ”, “selvÀdeghe”) se succèdent presque sans se superposer», in *Ibidem*.

⁴²⁰ Cfr. HOPKINS 1992: 249.

⁴²¹ «Una gamma (tra parentesi l’identificazione dei soggetti parlanti): *i òmeni* (Arnesto Roàn); *i òmini* (me-opà); *i uòmini* (zia Alvira); *li uòmini* (podestà); ‘*gli uòmini*’ (don Tarcisio); *i ométi*, *i omíti*, *i ominéti*, *i ominíti* (gente); *i omicini* (Mino); *li omicini* (Carlo del Caffè); ‘*gli omicini*’ (Téche-Téche)», in MENEGHELLO 2021a: 184. Si ricordino a tal proposito anche gli «omeniti» del v. 2 di *Note, stèle*.

⁴²² «herds-long: i.e. troubles ‘come not single spies, but in battalions», in HOPKINS 1986: 288.

⁴²³ «S,ciapo (de xente), *calca, mischia o folla* (f.)», in PAJELLO 1896: 234. Troviamo questa espressione anche al v. 2 di *Note, stèle* e al v. 2 di *Duns Scoto*.

⁴²⁴ A proposito di questo composto Viola Papetti cita i vv. 407-8 del *Prometeo liberato* di Eschilo, di cui Hopkins ventenne tradusse i versi 88-100 e 114-127: «tutta la terra gridò in lamento», in HOPKINS 1992: 548.

variabile di altre sillabe prive di accento tonico [...] aggiunte a una sillaba fortemente accentata, e che non fanno parte del piede e non vanno contate nella scansione»⁴²⁵ di quattro sillabe:

/ _____ / / / /

Woe, world-sorrow; on an age-old anvil wince and sing –⁴²⁶

Tale effetto ritmico viene meno nel dodecasillabo vicentino, in cui il sintagma «magón del mondo» risulta regolarmente accentato.

Altri composti vengono invece mantenuti dal traduttore (come nel caso di «dolore-in-capo»), che compensa la perdita di brevità e di sintesi adottando forme di agglutinamento anche dove assenti nell'originale, come il trattino per «sengi-alti»,⁴²⁷ al v. 13 («cliffs of fall», v. 9), o per il neologismo «pre-fite» (v. 2),⁴²⁸ resa di «forepangs» (v. 2).⁴²⁹ «The word *pangs* remind us of some of the highest levels of pain experienced by human beings – a woman in difficult childbirth, or a soldier dying of wounds; *schooled* personifies the pangs into professionally trained torturers».⁴³⁰ Per la resa meneghelliana con «fite», al v. 2, non sono attestate precedenti varianti. Essa viene seguita da «istruie» (prima «a scola»). All'interno della medesima sfera semantica si collocava anche il verbo «stranpussa» – poi sostituito, nella stesura definitiva, al v. 3, dal più agile «rivarà» (si è detto della frequenza delle parole tronche in -à in rima tra loro) –, a proposito del quale Meneghello scrive:

Non è una parola che si vede molto (nei glossari, ecc.), *stranpussare*, ma è certamente buon VIC: dice press'a poco “stravolgere, sconvolgere” (manipolando, come se si intridesse la pasta). Una frase come “Te stranpusso!” è (era) usata principalmente come minaccia iperbolica e scherzosa: una specie di annuncio, con un fremito di simpatia e di piacere camuffati da posture aggressive, che si sta per (è il pres. di ‘promessa o di minaccia’) mettere le mani sulla pasta umana della vittima, normalm. bambina, e fingere di farne scempio.⁴³¹

All'interno di tale serie relativa all'ambito “scolastico” risulta possibile inserire anche la resa di «comforter»⁴³² (v. 3) con «maestro d'i conforti», al v. 3 (in una prima stesura «confortante»). Il v. 3

⁴²⁵ SCHULTE 1960b: 174-175.

⁴²⁶ Ivi: 174.

⁴²⁷ «Sengio (v. Scogio)» in Ivi: 244; «Scogio, *scoglio*, meno di *masso* o *macigno* – scogio alto dirocà, *rupe* o *balza* (f.) – insieme de scogi messi in modo che i pare formare un pressipizio, *dirupo*» in PAJELLO 1896: 237.

⁴²⁸ Cfr. GALLIA 2015a: 107.

⁴²⁹ Sulla frequenza e sull'impiego del prefisso *fore-* nella produzione poetica di Hopkins cfr. FOTI BELLIGAMBI 2008: 57.

⁴³⁰ MACKENZIE 1981: 177.

⁴³¹ MENEGHELLO 2021a: 118.

⁴³² «Comforter: the Paraclete (Holy Spirit)», in HOPKINS 1986: 287.

dell'originale, che si apre con «comforter», si chiude con «comforting», con una costruzione a chiasmo imperniata attorno all'avverbio «where». Il *trapianto* mantiene la ripetizione della radice di «comfort» («conforti», v. 3; «confortito», v. 4), ma distendendola su due versi. Il verbo «confòrtito» si trova dunque all'interno del verso successivo – in posizione meno rilevata – e chiude una proposizione interrogativa di tipo causale. Ad essa Meneghello giunge dopo essere partito – nelle diverse stesure del testo – da un più letterale «do ze i t conforti?», poi invertito in «i to conforti do ze i?», arrivando infine alla soluzione definitiva «parché no me confòrtito?» (v. 4), meno aderente all'originale, tanto nel significato quanto nella costruzione sintattica. Anche nella resa dell'interrogativa «Mary, mother of us, where is your relief?» (v. 4), Meneghello inverte i termini, «Do zelo 'l to soccorso / madre nostra Maria?» (vv. 4-5), conservando però stavolta l'avverbio di luogo (ripetuto con insistenza per tre volte nell'originale, presente soltanto in questa sede nel *trapianto*).

Similmente viene meno l'effetto creato anche da un'altra ripetizione: nel testo inglese si trova infatti al v. 13 una terza occorrenza della parola-chiave «comfort». Meneghello traduce in questo caso con un termine diverso: opta per «soccorso» (v. 19), in seguito a una prima stesura, che attesta invece «conforto». Impiegando «soccorso», il traduttore instaura una nuova ripresa con il precedente «soccorso» al v. 4 (resa di «relief», v. 4), in una prima stesura «solievi». La scelta di rendere «comfort» con «soccorso» non trova giustificazioni di tipo ritmico o semantico, ma contribuisce al rafforzamento della compattezza del testo creando una duplice ripetizione. Inoltre, può essere motivata anche da ragioni di natura fonica: «soccorso» instaura infatti un forte legame di assonanza con «sprofondo», al verso precedente, di cui proegue anche – insieme a «soto» (v. 19) – la trama di sibilanti. Una trama (di cui si trovano tracce anche in «forse», v. 17; «resistarghe», v. 17; «disgrassià», v. 18) che compensa il venir meno della linea originale intessuta al v. 12 dalle dentali («durance», «deal», «that», «steep», «deep») e dalla vocale chiusa: «deal», «steep», «deep», «Here», «creep».

Interessante risulta la resa di «Here!» (v. 12) con «To' lora» al v. 18 (al v. 20 si incontra anche l'allocuzione «sì cari», assente nell'originale) e del successivo «wretch» (v. 13) con «disgrassià» (v. 18). Al v. 28 di *Conforto de carogna* il medesimo termine veniva reso con «meschìn». Rilevante è, a tal proposito, quanto scrive Meneghello in *Maredè, maredè...*, distinguendo la forma «desgrassià!» – corrispondente a un grado di rabbia «intenso, istintivo» – da «disgrassià», «un po' meno grave, e più riflessivo»: ⁴³³

Il senso dell'esclamazione (apostrofe o epiteto) *desgrassià!* è vicino a quello segnalato dall'EN *disgrace* in *Your turn-out is a disgrace!* (= “Sei vestita/-o in modo vergognoso! / Ma è il modo di conciarsi? Vergognati!”). Sembra che il *des-*, in luogo del più comune *dis-*, sopravviva nell'uso in quei contesti in

⁴³³ MENEGHELLO 2021a: 82.

cui i gradi dell'ira, della protesta, dell'offesa, si manifestano in forme più estreme e più crude: p.e. sibilando velenosamente o gridando (nei litigi) come usava una volta e come diventa sempre meno naturale. Sotto la pressione della furia impotente, se uno (molto più spesso che una) ha ricevuto da un altro un torto per qualche verso immedicabile, in luogo di *disgrassià!* gli dice assai più efficacemente *desgrassià!* Questa forma col *des-*, accompagnata da socchi di pianto e singulti, caratterizza la conclusione di una baruffa puerile dalla parte di chi perde. [...] *Desgrassià!* dice in sostanza “Ti odio! vorrei squalificarti dall'umana natura! nego che tu abbia la grassia illuminante o cooperante o consumante o di qualsiasi altro tipo: tu grassia non ne hai!” Nota che invece, se si vuol dire solo che qualcuno ha sfortuna, il termine appropriato e più comune è *disgrassià*.⁴³⁴

Un'esclamazione altrettanto connotata consiste in «dio-bon» (v. 12), frequente nei *Trapianti* (già incontrata al v. 12 di *El falcheto*; in questa sede, in una prima stesura, soltanto «Dio» e poi – in due stesure intermedie – «casso»), resa qui di «O» al v. 9. La sua funzione nel *trapianto* si estende anche nell'«Ah» del v. 14, privo di riscontro nell'originale. L'esclamazione viene portata, anziché in apertura di verso, in posizione successiva alla prima occorrenza di «mente» (v. 12). Vale la pena osservare come il *trapianto* conservi la ripetizione di «mind» (v. 9), ma portando la seconda occorrenza di «mente» – dopo alcune stesure invece più aderenti alla sintassi originale – a fine verso, con dislocazione e anticipazione del complemento oggetto: «mente» – che traduce fedelmente «mind» – apre e chiude così il v. 12. In una prima stesura, Meneghello tenta anche una traduzione con «suca», a proposito di cui scrive in *Maredè, maredè...*:

Come buona parte delle parole, nostre e altrui, *suca* (“zucca”) è un termine ambiguo. *La suca* è la testa, specie quando è grossa (*Libera nos*, p. 253), ma *le suche* possono essere anche i testicoli, quando si intende di enfatizzarne le porzioni (*Libera nos*, p. 201).

Suca per “testa” non è in sé un termine spregiativo; ma si può usare per “testone, zuccone” [...], di solito con inflessioni scherzose e amichevoli; in analoga accezione scherzosa *sucóna/-ón* è neutrale; *sucóla/-o* non di rado tenero.”⁴³⁵

In questo caso Meneghello opta infine per una forma più neutra e meno connotata, che instaura un efficace legame interno con «gnente» (v. 15).⁴³⁶

Ancora a proposito del lessico, si osservi l'utilizzo di «sighi» (v. 6) e «sigà» (v. 10), traduzione rispettivamente di «cries» (v. 5) e «shrieked» (v. 7), senza precedenti varianti attestate. La resa di

⁴³⁴ *Ibidem*.

⁴³⁵ Ivi: 97.

⁴³⁶ «Importanza (e sottigliezza) della antica differenza tra dire *gninte* e dire *gnénte*. La voce, imitando, può rievocarla: ma nell'ordine dei fatti le differenze di questo tipo, un tempo così indicative di certi aspetti della realtà, sono svanite, la gente in cui si manifestavano o non c'è più o non conta più *gnénte: gninte*», in Ivi: 289.

«cries» con «sighi» si è già incontrata al v. 8 di *Me sveio e palpo pelo*. Si ricordi anche il relativo passaggio di *Maredè, maredè...*, in cui Meneghello evidenzia come

ormai *criare* nel senso di “gridare” [sia stato] generalmente sostituito da *sigare* o *sbecare*. Il suo senso principale è “piangere”, specialmente il piangere (sconsolato, penetrante e potenzialmente infinito) dei bambini piccoli, lo strillare degli infanti.⁴³⁷

Punto di contatto con *Conforto de carogna* – dove era resa di «flung» al v. 25 – è il verbo *ramenàre* (v. 19): «*rimenare, dimenare* o *dibattere* – *ramenar uno, malmenare uno* = *ramenarse* (v. Ravoltolarsè) – *ramenarse per male, intorcarsi, (se storxerse dal male) contorcarsi o scontorcarsi*».⁴³⁸ In questa sede – con inversione – è resa di «creep» (v. 12), tradotto da Papetti,⁴³⁹ Dalessandro⁴⁴⁰ e Clementi⁴⁴¹ con «striscia».

Della pratica traduttiva di Meneghello sembrano così emergere due tendenze diverse e non inconciliabili: si osserva, da una parte, la frequenza e la ripresa di termini e sintagmi a cui l'autore risulta affezionato, impiegati – in virtù del loro potenziale polisemico – per la resa di termini inglesi anche distanti tra loro, dall'altra, invece, una spinta inventiva che dispiega con forza le potenzialità linguistiche del vicentino.

Si pensi al verbo «heave» (v. 5), reso con «smoltona», al v. 6 («dar di cozzo, o cozzare», secondo il Pajello),⁴⁴² con le precedenti varianti «Fasso un monte» e «Fasso un staro», il cui «segnalatore di molteplicità»⁴⁴³ *staro* – che indica lo staio –⁴⁴⁴ compare in un paragrafo di *Maredè, maredè...*:

Una pluralità accentuata in cui traspaia il senso della moltitudine incontrollata e dell'eccesso si può esprimere, oltre che nelle ovvie forme *un mucio / un fotio / na cuantità (de)*, più vivacemente con *un staro*, e meglio ancora con *un luamaro, un smerdaro*.⁴⁴⁵

Si leggano anche il v. 11, «Ochèi, sarò cativa, go da far presto!», in cui si osserva l'aggiunta dell'intercalare «Ochèi» – curiosamente di origine angloamericana –; la traduzione di «fell» (v. 8) con «cativa» (si ricordi il diverso significato di «fell» al v. 1 di *I wake and feel the fell of dark*) e la

⁴³⁷ Ivi: 63.

⁴³⁸ PAJELLO 1896: 203.

⁴³⁹ Cfr. HOPKINS 1992: 249.

⁴⁴⁰ Cfr. HOPKINS 2003: 11.

⁴⁴¹ Cfr. HOPKINS 2014: 103.

⁴⁴² PAJELLO 1896: 259, 154; cfr. anche «Che cosa faceva la màchina? [...] el moltón (smoltonava)», in MENEGHELLO 1991: 26.

⁴⁴³ MENEGHELLO 2021a: 71.

⁴⁴⁴ Cfr. PAJELLO 1896: 276.

⁴⁴⁵ MENEGHELLO 2021a: 45.

resa di «force I must»⁴⁴⁶ (v. 8) con «go da», in seguito a un primo tentativo con il verbo «cogna», glossato come *rustico* nel *Dizionario* di Pajello («Cognère, *dovere* o *bisognare*»)⁴⁴⁷ e infine scartato per motivazioni forse rintracciabili in *Maredè, maredè...*:

Purtroppo (per chi ci sentiva espressa una particolare specie ostica ma sobria, di necessità) *cògna*, *cognéva/cognéa*, *ga cognésto*, ecc., sono forme ormai praticamente da museo. Le forme che si usano sono *bisòn* (o addirittura *bisògna*), *bisognava*, *ga bisognà*, *bisognarà*, ecc., oppure le forme impersonali di *vère da* (come *se ga da*, *se gavéa da*, *se ga vudo da*, *se gavarà da*) o le corrispondenti forme personali *ghémo/gavémo da*, *ghi/gavì da*, *le ga da*, ecc.⁴⁴⁸

Si osservi infine la resa della locuzione idiomatica «Hold them cheap» (v. 10) con «la ghe pararà / roba da gnente» (vv. 14-15) – in seguito ad alcuni tentativi con altre locuzioni idiomatiche proprie del vicentino: «Farsene un bafo», «Considerarla robeta», «roba da puchi schei» – e l'introduzione di una nuova locuzione idiomatica in chiusura del testo, nella traduzione di «all / Life death does end» (vv. 13-14) con «a la vita / ghe dà un taio la morte» ai vv. 20-21 (dopo aver eliminato «tuta», presente nella stesura A, e introdotto i due punti, assenti nell'originale).

⁴⁴⁶ «force = perforce», in HOPKINS 1986: 288; cfr. anche HOPKINS 1961: 94.

⁴⁴⁷ PAJELLO 1896: 53.

⁴⁴⁸ MENEGHELLO 2021a: 180.

Òsfor de Duns Scoto

Duns Scotus' Oxford è un testo risalente al febbraio o al marzo del 1879.⁴⁴⁹ Nell'ottobre dell'anno precedente, due mesi prima di essere inviato a Oxford come curato della chiesa di Saint Aloysius, Hopkins scrive a Dixon: «Sono innamorato di Oxford. È lì che diventai cattolico. Ma da quando mi laureai sono tornato solo per tre quarti d'ora».⁴⁵⁰ Risale invece al 22 maggio 1880 una lettera a Baillie, in cui si legge:

Non amare la mia università significherebbe disfare le fondamenta stesse del mio essere, e quanto agli abitanti, nei dieci mesi che vi sono rimasto, li ho trovati molto meritevoli d'affetto – sebbene un poco rigidi, scostanti, depressi. In questo periodo ho saputo molto poco dell'università. Ma non ho potuto fare a meno d'avvertire quanto fosse estranea, raggelante e profondamente infida.⁴⁵¹

In questa città – il cui sviluppo moderno viene posto da Hopkins in contrasto con la sua bellezza medievale –⁴⁵² il teologo Duns Scoto insegnò tra il 1300 e il 1304.⁴⁵³

Duns Scotus' Oxford

Towery city and branchy between towers;
Cuckoo-echoing, bell-swarmèd, lark-charmèd, rook-
racked, river-rounded;
The dapple-eared lily below thee; that country and town
did
Once encounter in, here coped and poisèd powers;

5 Thou hast a base and brickish skirt there, sours
That neighbour-nature thy grey beauty is grounded
Best in; graceless growth, thou hast confounded
Rural rural keeping – folk, flocks, and flowers.

Yet ah! this air I gather and I release

⁴⁴⁹ Cfr. HOPKINS 1992: 523.

⁴⁵⁰ *Ibidem.*

⁴⁵¹ *Ibidem.*

⁴⁵² HOPKINS 1961: 88.

⁴⁵³ Cfr. HOPKINS 1992: 524.

10 He lived on; these weeds and waters, these walls are what
He haunted who of all men most sways my spirits to peace;

Of realty the rarest-veinè unraveller; a not
Rivalled insight, be rival Italy or Greece;
Who fired France for Mary without spot.

La trasposizione di *Duns Scotus' Oxford* è assente in *Le Biave* e vede la sua prima pubblicazione nel 2002, in *Trapianti*, pur essendo nel '97 già «in magasin». ⁴⁵⁴ Il testo vicentino si distende su 15 versi (la strofa corrispondente alla prima terzina è composta da quattro versi) e traspone i piedi ipermetri dell'originale in un verso che muove tra il decasillabo e il dodecasillabo. ⁴⁵⁵ Il venir meno dello schema rimico (*abba abba cdc dcd*) viene compensato da una trama di assonanze («canpagna», v. 3 : «balansa, v. 4 : «a la», v. 6; «fora», v. 9 : «volta», v. 11; «sgrassiosamente», v. 7 : «erbe» v. 10), consonanze («fiuri», v. 8 : «fora», v. 9) e rime per l'occhio («àlbari», v. 1 : «rari», v. 13).

Testimoni

- A stesura ms., MEN 01-0363, f. 117.
B stesura ms. datata datata «1980», MEN 01-0368, f. 21.
C stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 9-15 del testo originale. Annotata in margine: («Cfr. foglio seguente Tradotto 10 anni fa! 1990»). MEN 01-0368, f. 22.
D stesura ms. datata («16 gennaio 2002») e annotata: «Rivedere il testo (che non ho qui) e perfezionare». MEN 01-0368, f. 20.
E stesura ms. datata «Inedito, 2002», MEN 01-0369, f. 49.
F stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0369, f. 13.
G stesura ds. datata («Inedito 2002») con correzioni mss., MEN 01-0369, f. 62.

Òsfor de Duns Scoto⁴⁵⁶

Òsfor, sità de tore e rame de àlbari,
s'ciapi, canpane, lòdole, acua, gili,
dò che sti ani sità e canpagna

⁴⁵⁴ MENEGHELLO 1997: 205.

⁴⁵⁵ Cfr. MOZZATO 2012: 138.

⁴⁵⁶ MENEGHELLO 2021b: 47. Con aggiunta al v. 4 dell'accento su «cubià»; cfr. MENEGHELLO 2002.

le se catava, cubià chive, in balansa,

5 the ghe na trista còtola de cuarei, che ónfega
l'amiga natura, ospissio parfeto a la
to belessa: confondendo sgrassiosamente
roba rura-rurale, zente, piegore, fiuri.

Ma, ah, sta aria tiro-su e supio-fora

10 che fea vivare lu: e fra ste erbe,
acue, ste mure cuà torno, el nava in volta
lu, che pì de tuti me conduse a la pace,

el discateia-realessa, el vene-rare, che de pì rari
no ghin'è sta, nò in Italia, nò in Grecia,

15 e 'l ga infiamà la Francia par Maria senza màcola.

Tit. Òsfor de Duns Scoto] ^{ABCDEF}om. ^GÒsfor de Duns Scoto
1 Òsfor,] ^Aom. ^BÒsfor, ^DOsfor, sità] ^ACità ^Bom. de tore] ^Ade *alte* tori, ^Ble tore
e rame de àlbari,] ^Ae >zame< *frasche* fra le tori ^Be 'l casin de le rame ^De rame tra le tore *de*
rame de àlbari,
2 s'ciapi, canpane, lòdole, acua, gili,] ^A>coi echi dei cucù, i s'ciapi de *siami de* le ave s'ciapi
de canpane,< >le lodole, cornace,< >la loda< >le lodole che dondolo, cornace che cròcida,<
>e i fiumi che la e ghe / dondola le lodole, crocida le cornace<, / >gillii recia li< (cucù,
canpane, lodole cornace, fiumi, gillii / >fiumi, gillii,< ^B>oséi< *s'ciapi* canpane lòdole
>cornàce< *aqua fiuri / do che* >aqua fiuri:;< ^Dsciapi, canpane, lòdole, aqua, fiuri, ^Elòdole,
acua, fiuri
3 dò che sti ani sità e canpagna] ^A>na volta la canpagna e la cità< do che na volta i canpi ^B>e
chi,< sti ani, sità e campagne ^Ddo che sti ani sità e canpagna
4 le se catava, cubià chive, in balansa,] ^A>le se 'ncantava< incantava le case... ^B>(catava)< le
se >incantava,< chive, cubià, in balansa: ^DE le se catava, chive, cubià in balansa, ^Fle se
catava, >chive,< cubià *chive*, in balansa,
5-7 the ghe] ^AThe ghe na *intorno* na trista còtola] ^A*na bruta cota* ^Bna bruta còtola ^Dna trista
cotola de cuarei,] ^Ade cuarei ^Bde quarei, che ónfega / l'amiga natura,] ^A>là intorno<
che te snatura.) >che ruvina la to natura...)< ^Bónfega / la natura amiga ^Dche ónfega / la natura
amiga ^E>La< *l'amiga* natura >amiga,< ospissio parfeto a la / to belessa:] ^Aom.
^B>che< do che se posa la to belessa / mejo de tuto: ^Ddo che se posa >la to belessa
parfetamente< a perfessione la to belessa: ^E>cornisa parfeta de< *che dà* >*parfeto*< *ospissio*
parfeto a ^Fche >dà< >*ghe dava*< ospissio confondendo sgrassiosamente] ^Aom.
^Bsgrassiosamente >la< confondì ^Dsgrassiosamente confondendo
8 roba rura-rurale,] ^Aom. zente, piegore, fiuri,] ^Aom. ^Bzente piégore e fiuri ^Dzente, piégore
e fiori. ^Ezente, piegore, >fiuri< piante.

- 9 Ma, ah,] ^A>Sì, ma< >Ah,< *Ma ah* ^BMa a! ^CMa ah ^{DE}Ma ah, sta] ^Bte sta tiro-su] ^Ami tiro-su, ^Bca >tiro su< mando zo ^{CD}inspiro ^E>inspiro< *tiro-su* e supio-fora] ^Amando fora, ^Be >meto< supio fora ^Ce supio-fore
- 10 che fea vivare lu:] ^A>sta< >che lu< che 'l respirava lu; ^Bel vivea lu; ^Cche lo faseva vivare ^Dche >la< faseva vivare lu: ^E>che 'l vivea< >che tegnea vivo lu< >*lo tegneva in vita*< che fea vivare lu e fra ste erbe,] ^Aste erba *cuà* ^Bst>e<a gramegna, ^Cfra ste erbe, ^{DE}e fra ste erbe
- 11-12 acue,] ^Aste acue ^Bste aque, ^Cacque, ste mure *cuà* torno,] ^{AB}ste mure ^Csti muri *cuà*-torno ^Dsti muri *cuà* torno, el nava in volta / lu,] ^Ale ze cuele >che 'l vedea< *che 'l frequentava* lu; ^Ble ze doe ch'el vigneva lu ^Cel girava ^Del >passeggiava< nava in volta / la, che pi de tuti me conduse a la pace,] ^A>cuelo< lu che de tuti / >che de tuti< i omeni pi >me invita< *fortemente me* >*induse*< *conduse* a la pace ^Bom. ^Ccuelo che pi de tuti i altri conduse i me pensieri / ala pace ^Dche pi de >tuti i altri< ogni altro >el conduse i me spiriti a la pace< *me induse a la pace* ^Eche pi de tuti me >*induse*< *conduse* a la pace
- 13 el discateia-realessa, el vene-rare, che de pi rari] ^A>el dispegolatore de< *cuel che di sbroiava* le vene pi rare del reale: ^Bdisbrojatore profondo >de la realtà< *de realessa*; ^Cel discateia-realtà, el vene-rare ^Del discateia realessa, el vene-rare, che de >pi grandi< pi meio / >de pi grandi< ^Eel discateia-realessa, el vene-rare, che de pi rare
- 14 no ghin'è sta, nò in Italia, nò in Grecia,] ^A>na testa *l'*<*acutessa* / che no >ghe ze de ma< *ga paragoni* Italia, Grecia; ^Bno / >ghe ze mai sta< *ghinè stà de* mejo in Grecia o Italia ^Csensa rivali, e meteghe pure Italia, Grecia ^Dno ghi n'è-sta, no in Italia, no in Grecia,
- 15 e 'l ga infiamà] ^A>quelo< che ga infiamà ^Bch'el ga >dà fogo ai fran< infiamà ^Cche'l ga dà fogo ^Dche 'l ga infiamà ^Ee >che< 'l ga infiamà la Francia] ^Ala Francia ^BFrancia ^Ca Francia par Maria senza màcola.] ^Apar Maria senza màcola. ^Bpar Maria senza macola. ^Cpar Maria senza màcola (che 'l ga infiamà la Francia)

I versi incipitari «'inscape' Oxford, seek out its visual laws, and define its beauty as a relation between things»:⁴⁵⁷

Those things are the work of man (towers, bells) and the work of God (trees, birds, river). The proper relation between them is one of harmonious co-existence, balance ('coped and poisèd'), and pleasing interpenetration.⁴⁵⁸

La descrizione della città si apre con due aggettivi miltonici: «towery»⁴⁵⁹ e «branchy» (v. 1). Ad essi segue una lunga serie di composti hopkinsiani «risuonanti e accentati».⁴⁶⁰ Meneghello traspone i primi due, al v. 1, con «de tore» (in seguito a un primo «de alte tori») e «rame de àlbari» (in seguito alle precedenti varianti «frasche tra le tori», «'l casin de le rame», «rame tra le tore»), ottenendo così una maggiore esplicitezza, ma perdendo la ripresa in apertura e chiusura del primo verso di «Towery»: «towers» (compensata tuttavia dalla ripetizione di «sità» ai vv. 1 e 3, traduzione rispettivamente di

⁴⁵⁷ WATT 1987: 59.

⁴⁵⁸ *Ibidem*.

⁴⁵⁹ Sulla frequente aggiunta del suffisso -y a un morfema lessicale nella formazione di nuovi aggettivi nella produzione poetica di Hopkins cfr. FOTI BELLIGAMBI 2008: 57.

⁴⁶⁰ HOPKINS 1992: 523.

«city», v. 1, e di «town», v. 3). Si noti anche l'aggiunta – in posizione rilevata, in apertura del v. 1 – dell'allocuzione «Òsfor», assente nell'originale. A proposito del passaggio, scrive Chinellato:

la disposition en chiasme du vers anglais, déterminée par la consonance entre l'adjectif «Towery» et le substantif «towers» en début et en fin de vers, ainsi que par le parallèle allitérant entre les adjectifs «Towery» et «branchy», est difficile à rendre dans la traduction. L'hendécasyllabe de Meneghello a compensé la perte de la répétition par l'introduction d'une suite allitérative des phonèmes /a/ et /r/ tout au long du vers, et surtout par le parallèle rythmique entre les substantifs «Òsfor» (+ -) et «àlbari» (+ - (-)) en début et en fin de vers qui rappellent la figure du chiasme.⁴⁶¹

Per quanto riguarda la serie di composti immediatamente successiva invece, Meneghello la sostituisce, al termine di un fitto lavoro variantistico testimoniato dalle carte, con una sequenza di brevi nomi.⁴⁶² Di «Cuckoo-echoing» (v. 1) – in seguito a un primo «coi echi dei cucù» – resta soltanto «s'ciapi», al v. 2 (si ricordi la presenza di tale lemma anche al v. 2 di *Note, stéle* e al v.6 di *Nò 'l pèso, no ghin'è*).⁴⁶³ Il composto «bell-swarmèd» (v. 1) – in seguito a un tentativo con «siami de le ave» – diventa «canpane», al v. 2 (è forte il legame fonico con «canpagna», al verso successivo); «lark-charmèd» (v. 1) viene reso con «lòdole», al v. 2 (Meneghello elimina l'articolo determinativo e il verbo «dondola» presenti nelle stesure precedenti). Il corrispettivo di «rook-racked» (v. 1) viene del tutto meno, in seguito ad alcune stesure con «cornace che cròcida» e «crocida la cornace»; mentre «river-rounded» (v. 1) viene ridotto ad «acua» (v. 2) – instaurando un legame con «acue» al v. 11, dove traduce più letteralmente «waters». Infine, «The dapple-eared lily» (v. 2) – «symbol for the Virgin»⁴⁶⁴ – trova un corrispettivo in «gili», al v. 2 (in una precedente stesura nel più generico «fiuri»). Risulta interessante instaurare un rapido confronto con la traduzione italiana di Papetti, a cui Meneghello potrebbe aver fatto inizialmente riferimento, per poi distanziarsene nella direzione di una maggiore sintesi e brevità: «cuculo echeggiante, campana sciamante, allodola ammalata, gracchia straziata, dal fiume fasciata» (v. 2).⁴⁶⁵

L'effetto di tale riscrittura, nel *trapianto*, è quello di una netta accelerazione del ritmo.⁴⁶⁶ Questa scelta potrebbe dunque essere orientata anche da un intento compensativo rispetto alla difficoltà della trasposizione dello *sprung rhythm* di Hopkins,⁴⁶⁷ i cui «vowel-chimes and busy movement contrast

⁴⁶¹ CHINELLATO 2012: 255.

⁴⁶² Cfr. GALLIA 2015a: 107.

⁴⁶³ «S,ciapo (de xente), *calca, mischia o folla* (f.)», in PAJELLO 1896: 234.

⁴⁶⁴ MACKENZIE 1981: 113.

⁴⁶⁵ HOPKINS 1992: 205.

⁴⁶⁶ Cfr. GALLIA 2015a: 107.

⁴⁶⁷ Cfr. HOPKINS 1984: 230

admirably with the stark monosyllables in line 5».⁴⁶⁸ L'unico verso del testo inglese a coincidere con un decasillabo giambico regolare in *standard rhythm* è infatti il quinto, «[t]he line which describes an unwelcome encroachment on the city is itself, metrically speaking, an intruder».⁴⁶⁹ Nonostante una maggiore esplicitzza semantica – Meneghello aggiunge «che» dove Hopkins omette il pronome relativo «which» «to achieve the greatest possible pressure and density of meaning» –,⁴⁷⁰ il *trapianto* resta piuttosto aderente alla sintassi dell'originale nel suo procedere per accumulazione.

Meneghello conserva anche le inarcature, rimodulando invece l'impiego dei segni di punteggiatura: scompaiono il trattino del v. 8 e i numerosi punti e virgola, ancora presenti nelle prime stesure del *trapianto*, infine trasposti in semplici virgole o – come nel caso dei vv. 7 e 10 – in due punti. Viene eliminato il punto esclamativo del v. 9 («Yet, ah!»), privilegiando un più piano «Ma, ah» (v. 9). Si assiste inoltre ad alcune inversioni dettate forse da motivazioni di natura ritmica («country and town», al v. 3, diventa «sità e campagna») e viene meno – per via della diversa misura della terza strofa – l'anafora di «He» ai vv. 10-11.

Dal punto di vista lessicale, se i composti dei vv. 2-3 vengono sciolti, Meneghello ne introduce di nuovi, come il sintagmatico «tiro-su», al v. 9 (per «gather», in una precedente stesura «inspiro»), «supio-fora», al v. 9 («release», prima «mando fora»), e «roba rura-rurale», al v. 8, per «Rural rural keeping». Quest'ultimo rafforza la trama fonica dettata da /r/, compensando in parte la perdita della triplice allitterazione dell'emistichio successivo («folk, flocks, and flowers»):⁴⁷¹ «zente, piegore, fiuri».⁴⁷² Brian ha sottolineato

l'elasticità con cui lo scrittore introduce nel dialetto queste nuove formazioni verbali, adottando il trattino per unire parole che, nel parlato, sono strettamente collegate: il verbo alla sua preposizione, il sostantivo all'aggettivo.⁴⁷³

Al v. 12 dell'originale si incontra uno dei passaggi più «tortuosi»⁴⁷⁴ del testo: «Of realty the rarest-veinèd unraveller» (v. 12).⁴⁷⁵ Nel *trapianto*, al v. 13, si legge la giustapposizione di due apposizioni, formate da due parole composte precedute dall'articolo determinativo: «el discateia-realessa, el vene-

⁴⁶⁸ MACKENZIE 1981: 114.

⁴⁶⁹ WATT 1987: 59.

⁴⁷⁰ Ivi: 13.

⁴⁷¹ Cfr. HOPKINS 1992: 524.

⁴⁷² «Piegora, pecora»: PAJELLO 1896: 186.

⁴⁷³ GALLIA 2015a: 107.

⁴⁷⁴ *Ibidem*.

⁴⁷⁵ «in the closing lines Scotus is praised for another, quite different, aspect of his thought as well. He was the 'unraveller' of 'realty': he insisted that it was possible to know the real world directly through the senses. In this he showed finer insight than the greatest philosophers, whether the ancient Greeks or (perhaps) St Thomas Aquinas, born in Italy and the writer whom many Jesuit theologians followed», in WATT 1987: 60.

rare». Si osservi innanzitutto la resa di «rarest-veinèd» con «vene-rare», con la conservazione dell'agglutinamento e delle sonorità originali. Le carte attestano per tale sintagma una prima variante con «le vene pì rare». Si instaura inoltre una ripresa assente nell'originale tra «rare» e «pì rari» (nelle precedenti stesure «pì grandi» e «pì meio»), che riproduce il legame, al v. 13, tra «rivalled» e «rival», di cui preserva anche la trama fonica in /r/. Nel primo emistichio del verso si trova invece «el discateia-realessa»: composto assente nell'originale, che vede la successione articolo-verbo-sostantivo.⁴⁷⁶ A questa soluzione Meneghello giunge attraverso un fitto processo correttivo, partendo – sulla prima stesura manoscritta – da «el dispegolatore de le vene pì rare del reale», senza agglutinamento. Viene poi cassato «el dispegolatore» e in interlinea sostituito con: «cuel che sbroiava». In ulteriore interlinea viene anteposto il prefisso «di» a «sbroiava». Nella successiva stesura manoscritta si legge «disbrojatore profondo de la realtà», con «profondo» aggiunto in interlinea. In margine, in penna nera (la precedente è blu), Meneghello annota: «de realessa». Nella stesura manoscritta successiva si legge il composto «discateia-realtà», e, nella stesura ancora successiva: «el discateia realessa», mantenuto ma arricchito del trattino nella stesura manoscritta immediatamente successiva: «el discateia-realessa». Il sostantivo che traduce «realty», in seguito alle prime varianti con «reale» e «realtà», è dunque «realessa», neologismo costruito con il suffisso *-essa*, proprio dei sostantivi astratti, come evidenzia Meneghello in un paragrafo di *Maredè, maredè...*:

Tutta la questione degli astratti 'di qualità', cioè basati su aggettivi qualificativi, suscita incertezza. Prendiamo gli astratti in *-essa*: sono normalissimi quelli che corrispondono a forme IT in “-ezza”; come *grandéssa, beléssa, puréssa, sicuréssa*, ecc., che si fondano su aggettivi vicentini sentiti come uguali o quasi-uguali a aggettivi italiani.⁴⁷⁷

Il termine «realessa» si lega con il trattino al verbo «discateia», “districa”, che traduce il sostantivo «unraveller», anticipato in traduzione rispetto alla sua posizione originale. Si ricordi come il verbo *discateiare* compaia anche nel *trapianto* di *Carrion Comfort*, al v. 3, come resa di *untwist* (v. 2). L'interesse di Meneghello nei confronti di tale verbo e, più in generale, dei verbi con il prefisso *des-* o *dis-* è testimoniato da un altro paragrafo di *Maredè, maredè...*, in cui si legge:

I verbi in *des-* o *dis-* (questa seconda forma, probabilmente meno ‘genuina’, è quella adottata nel presente libro) comunicano spesso interessanti sfumature di significato. [...] Mi è sempre parso difficile

⁴⁷⁶ Cfr. CHINELLATO 2012: 235-236.

⁴⁷⁷ MENEGHELLO 2021a: 101-102.

da comunicare in italiano quell'emozionante *dispossessed* nel *Turn of the Screw* di Henry James (terzultima parola). Ma in vicentino con un verbo col *dis-*, credo che si potrebbe⁴⁷⁸

Nella riscrittura vicentina del testo di Hopkins, privilegiando l'aspetto fonico-ritmico e inseguendo la brevità propria della lingua inglese, Meneghello sacrifica la trasposizione di alcuni termini. Si pensi a «rook-racked» (v. 1), ma anche di «sways my spirits to peace» (v. 11) resta soltanto «me conduse a la pace», al v. 12 (le carte attestano alcune precedenti stesure con «conduse i me pensieri» o «conduse i me spiriti»). Anche l'espressione «of all men» (v. 11) si riduce, al v. 12, a «pi de tuti» (anche in questo caso in una precedente variante più aderente ma anche più esteso: «de tuti i omeni»,⁴⁷⁹ «pi de tuti i altri», «pi de ogni altro»). Similmente, di «graceless growth» (v. 7) rimane soltanto il lungo avverbio «sgrassiosamente» (v. 7), con inversione rispetto al verbo (volto da Meneghello al gerundio), in seguito a una prima stesura più aderente alla costruzione originale «sgrassiosamente confondendo» («graceless growth, thou hast confounded»). A proposito degli avverbi in *-mente*, si legga quanto scrive Meneghello in *Maredè, maredè...*: «non sono molto di casa in VIC; quelli che di fatto si usano sembrano spesso calchi delle corrispondenti forme IT, o parodie».⁴⁸⁰

Un esempio di mantenimento dell'ordine dei costituenti del sintagma originale risulta invece individuabile nella resa di «neighbour-nature» (v. 6) con «l'amiga natura» (v. 6), in seguito a una prima versione con «la natura amiga». È qui evidente la ricollocazione semantica del sintagma, per il quale il traduttore sceglie un termine dal sapore un po' arcaico: «[l]'amicizia attraversa una zona linguistica un po' morta. *Una me amica, un me amico* hanno quasi scacciato *na me amiga, un me amigo*».⁴⁸¹ Risulta interessante anche – appena prima – la resa di «sours» (v. 5) con il verbo «ónfega» (v. 5), «lordare d'unto»,⁴⁸² precedentemente «te snatura» e «ruvina». Il medesimo verbo inglese veniva tradotto con «invelenisse» al v. 14 di *Me sveio e palpo pelo*.

Efficace è la trasposizione del soggetto del verbo: «a base and brickish skirt», al v. 5 – «vile gonna di mattoni»⁴⁸³ che «alludes to the nineteenth-century skirt of terrace houses in red or yellow brick which had been allowed to separate the quiet grey of the ancient buildings from Nature's green» –,⁴⁸⁴ con «na trista còtola de cuarei», al v. 5 (prima «na brutta còtola»). Qui, «còtola» («*gonnella*, (se ricca) *gonna*»)⁴⁸⁵ – oltre a instaurare un legame fonico con «lòdole», al v.2 , e con «màcola», al v. 15 –

⁴⁷⁸ Ivi: 51-52.

⁴⁷⁹ Cfr. Ivi: 184.

⁴⁸⁰ Ivi: 172.

⁴⁸¹ Ivi: 46.

⁴⁸² PAJELLO 1896: 163.

⁴⁸³ HOPKINS 1992: 524.

⁴⁸⁴ MACKENZIE 1981: 112.

⁴⁸⁵ PAJELLO 1896: 60.

porta in sé, similmente ad «amiga», un sapore un po' arcaico, come sottolinea Meneghello in *Maredè, maredè...*:

Le còtole (a parte l'uso metonimico per dire *le dònne*) stanno cedendo alle *gòne* e alle *sotane*. Nel singolare è un semplice, malinconico cambio della guardia: la *còtola* non è più *còtola*, è *gòna*, *minigòna*, *massigòna*, *sotana*⁴⁸⁶

Ritorna invece da *Note, stéle* il termine «ospissio»: «ospissio parfeto a la / to belessa» (v. 6), resa di «thy grey beauty is grounded / Best in» (vv. 6-7); nelle precedenti stesure «do che se posa la to belessa parfetamente» e «cornisa parfeta a la to belessa». Oltre al venir meno del corrispettivo dell'aggettivo «grey» –⁴⁸⁷ fonicamente legato a «grounded» (la trama fonica viene però intessuta nel *trapianto* dalle sibilanti di «ospissio» e «belessa» –, è evidente lo slittamento della sfera semantica in una direzione più *familiare* (Mozzato ha impiegato l'espressione «familiar connotation»).⁴⁸⁸

Un ulteriore taglio che va segnalato è quello di «insight», al v. 13, privo di riscontro nella versione definitiva del *trapianto*, in seguito ad alcuni tentativi nella prima stesura con «na testa» e «l'acutessa».

Altrove Meneghello opera, invece, delle aggiunte in senso esplicativo. Ad esempio, nella resa del verso fortemente allitterato dell'originale (meno nella trasposizione) «these weeds and waters, these walls» (v. 10) con «e fra ste erbe, / acue, ste mure cuà torno» (vv. 10-11), dove «erbe» vede una precedente variante con il più preciso «gramegna». Il traduttore aggiunge «cuà torno» (assente nelle prime due stesure del testo), dopo aver cassato «na intorno», presente nella prima stesura del v. 5, evitando così la ridondanza. L'effetto è quello di una maggiore esplicitezza semantica, ma anche di una maggiore incisività ritmica.

Un altro lemma che torna dai precedenti *trapianti* hopkinsiani è il verbo «catava» (v. 4), resa in questa sede di «encounter» (v. 4). Il termine – di cui si ricordi la presenza nelle prime stesure di *Me sveio e palpo pelo*, come corrispettivo di «feel» (v. 1) – viene glossato dal *Dizionario* di Pajello: «Catàre, trovare, ritrovare o rinvenire – andar a catar uno, andar a visitare uno o visitare uno o far visita ad uno – catar su legne, ecc. raccattare».⁴⁸⁹ Nella trasposizione dei vv. 3-4 («country and town did / Once encounter in, here coped and poisèd powers»)⁴⁹⁰ vanno inoltre osservati – oltre alla già

⁴⁸⁶ Prosegue: «nel plurale la cosa comporta una discrepanza di significato. Oggi si dice 'senza problemi' *Ghe piase le gòne a pièghe* o *Métito in valisa tute dó le sotane de séda?* ma se si sente la frase *Sóto le còtole no la gavéa gnénte* non si intende che il soggetto (oltre che essere privo del più intimo degli indumenti) avesse addosso due o più gonne, mentre invece l'equivalente frase 'moderna' *Sóto le gòne no la gavéa gnénte* presuppone che il soggetto, sempre interiormente *ignudo*, avesse indossato due o più gonne una sopra l'altra», in MENEGHELLO 2021a: 265.

⁴⁸⁷ Aggettivo presente anche al v. 5 di *The Starlight Night* e reso da Meneghello con «falbi» al v. 7 di *Note, stéle*.

⁴⁸⁸ MOZZATO 2012: 135.

⁴⁸⁹ PAJELLO 1896: 47. Su «catare» nel senso di «cogliere (in flagrante, ecc.)» cfr. anche MENEGHELLO 2021a: 80.

⁴⁹⁰ «in the city where once country and town met, intellectual forces also contended in argument and controversy», in HOPKINS 1961: 88.

sottolineata inversione sintagmatica di «sità e canpagna» – il passaggio da una prima stesura più aderente «do che na volta» a una più libera interpretazione «dò che sti ani» (v. 3) e la notevole capacità di sintesi del traduttore nel riassumere l'espressione «here coped and poisèd powers»⁴⁹¹ («qui potenze uguali e bilanciate», nella traduzione di Papetti)⁴⁹² in «cubià chive, in balansa» (v. 4); dove l'efficace verbo *cubiare* significa «accoppiare o appajare»⁴⁹³ (Pajello cita l'esempio della «cubia dei cavai, la pariglia»)⁴⁹⁴.

⁴⁹¹ «set off one against the other and well matched», in HOPKINS 1986: 273

⁴⁹² HOPKINS 1992: 205.

⁴⁹³ PAJELLO 1896: 62.

⁴⁹⁴ *Ibidem*.

FRAMMENTI INEDITI

God's grandeur

Il primo di una serie di sonetti dedicati alla bellezza della natura

and to its overflowing witness to God's presence, "God's Grandeur" belongs to a period of intense and stupefied enthusiasm on Hopkins's discovery of the unhoped-for usefulness of this theme for his newly revived poetic word.⁴⁹⁵

La stesura del testo risale al 1873 ed è contemporanea a quella di *Starlight Night*: i due sonetti – spediti alla madre dell'autore nella medesima lettera – «saranno un piccolo dono. Non sono tanto bizzarri, ma hanno certi effetti metrici, soprattutto imitati da Milton [...]. Questi ritmi in genere non sono capiti, ma fanno nel loro contesto quello che niente altro può fare».⁴⁹⁶

God's grandeur

The world is charged with the grandeur of God.

It will flame out, like shining from shook foil;

It gathers to a greatness, like the ooze of oil

Crushed. Why do men then now not reckon his rod?

5 Generations have trod, have trod, have trod;

And all is seared with trade; bleared, smeared with toil;

And wears man's smudge and shares man's smell: the soil

Is bare now, nor can foot feel, being shod.

And for all this, nature is never spent;

10 There lives the dearest freshness deep down things;

And though the last lights off the black West went

Oh, morning, at the brown brink eastward, springs--

Because the Holy Ghost over the bent

World broods with warm breast and with ah! bright wings.

⁴⁹⁵ MARUCCI 1994: 39.

⁴⁹⁶ HOPKINS 1992: 502.

L'unica stesura del frammento inedito di trasposizione vicentina si trova sulla medesima carta della prima frammentaria stesura di *El falcheto* e dell'unico verso tradotto di *Thou art indeed just, Lord, if I contend*. Meneghello traspone soltanto gli ultimi due versi del sonetto, in cui

The Holy Spirit broods fruitfully over a world which is bent – curved, but also warped from the straight path, suffering from Man's 'selfbent' like Ribblesdale [...]. And we may fancy that it is the coming sunrise, as the sun still below the horizon catches the feathery fringes of the cloud, which shapes the final image of hope as the poem ends: 'with ah! bright wings.'⁴⁹⁷

Testimoni:

A stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 13-14 del testo originale, MEN 01-0363, f. 111.

God's grandeur

Parché l'osela del Spirito Santo sora la bala del mondo
la coa co la pansa calda e co ah ale slusente

1 Parché l'osela del Spirito] ^AParché >il< l'osela del Spirito sora] ^A>sora< s>u<ora
2 la coa] ^A>[.< la coa co la pansa] ^A>col peto< co la pansa ah ale] ^Aah co ale / co
ale ah slusente] ^A>ciare alali splendide< >splendente<

Sul manoscritto, Hopkins annota che questo testo e il successivo (*Starlight Night*) sono da leggere «slowly, strongly marking the rhythms and fetching out the syllables».⁴⁹⁸ Il testo è in *standard rhythm counterpointed*⁴⁹⁹ (alcuni piedi giambici vengono sostituiti da trochei):⁵⁰⁰ all'interno della sua struttura regolare le inversioni e le altre figure ritmiche «put into relief and bring to the fore particular lexemes or syntagmas that the reader [...] is compelled not to let pass up unnoticed».⁵⁰¹ Tale andamento ritmico conferisce al sonetto «additional weight since it compels us to give almost full stress to some technically unaccented syllables [...], and virtually converts into spondees such feet as [...] 'World broods', 'bright wings'».⁵⁰²

⁴⁹⁷ MACKENZIE 1981: 66.

⁴⁹⁸ *Ibidem*.

⁴⁹⁹ Cfr. HOPKINS 1984: 225

⁵⁰⁰ Cfr. WATT 1987: 45.

⁵⁰¹ MARUCCI 1994: 45.

⁵⁰² MACKENZIE 1981: 66.

Nel *trapianto* si assiste a una diluizione dell'originale, dal punto di vista tanto ritmico (soprattutto per quanto riguarda il penultimo verso, che si allunga notevolmente), quanto semantico. Si osserva infatti una maggiore esplicitezza nei versi vicentini anche in virtù dell'aggiunta del lemma «l'osela» – assente nell'inglese e nella prima versione della stesura meneghelliana – e della resa di «over the bent / World» (vv. 13-14) con «sora la bala del mondo»: trasposizione in cui viene meno – oltre alla forte inarcatura – anche la polisemia del termine «bent», «curvo» nella traduzione italiana di Papetti («il curvo / mondo»).⁵⁰³

Risulta incisiva la resa del versante fonico, soprattutto nella trasposizione dell'ultimo verso, in cui la forte trama allitterativa in /w/ del testo di partenza⁵⁰⁴ viene trasposta in un'insistita ripetizione a eco delle sonorità proprie dei primi due termini del verso. Si giustifica così anche la sostituzione del più aderente «peto» con «pansa», fonicamente più coerente.

Il verbo *coare*⁵⁰⁵ – resa di «broods» (v. 14) –⁵⁰⁶ viene citato in *Maredè, maredè...* tra i «verbicini che usiamo, parlando, senza particolare interesse o gusto in questa o quella singola forma verbale, ma di cui è divertente (e oscuramente istruttivo) elencare le forme per iscritto».⁵⁰⁷

Per quanto riguarda l'aspetto sintattico, si osservi come l'ultimo verso perda il punto esclamativo (così anche al v. 9 di *Òsfor de Duns Scoto*, ma in favore della virgola). Inoltre, in chiusura – in seguito ad alcuni tentativi (con «ah co ale» e «co ale ah») –, Meneghello conserva la disposizione dei costituenti aderente all'originale, «co ah ale», ma con l'inversione del sintagma finale «bright wings» in «ale slusente», adottando così l'ordine non marcato in italiano e mantenendo compatta la trama fonica sopracitata.

⁵⁰³ HOPKINS 1992: 169.

⁵⁰⁴ «the last two lines, which flow on without pause, build and lengthen in the vowels and alliteration of 'world broods,' 'warm breast', 'bright wings', with the last greatly lengthened by being alliteratively reversed and by the long 'ah!' which expresses not only the poet's emotion but the physical act of the spreading rays», in MARUCCI 1994: 45.

⁵⁰⁵ «Coà, *covata* – se gnarà de osei, *nidiata*», in PAJELLO 1896: 53.

⁵⁰⁶ «A protest against the materialism of the age; yet despite man's greed and wastefulness, there is hope for the world as long as God continues to brood over it», in HOPKINS 1961: 84.

⁵⁰⁷ MENEGHELLO 2021a: 189.

Thou art indeed just, Lord, if I contend

Scritto a Dublino nel 1889,⁵⁰⁸ pochi mesi prima di morire, *Thou art indeed just, Lord, if I contend* è costituito da pentametri giambici regolari e fa parte di una serie di sonetti

in which anguish or dejection are combined with extraordinary linguistic wit, energy, and economy of expression. Clearly his poetic skills and techniques were still evolving at the very end of his career. Yet in these poems he abandons many of the experimental techniques which he had earlier devised for extending the scope and power of the sonnet form, with all its resources of meaning acquired over centuries.⁵⁰⁹

Thou art indeed just, Lord, if I contend

*Justus quidem tu es, Domine, si disputem tecum: verumtamen
justa loquar ad te: Quare via impiorum prosperatur? Ec.*

Thou art indeed just, Lord, if I contend
With thee; but, sir, so what I plead is just.
Why do sinners' ways prosper? and why must
Disappointment all I endeavour end?

5 Wert thou my enemy, O thou my friend,
How wouldst thou worse, I wonder, than thou dost
Defeat, thwart me? Oh, the sots and thralls of lust
Do in spare hours more thrive than I that spend,
Sir, life upon thy cause. See, banks and brakes
10 Now, leavèd how thick! lacèd they are again
With fretty chervil, look, and fresh wind shakes
Them; birds build – but not I build; no, but strain,
Time's eunuch, and not breed one work that wakes.
Mine, O thou lord of life, send my roots rain.

Del testo originale, Meneghello traduce soltanto l'ultimo verso, le cui quattro stesure inedite si trovano sulla medesima carta che testimonia anche la prima frammentaria stesura di *El falcheto* e la

⁵⁰⁸ MACKENZIE 1981: 201.

⁵⁰⁹ WATT 1987: 80.

trasposizione degli ultimi due versi di *God's grandeur*. La carta registra anche l'annotazione del verso inglese, ma con refuso: «More, o lord of life, send my roots rain»

Testimoni:

- A stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione del v. 14 del testo originale, MEN 01-0363, f. 111.
- B stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione del v. 14 del testo originale, MEN 01-0363, f. 111.
- C stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione del v. 14 del testo originale, MEN 01-0363, f. 111.
- D stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione del v. 14 del testo originale, MEN 01-0363, f. 111.

Ale me raise, Dio de la vita, mandeghe piova

1 Ale me raise, Dio de la vita, mandeghe piova] ^A>Le me raize, paròn de la vita a / màndeghe, par lord de la vita, piova< >Le me raise, dio de la vita< >Piova< mandeghe a le me raize, Dio de la vita, piova. ^BDio de la vita a le me raise mandeghe piova ^CManda a le me raise, / mandeghe Dio de la vita piova ^DAle me raise, Dio de la vita, mandeghe piova

Il verso – pur consistendo probabilmente in un appunto per un'eventuale traduzione successiva mai completata – presenta già qualche fenomeno di interesse, come il complessivo mantenimento dell'andamento sintattico dell'originale – con l'eccezione dell'anticipazione del complemento di termine –, in seguito a una precedente stesura con «Dio de la vita», in apertura di verso.

Per la resa di «lord of life» – prima di optare per «Dio de la vita» (precedentemente in minuscolo) – Meneghello tenta le varianti «paròn de la vita», più aderente, e «lord de la vita». Viene invece meno il corrispettivo di «mine» («Mio, o tu signore di vita, manda pioggia alle mie radici», nella traduzione italiana di Papetti),⁵¹⁰ assente d'altronde anche nella versione del verso inglese appuntata da Meneghello sulla carta.

⁵¹⁰ HOPKINS 1992: 277.

LUIGI MENEGHELLO TRADUTTORE DI
EDWARD ESTLIN CUMMINGS

INTRODUZIONE

Edward Estlin Cummings, «[a]nticonformista e assertore dell'individualismo e della libertà del singolo»,⁵¹¹ nella storia della poesia moderna si afferma innanzitutto per la novità e l'originalità dello stile. Il suo sperimentalismo formale si manifesta nel radicale rifiuto delle regole della scrittura convenzionale e, conseguentemente, in alcuni tratti stilistici ricorrenti, individuati in maniera puntuale da Caterina Ricciardi, sui quali si tornerà nel seguito di questa breve introduzione:

1) dislocazione dell'ordine delle parole e della struttura sintattica; 2) frammentazione e ricostruzione della singola parola, talvolta con soli scopi onomatopeici; 3) distorsione spaziale delle unità tipografiche, con improvvisi spazi vuoti e tuttavia funzionalmente integrativi; 4) uso anticonvenzionale delle parentesi, delle lettere maiuscole e minuscole, e della punteggiatura.⁵¹²

Per quanto riguarda quest'ultimo aspetto, Eve Triem ha evidenziato come Cummings «employs or disregards capitalization usage as it suits his emphasis or rhythm»,⁵¹³ o ancora come nella sua poesia una virgola possa trovarsi dove inattesa, nel corpo o in chiusura di un testo, «to produce a pause for the reader to imagine what the next action might be». ⁵¹⁴ Virgole, due punti e punti e virgola vengono inseriti anche internamente alle parole «to arouse new sensations and intuitions». ⁵¹⁵ Le parentesi vengono invece spesso impiegate per interpolazioni «or to split or combine words as a guide to his thought. Frequently they occur, in poem-parables, to clarify the relationship between two sentences that run simultaneously through the poem». ⁵¹⁶

Per quanto riguarda le innovazioni morfologiche, la poesia di Cummings si caratterizza per la frequente coniazione di neologismi, realizzati soprattutto attraverso la suffissazione. L'autore, di norma, mantiene «already existing root words, joining to them new affixes [...] in unexpected combinations». ⁵¹⁷ Attraverso tale processo di formazione, che «provides a goldmine of possibilities for analogical innovation», ⁵¹⁸ l'autore dà vita a numerose parole, «most of which sound queer, but at the same time somewhat familiar», ⁵¹⁹ sfruttando le possibilità intrinseche alla grammatica della lingua inglese. «Cummings' creations are not likely to be disruptive. He may be merely filling in the

⁵¹¹ RICCIARDI 1978: 225.

⁵¹² *Ibidem*.

⁵¹³ FAIRLEY 1975: 12.

⁵¹⁴ *Ivi*: 10.

⁵¹⁵ TRIEM 1969: 11.

⁵¹⁶ *Ibidem*.

⁵¹⁷ *Ivi*: 13.

⁵¹⁸ FAIRLEY 1975: 6.

⁵¹⁹ *Ivi*: 7.

slots of possible (not grammatically excluded) compounds which have not occurred because of conventions of usage». ⁵²⁰

La lingua poetica di Cummings presenta inoltre frequenti casi di *functional shift*, ossia di assunzione, da parte di una parola, di una funzione sintattica diversa dalla propria:

His main device in this category is the conversion to nouns of other parts of speech-verbs, pronouns, adverbs, adjectives and even conjunctions. These intensified vocabulary items are [...] an important key to Cumming's individual system of value. ⁵²¹

Attraverso tali processi di coniazione, sintesi e slittamento funzionale, mediante l'analisi delle parole nelle loro parti (sillabe e singole lettere) e l'uso ponderato di spaziature e interpunzione, «as well as by “arranged derangement”, Cummings hoped to extend meaning beyond traditional limits». ⁵²²

Luigi Meneghello inserisce nei *Trapianti* (2002) sette trasposizioni di testi di Cummings, nel seguente ordine: *Bufalo Bil l'è* (traduzione di *Buffalo Bill's*); *La me cara ecetera* (di *my sweet old etcetera*); *star védare se la luna no la zé* (di *who knows if the moon's*); *in Pena-pena* (di *In Just-*); *uò cucò* (di *hist whist*); *el pulierìn zé pena* e *el pulierìn zé penA* (due differenti trasposizioni di *The little horse is newLY*). Le ultime cinque sono già presenti nella silloge *Le Biave* all'interno della miscellanea *In amicizia: essay in honour of Giulio Lepschy* (1997), mentre *Bufalo Bil l'è* e *La me cara ecetera* vengono anticipate nella conversazione *Il turbo e il chiaro* (1996). Nel corso di quest'ultima, si delinea già il particolare interesse del traduttore nei confronti di una particolarità della poesia di Cummings: «quella di e.e. cummings è poesia grafica, cioè è scritta perché la veda l'occhio [...]. Sono testi di cui con l'orale si può soltanto tentare di rendere l'idea – in realtà bisogna poi vederli scritti». ⁵²³

Il gruppo di sette testi che ha trovato una destinazione editoriale è la risultante di un lungo processo di selezione testimoniato dalle carte autografe conservate presso il Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia. Se diverse sono infatti le stesure, manoscritte e dattiloscritte, per ognuno dei testi editi, all'interno del Fondo Meneghello si trovano anche le stesure di numerose trasposizioni inedite: più precisamente, di trentadue testi, di cui dieci sono integrali e ventidue frammentarie. Esse coinvolgono testi provenienti da quasi l'intero arco della produzione dell'autore americano, a partire dalla prima raccolta, *Tulips and Chimneys* (1923),

⁵²⁰ *Ibidem*.

⁵²¹ *Ivi*: 11.

⁵²² TRIEM 1969: 10.

⁵²³ MENEGHELLO 2006: 1557.

arrivando fino a *Xaipe* (1950). Va, dunque, innanzitutto osservata la significativa mole delle trasposizioni, portate a termine o soltanto abbozzate, dei testi di Cummings.

Dalla selezione compiuta è possibile inoltre osservare come l'attenzione di Meneghello si rivolga soprattutto a testi o a passaggi che presentano particolari anomalie sintattiche, tipografiche, interpuntorie, le quali offrono al traduttore la possibilità di sperimentare e ampliare le risorse espressive della lingua vicentina.

Gli aspetti che della poesia di Cummings dovevano maggiormente attirare l'attenzione di Meneghello emergono poi anche dai numerosi appunti che si trovano sulle carte, e in particolare su quelle contenute nel fascicolo aperto dal biglietto manoscritto «Cummings [note]». ⁵²⁴ In esso sono contenute cinque carte manoscritte, la cui trascrizione integrale viene riportata in appendice al capitolo. Tali carte testimoniano inoltre come l'interesse di Meneghello nei confronti di questo autore sia di antica data: nel fascicolo è infatti presente un appunto datato 1953, in preparazione di «6 non lectures» ⁵²⁵ dedicate a Cummings. Sulla carta datata «Ott 84» ⁵²⁶ si trovano invece osservazioni rilevanti per quanto concerne le successive traduzioni: Meneghello si sofferma in questa sede sulla tecnica versificatoria di Cummings, «concepita come sfida e provocazione delle convenzioni», ⁵²⁷ accostata, per questo motivo, a quella di altri autori, come i futuristi, Apollinaire o Ungaretti. A Palazzeschi lo lega invece – sempre secondo Meneghello – «l'accentuata intonazione scherzosa, il gioco». ⁵²⁸ Su questo aspetto il traduttore torna anche su un'altra carta, in cui affronta la questione dei «rapporti con futuristi» ⁵²⁹ e dei «rapporti con Palazzeschi (più significativi – cioè in cose più belle e interessanti)». ⁵³⁰ Prosegue osservandone la «[f]reschezza dell'insieme agli inizi – meccanicità, irritante in seguito». ⁵³¹

Per quanto riguarda il «contenuto», Meneghello descrive Cummings come un «poeta privato – baroliniano, che ogni tanto interloquisce». ⁵³² A proposito dell'«ideologia», annota: «anarchico, antiretorico, 'antipatriottico' in origine», chiedendosi «cos'altro è diventato poi?». ⁵³³ Il tono viene infine definito «ogni tanto stizzoso e mean». ⁵³⁴ A partire da questi appunti risulta possibile ipotizzare come Meneghello abbia lavorato su numerosi testi dell'americano, per trarne – in un secondo momento – una ristretta selezione, composta dai *trapianti* a suo parere maggiormente riusciti,

⁵²⁴ MEN 01-0361, f. 23.

⁵²⁵ MEN 01-0361, f.25.

⁵²⁶ MEN 01-0361, f.24.

⁵²⁷ *Ibidem.*

⁵²⁸ *Ibidem.*

⁵²⁹ MEN 01-0361, f.26.

⁵³⁰ *Ibidem.*

⁵³¹ MEN 01-0361, f.24.

⁵³² *Ibidem.*

⁵³³ *Ibidem.*

⁵³⁴ *Ibidem.*

scartando invece la restante parte forse proprio in virtù di quel sentimento di «meccanicità, irritante»⁵³⁵ e ripetitiva.

Complessivamente, per quanto riguarda le strategie traduttorie adottate nelle trasposizioni, va evidenziato come, nel caso dei testi pubblicati e degli inediti non frammentari, Meneghello conservi nella maggior parte dei casi il numero di versi e le divisioni strofiche degli originali. In generale si osserva un'aderenza alla disposizione grafica degli originali, in linea con quanto messo in luce anche da Lucrezia Chinellato: «[u]ne attention particulière au rendu typographique est représentée par les traductions des six textes de E.E. Cummings, en raison du privilège que le poète et peintre américain consacre à l'aspect visuel du poème».⁵³⁶ Le carte autografe registrano numerosi aggiustamenti relativi alle spaziature e alla disposizione dei singoli versi, alla ricerca di un effetto il più vicino possibile a quello suscitato dall'originale. Si tengano a mente, a tal proposito, non soltanto le osservazioni di Meneghello in *Il turbo e il chiaro* sulla poesia grafica di Cummings, scritta cioè «perché la veda l'occhio»,⁵³⁷ ma anche gli appunti sulle carte: «(poesia grafica – effetti orali)»⁵³⁸ o ancora: «[e]ffetti visivi di e.e. cummings (solo imperfettamente riproducibili a voce)».⁵³⁹

Tornando ai tratti stilistici ricorrenti individuati da Ricciardi, è dunque sicuramente la «distorsione spaziale delle unità tipografiche, con improvvisi spazi vuoti e tuttavia funzionalmente integrativi»⁵⁴⁰ il primario aspetto sul quale Meneghello lavora nella trasposizione dei testi, insieme all'«uso anticonvenzionale delle parentesi, delle lettere maiuscole e minuscole, e della punteggiatura»,⁵⁴¹ a cui il traduttore resta nella maggior parte dei casi aderente, soprattutto nei testi vicentini compiuti e non frammentari, che hanno quindi raggiunto un maggior grado di elaborazione formale.

Per quanto riguarda la «dislocazione dell'ordine delle parole e della struttura sintattica»⁵⁴² si assiste invece alla frequente normalizzazione delle anomalie originali, in linea con una tendenza generale di Meneghello traduttore, già evidenziata da Giulia Brian, a sciogliere i «nessi sintattici complessi».⁵⁴³

Infine, rilevante è l'aspetto che riguarda la «frammentazione e ricostruzione della singola parola, talvolta con soli scopi onomatopeici»:⁵⁴⁴ le trasposizioni dei testi di Cummings offrono al vicentino numerose occasioni di rinnovamento lessicale, entrando in contatto con le neoformazioni originali, ottenute perlopiù mediante la suffissazione. L'attenzione di Meneghello si rivolge, tuttavia,

⁵³⁵ *Ibidem.*

⁵³⁶ CHINELLATO 2014: 247.

⁵³⁷ MENEGHELLO 2006: 1557.

⁵³⁸ MEN 01-0112, f.82.

⁵³⁹ MEN 01-0112, f. 58.

⁵⁴⁰ RICCIARDI 1978: 225.

⁵⁴¹ *Ibidem.*

⁵⁴² *Ibidem.*

⁵⁴³ BRIAN 2011a: 167.

⁵⁴⁴ RICCIARDI 1978: 225.

soprattutto ai composti ottenuti mediante la fusione di parole. Si pensi alla conservazione dell'«addensamento»⁵⁴⁵ al v. 14 di *In Just-* («bettyandisbel») in «larinaelaiseta» (v. 14), significativa in rapporto alla creazione di neologismi vicentini a partire dall'interazione con il testo inglese e, dunque, al rinnovamento della lingua di arrivo nel processo traduttivo, ma anche relativamente al sistematico adattamento, nei *Trapianti*, dei nomi propri inglesi a «quella che sarebbe una possibile pronuncia vicentina».⁵⁴⁶

Quella della fusione di parole mediante l'introduzione del trattino è una modalità di rinnovamento già individuata anche da Brian tra le caratteristiche maggiormente originali dei *Trapianti* e mutuata da Meneghello, oltre che da Cummings, anche da Hopkins.⁵⁴⁷ Il trattino viene inoltre talvolta introdotto anche dove assente nell'originale, alla ricerca di una maggiore sintesi ed efficacia espressiva. Si pensi, ad esempio, al composto «mi-e-ti» ai vv. 4 e 6 del *trapianto* di *who knows if the moon's*, ma anche alla resa, nell'inedita trasposizione di *if there are any heavens*, di «pansy heaven» (v. 2) con l'idiomatismo «paradiso-figheti».

Un ruolo di primo piano ricopre l'attenzione dedicata da Meneghello all'aspetto fonico-ritmico dei testi, che ha una netta prevalenza rispetto a quello semantico. Esempio è il caso della resa dei vv. 7-8 di *"next to of course god america i* («by gorry / by jingo by gee by gosh by gum»): «par diona par dinci par gi par gos par gam». Si assiste, nella trasposizione di questa serie di esclamazioni definite da Ricciardi «intraducibili»⁵⁴⁸ sia per la fitta trama allitterativa che la percorre, sia per la loro natura «gergale e ambiguamente connotativa»⁵⁴⁹ alla riproduzione delle trame foniche e ritmiche dell'originale, alle quali viene data la netta precedenza rispetto al contenuto letterale.

Complessivamente, dunque, nelle trasposizioni da Cummings risulta forte la tendenza di Meneghello, già evidenziata da Brian, a richiamare «fonicamente il testo fonte nelle parole stesse del 'trapianto'».⁵⁵⁰ Si pensi alla resa, in *yes is a pleasant country*:, di «violets» (v. 8) con il diminutivo «violete» (v. 8), scelta che potrebbe essere dettata da una maggiore contiguità fonica all'originale (il medesimo fenomeno si incontra anche nel frammento da *Poem, or Beauty Hurts Mr Vinal*). Inoltre, «violete» rientra tra quelle forme in *-etto* che – come scrive Giulio Lepschy nel suo saggio dedicato ai diminutivi veneti e italiani in *Libera nos a malo* – presentano il «suffisso diminutivo prevalente nel veneto»⁵⁵¹ e sembrano avere, «per un settentrionale, una maggior carica di partecipazione affettiva».⁵⁵² L'impiego frequente dei diminutivi – anche dove assenti nell'originale – contribuisce a

⁵⁴⁵ GALLIA 2015a: 108.

⁵⁴⁶ Ivi: 111.

⁵⁴⁷ Cfr. BRIAN 2011b.

⁵⁴⁸ RICCIARDI 1978: 228.

⁵⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁵⁰ BRIAN 2011a: 167.

⁵⁵¹ LEPSCHY 1987: 396.

⁵⁵² *Ibidem*.

inspessire la patina di quella «familiar connotation»⁵⁵³ che Cinzia Mozzato ha individuato come una delle principali caratteristiche dei *trapianti* vicentini. Il medesimo effetto ha anche il ricorso frequente a verbi sintagmatici, a interiezioni – «(esagerando un po’) le ‘parti del discorso’ più importanti, almeno il sale del discorso» –⁵⁵⁴ e a espressioni idiomatiche. Si pensi alla resa, ancora nella trasposizione di *In Just-*, di «far» (ai vv. 5, 13 e 22 dell’originale) con «là oltra in cao» (vv. 5, 13 e 22 del *trapianto*). In seguito a un tentativo, attestato dalla prima stesura, con il più aderente «distante», più vicino all’italiano, Meneghello opta per un’espressione che è «percepita come un superlativo di *là-óltra* (“laggiù [e vedete che non è molto vicino]”), col significato di “molto ma molto lontano”, poco meno che “in capo al mondo”»,⁵⁵⁵ su cui si sofferma ampiamente in *Maredè, maredè...*: «Noi diciamo oggi *là-óltra in cao* solo per parodia di modi campagnoli che ci paiono quasi grotteschi».⁵⁵⁶

All’interno di un movimento traduttivo generalmente *target-oriented* si inserisce anche l’impiego di termini fortemente connotati in senso dialettale – si pensi, restando nell’ambito della trasposizione di *In Just-*, alla resa di «queer» (v. 11) con «balengo» (v. 11), lemma che in *Maredè, maredè...* viene citato tra gli «agg. tipicamente dialettali» –,⁵⁵⁷ insieme alla tendenza a una maggiore esplicitazione e analiticità semantica. Va osservato, a tal proposito, come nei frammenti inediti si osservi inevitabilmente un minor grado di elaborazione testuale e come, soprattutto, minore risulti anche il grado di sperimentazione e di originalità espressiva dettata altrove dall’arricchimento della lingua di arrivo. Quella di Meneghello si configura così come una strategia traduttiva che parte da una prima stesura più aderente alla lettera dell’originale, per distanziarsene in un secondo momento, alla ricerca di soluzioni espressive maggiormente originali, funzionali e innovative nel contesto di arrivo. Tali soluzioni si incontrano, dunque, soprattutto nei testi editi o comunque integralmente tradotti. Tra gli esempi di «stravaganza nell’uso della parola [che] conferisce una linfa nuova al dialetto»⁵⁵⁸ è possibile citare la resa del neologismo inglese («onethwofourfivepigeonsjustlikethat») che occupa il sesto verso di *Buffalo Bill’s*, «unadotrequatrosincueochetedegessocomegnentefusse» (v. 6): «[c]omme d’habitude» – scrive Chinellato – «le traducteur n’hésite pas à créer des néologismes pour imiter la longueur des termes utilisés dans le texte original».⁵⁵⁹

Ancora a proposito di un lavoro che muove per successive tappe di elaborazione, particolarmente interessante è il caso della trasposizione di *The little horse is newLY*: testo per il quale Meneghello presenta – sia in *Le Biave* (1997), sia in *Trapianti* (2002) – due diverse e consecutive traduzioni,

⁵⁵³ MOZZATO 2012: 135.

⁵⁵⁴ MENEGHELLO 2021a: 336.

⁵⁵⁵ Ivi: 333.

⁵⁵⁶ Ivi: 281-282.

⁵⁵⁷ Ivi: 102.

⁵⁵⁸ GALLIA 2015a: 108.

⁵⁵⁹ CHINELLATO 2014: 248.

identiche nella lettera, ma differenti nella loro presentazione tipografica. Soltanto la seconda traduzione, realizzata – come testimoniato dalle carte – a partire dalla prima, conserva l’impiego anomalo delle maiuscole, della punteggiatura e delle spaziature proprio dell’originale. Questa seconda traduzione è inoltre, in *Trapianti*, la sola a essere provvista di un titolo (*El pulierìn co i strisi*), la cui valenza metaletteraria viene sottolineata da Chinellato: «“i strisi” (dial. «les rayures» ou «les marques») désignent sans doute les marques typographiques qui agrémentent la signification du texte».⁵⁶⁰ La decisione di far precedere questa traduzione da una prima versione tutta in minuscolo e con una punteggiatura tradizionale potrebbe essere dettata dalla volontà di sottolineare l’importanza della successiva elaborazione grafica operata, ma anche di «suggérer implicitement l’écart qui subsiste entre expression orale et expression écrite».⁵⁶¹ Una questione, quest’ultima, che risulta cara a Meneghello,

qui fonde son travail stylistique autour de la recherche des effets de spontanéité propres de l’oralité. Cette fois-ci le thème est développé au sens inverse: en faveur du surplus de signification que comporte la lecture lente par rapport à l’expression orale et spontanée. Ce genre d’opération souligne davantage les ressources du texte poétique par rapport à la communication ordinaire.⁵⁶²

Si pensi a quanto scrive il traduttore anche su un’altra carta autografa dedicata a Cummings: «[n]ei testi che più mi piacciono, se li traduco, mi pare di poter ammirare più vividamente recitandoli».⁵⁶³ La presenza di quest’ultimo appunto corrobora l’ipotesi per la quale le trasposizioni vicentine si inseriscono a pieno titolo all’interno del vasto corpus dell’opera meneghelliana, non soltanto in virtù della fitta rete di rimandi intertestuali che intessono con il suo macrotesto, ma anche più ampiamente per la condivisione dei suoi intenti letterari, e innanzitutto di quella sperimentazione «with sounds, syllables, and word spelling»⁵⁶⁴ familiare ai lettori dello scrittore vicentino sin dalla pubblicazione di *Pomo pero*.

⁵⁶⁰ *Ibidem*.

⁵⁶¹ *Ibidem*.

⁵⁶² *Ibidem*.

⁵⁶³ MEN 01 0112, f. 58.

⁵⁶⁴ MOZZATO 2012: 129.

TESTIMONI MANOSCRITTI E DATTILOSCRITTI

Di seguito la segnatura delle cartelle contenenti le carte relative ai *trapianti* da Cummings. L'ordine segue quello della cronologia ricostruita nella genesi dei testi conservati nelle cartelle. Questo materiale è di proprietà della Fondazione Maria Corti ed è conservato nel Fondo Meneghello del Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia.

MEN 01-0361

La cartella – segnata *Cummings* – contiene 50 cc., di cui 47 mss. e 3 dss. (ff. 49, 17, 18, le ultime due presentano annotazioni in penna nera). Ad eccezione di ff. 3, 4, 5, 6, 7 – dedicate al progetto del volume di traduzioni –, tutte le restanti carte sono relative a Cummings.

MEN 01-0370

La cartella – segnata *Le biave* – si apre con un biglietto ms. in origine sulla cartella d'autore «Le biave – per il Festschrift di G. L. – stesure varie». Contiene in totale 150 cc., di cui 14 mss. e 136 dss., di cui la maggior parte riporta annotazioni mss. Relativamente a Cummings sono presenti 28 cc. dss., di cui 21 presentano annotazioni mss.. Queste ultime sono tracciate in matita (ff. 113, 114); in matita e penna blu (ff. 8, 9, 11, 12, 120, 123); in matita e penna nera (ff. 112, 115); in matita e penna rossa (ff. 27, 28, 37, 38); in matita, penna blu e nera (f. 124); in matita, penna blu e rossa (f. 26); in penna blu e nera (ff. 34, 35, 121); in sola penna blu (ff. 36, 122). Sette cc. sono prive di annotazioni manoscritte (ff. 10, 57, 58, 116, 117, 118, 119).

MEN 01-0373

La cartella – segnata *Trapianti* – contiene complessivamente 65 cc. (di cui soltanto una interamente ms.), suddivise in tre distinti fascicoli. Il primo è aperto da due biglietti manoscritti – il primo di mano di «Zyg» e datato «12-vi-98», il secondo di mano di Meneghello e datato «11.2.98» – e comprende il dattiloscritto di *Le biave. Canpiuni baucamente volgarisà, t'i so pegnatei e sachetei de ferùmene*. Il secondo fascicolo consiste nella fotocopia del primo. Il terzo fascicolo consiste in un'ulteriore dattiloscritto di *Le biave*. Relativamente a Cummings sono presenti 15 cc. dss., di cui soltanto tre presentano annotazioni mss. in penna rossa (ff. 9, 10, 11), mentre le restanti dodici ne sono prive (ff. 12, 13, 30, 31, 32, 33, 34, 51, 52, 53, 54, 55).

MEN 01-0371

La cartella – segnata *Le biave* – contiene un fascicolo composto da 22 cc. che compongono il dattiloscritto di *Le biave. Canpiuni baucamente volgarisà, t'i so pegnatei e sachetei de ferùmene*. Relativamente a Cummings sono presenti 5 cc. dss. (ff. 7, 8, 9, 10, 11), prive di annotazioni manoscritte.

MEN 01-0372

La cartella – segnata *supplementi biave* – si apre con un biglietto ms. in origine sulla cartella d'autore: «Supplementi Biave scartati o abbandonati». Contiene 25 cc. mss. Relativamente a Cummings è presente una sola carta (f. 1), vergata in penna nera e matita.

MEN 01-0369

La cartella – segnata *Trapianti lirici* – si apre con 4 biglietti mss. in origine sulla cartella d'autore, di cui i primi 3 interamente cassati: «TRASPORTI – Dall'inglese in vicentino – NO»; «TRAD – Quaderno di traduzioni – NO»; «Testi e frammenti inglesi e versioni antagoniste (in vicentino) – NO»; «TRAPIANTI LIRICI – dall'inglese al vicentino – (in devota gara con gli originali)? – TESTI A FRONTE – OK». Contiene 107 cc., di cui 10 mss. e 97 dss. con correzioni mss. Relativamente a Cummings sono presenti 22 cc. dss. e tutte presentano annotazioni mss. Queste ultime sono tracciate in matita (ff. 41, 63); in matita e penna nera (ff. 35, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71); in matita e penna rossa (ff. 38, 39, 40, 45, 46); in matita, penna nera e blu (ff. 32, 33, 34); in matita, penna blu e rossa (ff. 42, 43, 44).

TRAPIANTI

Bufalo Bil l'è

Dopo aver letto il necrologio di William Frederick Cody, sul «The New York Sun» dell'11 gennaio 1917, Cummings scrive *Buffalo Bill's*

as a kind of elegy for a figure in whom he recognized a significant blend of hero and charlatan, a figure whose image reflected something he felt was at the very pith of the American character in the twentieth century.⁵⁶⁵

Il testo viene inserito nella prima raccolta dell'autore, *Tulips and Chimneys* (1923), dopo essere apparso per la prima sulla rivista «The Dial». Primo di una serie di *ritratti americani*⁵⁶⁶ disseminati nelle varie raccolte, esso sembra inizialmente restituire il punto di vista di un bambino che osserva il proprio eroe esibirsi sulla pista, per voltare tuttavia «le carte in tavola nell'ultimo verso (ma gli avvertimenti ironici non mancano anche prima) rivelando che questi è in realtà un messo di morte».⁵⁶⁷

Buffalo Bill's

defunct

who used to

ride a watersmooth-silver

5 stallion

and break onetwothreefourfivepigeonsjustlikethat

Jesus

he was a handsome man

and what i want to know is

10 how do you like your blueeyed boy

Mister Death

La trasposizione vicentina compare per la prima volta all'interno di *Il turbo e il chiaro* (1996). Non viene successivamente inserita in *Le Biave* (1997), ma soltanto nei *Trapianti* del 2002.

Dalle carte autografe è possibile desumere come Meneghello sia tornato su questo testo a più riprese nel corso degli anni, a partire dalla stesura più antica, che – seppur frammentaria – viene datata «24

⁵⁶⁵ KIDDER 1979: 28.

⁵⁶⁶ Cfr. BACIGALUPO 1982: 647.

⁵⁶⁷ *Ibidem*.

sett. 54». La carta che testimonia quest'ultima (A) è inserita, insieme alle stesure B, C e D, in un fascicolo aperto da un biglietto ms. datato «15/4/ 97» sul quale si legge: «Cummings – TR – pezzi pubblicati in Turbo».⁵⁶⁸ Accanto alla stesura D, Meneghello fa invece riferimento a una traduzione in matita annotata su un'edizione in suo possesso: «(ma cfr. la TR a matita nel Penguin)».

Testimoni:

- A stesura ms. frammentaria datata «24 sett. 54» che attesta la trasposizione dei vv. 8-10 del testo originale, MEN 01-0361, f. 21.
- B stesura ms., MEN 01-0361, f. 20.
- C stesura ms. datata «(ott 84)», MEN 01-0361, f. 19.
- D stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0361, f.17.
- Tc stesura edita in *Il turbo e il chiaro*.
- E stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0369, f. 35.
- F stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0369, f. 39.
- G stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0369, f. 64.

Bufalo Bil l'è

morto defunto

che 'l nava in gropa

a un bel cavallo de argento lisso

5 confà l'oio

e 'l spacava unadotrequatrosincueochetedegessocomegnentefusse

Jesu

el gera un bel omo

e la senta, la me diga,

10 ghe piaseło el so tosato dai oci asuri

Signorina Morte?

Tit. *om.*] ^{BC}Bufalo Bil ze ^DBufalo Bill ze ^{Tc}*om.* ^EBuffalo Bill's

1 Bil l'è] ^{BC}Bil ze ^DBill ze ^{Tc}Bil / l'è ^EBi>ll<l una sola l / l'è ^FBil / l'è ^GBil l'è / >l'è<

2 morto defunto] ^Bdefunto s'ciopato ^Cpartio >de Ceduto< s'ciopato ^D'nda farse frigare

3 che 'l nava in gropa] ^Bchel 'ndava / a cavallo *kel nava cavallo* ^Ckel nava / cavallo ^Dche'l nava / cavallo ^{ETc}che 'l 'ndava in gropa ^Fche'l 'ndava [in gropa ^Gche'l >'ndava< nava *in gropa* / >in gropa<

⁵⁶⁸ MEN 01-0361, f.16.

- 4-5 a un bel cavalo] ^Bsu un *sun* stalone ^Csun stalón ^Dsu'n stalón ^Tca un bel cavalo ^F>a< [un bel cavalo ^G/a un bel cavalo de argento] ^Bde argento / >de argento< lisso / confà l'oió] ^Blissio come l'aqua ^Clissio confa l'aqua ^Dlisso fa l'acua ^Tc'gualivo ^Egualivo ^F>gualivo< *lisso fa l'oió* ^Glisso >fa< *confà l'oió allinea dopo lisso*
- 6 e 'l spacava] ^Bel smas'ciava ^Ckel / smas'cia>ndo<va ^De che'l smas'ciava unadotrequatrosincueochetede gessocomemgnentefusse] ^Bunad>u<otrè>c<quatrosin>c>quepip eunadriol'altra ^Cunadotrecuatrosinquepipeunadriol>'<altra ^Dunadotrecuatrosincue pipe / una drio l'altra ^Tcuna do tre quatro cincue / ochete de gesso come-gnente-fusse ^Euna_do_tre_quatro_singue / ochete de gesso come-gnente-fusse ^Funadotrequatrosinque / ochete_de_gesso_come_-gnente_-fusse ^Gunadotrequatrosinqueochetede gessocomemgnente >-<fusse
- 7 Jesu] ^BGesù *Gèsu* ^{CD}Jèsu
- 8 bel omo] ^{BCD}belomo
- 9 la senta, la me diga,] ^Ala senta *scólta* ^Bcuelo ca voria savere ze ^Ccuelo ke mi voria savere ze ^Dcuel ca voria savere ze
- 10 ghe piaseło] ^Ae lora e lora ghe piàseło / >ma< ghe piàseło / e lora ghe piàseło ghe piàseło ^B>come< ghe piàseło ghe piàseło ^Cghe pi>à<aseło lóra ghe piaseło ^De lora ghe piaseło ghe piaseło so tosato dai oci asuri] ^Agiovaneto coi oci asuri ^{BC}so tosato coi oci blu
- 11 Signorina Morte?] ^BSignorina Morte ^CSignorina Morte>?<

Vanno innanzitutto notate, da un lato, l'attenzione riservata da parte di Meneghello nei confronti degli effetti di oralità di questo testo – in *Il turbo e il chiaro*, l'autore chiarisce: «[l]eggerei [...] un paio di traduzioni in vicentino da e.e. cummings. Però è bene che prima vi legga meglio che posso il testo. La prima è “Buffalo Bill”»⁵⁶⁹ e, dall'altro, la conservazione del numero di versi e della disposizione tipografica dell'originale. Il vicentino rispetta gli spazi e gli *a capo* del testo di partenza, fortemente pregnanti nella scrittura di Cummings. A proposito della cura dedicata da parte del traduttore a questo aspetto dell'originale, si ricordi ancora quanto si legge in *Il turbo e il chiaro*: «quella di e.e. cummings è poesia grafica, cioè è scritta perché la veda l'occhio [...]. Sono testi di cui con l'orale si può soltanto tentare di rendere l'idea – in realtà bisogna poi vederli scritti».⁵⁷⁰ A testimoniare poi concretamente la volontà di conservazione della disposizione grafica di partenza vi sono le carte autografe, sulle quali si trovano frequenti annotazioni dedicate alle spaziature e al posizionamento dei versi. Si pensi, ad esempio, all'ultima stesura dattiloscritta con correzioni manoscritte, sulla quale Meneghello segnala a penna, mediante delle frecce, diversi spostamenti nella disposizione dei versi: la parola-verso «Jesu» (v. 7) viene spostata maggiormente a sinistra; come anche l'incipit del v. 3; il v. 9 viene invece portato più in alto, eliminando così uno spazio bianco precedentemente lasciato in seguito al verso precedente.

La lunghezza dei versi complessivamente però si allunga: questo è riconducibile sia al consueto venir meno nel passaggio traduttivo del monosillabismo proprio della lingua inglese, sia a una certa tendenza analitica caratterizzante la strategia traduttiva di Meneghello. Si pensi all'avvio

⁵⁶⁹ MENEGHELLO 2006: 1556.

⁵⁷⁰ *Ibidem*.

dell'originale, in cui Buffalo Bill, «more like a concept than a man, is not simply dead but “defunct”»,⁵⁷¹ e si osservi la resa vicentina, nella quale, alle quattro sillabe del v. 1 dell'originale, ne viene aggiunta una quinta, ottenendo un forte contraccanto in chiusura di verso: «Bufalo Bil l'è». Per il verbo *essere* Meneghello tenta un iniziale «ze» – attestato dalle carte –, poi sostituito da «l'è», che nelle precedenti stesure, compresa quella pubblicata in *Il turbo e il chiaro*, veniva portato in apertura del verso successivo, con forte inarcatura, infine ripristinato, per il volume del 2002, in chiusura del v. 1. Si osservi, inoltre, come in alcune stesure manoscritte «Bil» presenti la doppia laterale («Bill»): in seguito, però, Meneghello annota a margine «una sola l», prediligendo così lo scempiamento, maggiormente conforme alla pronuncia del vicentino, ma forse anche per via dell'aggiunta della laterale immediatamente successiva in «l'è» (prima «ze»).

Per la resa vicentina del v. 2 – «defunct» – si legge la coppia parzialmente sinonimica «morto defunto» (v.2), che forma un quinario e distende su due termini il campo semantico individuato nell'originale da uno soltanto. Le precedenti stesure del passaggio attestano le varianti «defunto s'ciopato» – con il verbo *s'ciopare*, «intensivo-apotropaico per “morire”» –;⁵⁷² «partio de Ceduto»; «partio s'ciopato»;⁵⁷³ «‘nda farse frisare». Nel *Dizionario vicentino-italiano* di Pajello, per il verbo *frisare* si legge: «strappare o ridurre a strappi – frisare (la pele) sfregiare». ⁵⁷⁴ Si noti come Meneghello mantenga in ognuna delle stesure il raddoppiamento terminologico, come specificando con il secondo il significato del primo termine, un procedimento che è invece estraneo alla sintesi dell'originale.

A proposito di tale tendenza analitica, si legga anche la resa di «ride», in apertura del v. 4 dell'originale, con l'espressione «nava in gropa» (v. 3); o ancora di «watersmooth-silver / stallion» (vv. 4-5) con «bel cavalo de argento lisso / confà l'oio» (vv. 4-5). In quest'ultimo caso, si osservi come, se da una parte viene mantenuto l'*enjambement*, dall'altra si assiste in traduzione a uno slittamento dell'ambito semantico di riferimento. Innanzitutto, Meneghello passa da un più aderente «stalone» – poi «stalón» – a «cavallo»: quest'ultima lezione si afferma nel momento in cui il medesimo termine – contenuto nel sintagma «‘ndava / a cavallo», prima resa di «ride» – viene meno,

⁵⁷¹ KIDDER 1979: 28. Prosegue: «With him has gone not only a link with the myth of the frontier but another sign of the human penchant for reducing heroic deeds to circus stunts and for applauding the glib and the fraudulent: this performer, after all, merely broke clay pigeons instead of Indians», in *Ibidem*.

⁵⁷² MENEGHELLO 2021a: 93.

⁵⁷³ Cfr: «*S'ciòpa!* (lett. “scoppia!”), naturalmente molto vicino a “crepa!” ma diverso da *crèpa!*, si dice non di rado con una specie di scherzoso parossismo, a persona amica o germana che non si vorrebbe che scoppiasse per davvero (benché, per ipotesi, se lo possa meritare). *S'ciopare* è anche usato (di nuovo come “crepare”) con funzione di intensivo-apotropaico per “morire”, quasi significando sprezzo e sfida per quel supremo andarsi a far benedire della salma corporea di cui si prospetta in questo modo, e si esagera di proposito, la natura sconciamente esplosiva. *S'ciopare* trans., per es. *le stèle, le légne* (= “la legna”): forza peculiare del verbo in questa accezione, che non corrisponde ovviamente a “spaccare” (spacare), ma quasi a uno “schiattare” trans., e comporta conoscenza della botta folgorante dell'accetta», in *Ibidem*.

⁵⁷⁴ PAJELLO 1896: 92-93.

sostituito da «'ndava in gropà». Meneghello sembra dunque voler evitare una ridondanza semantica dettata dalla vicinanza dei due termini «cavalò» e «stalòne». Eliminando dunque quest'ultimo, ottiene, da un lato, l'indebolimento della trama di sibilanti, fortemente marcata nel testo inglese, rafforzando invece, dall'altro, quella dettata dai suoni velari («che», v. 3; «confà», v. 5) e rendendo maggiormente fitta la presenza della vocale centrale («nava»; «gropà»; «a»; «argento»; «confà»).

Viene meno in traduzione anche il termine composto «watersmooth» (v. 3): nelle prime stesure manoscritte Meneghello si mantiene più aderente al campo semantico dell'originale, scrivendo «lissio come l'aqua», poi «lissio confa l'aqua», o «lisso fa l'acua». Nella versione del testo edita in *Il turbo e il chiaro* si legge «gualivo» – ovvero «uguagliato, pareggiato, identico, liscio» –,⁵⁷⁵ un termine che viene però cassato e sostituito, nelle stesure successive, prima, da «lisso fa l'oio», poi, da «lisso / confà l'oio». L'aggettivo «lisso» viene probabilmente ripreso da Meneghello, in seguito a un suo primo abbandono, perché più vicino, anche fonicamente, all'originale «watersmooth-silver». Forse è dettata da ragioni di natura fonica anche la preferenza per il termine «oio», che riprende la vocale chiusa dell'originale e le vocali dell'aggettivo «lisso», proseguendo inoltre a eco la chiusura del sostantivo «argento».

Proseguendo, si osservi l'incertezza del traduttore – evidenziata dalle carte – nell'uso di «come», «'fa» e «confà», per la quale si ricordi il paragrafo di *Maredè, maredè...*:

Noi introduciamo i paragoni, oltre che con *cóme*, con *confà* o *'fa*. Un purista sente forse che *confà* e *'fa* dovrebbero introdurre un paragone fondato sul verbo *fare* (*Un rumóre confà la pióva; El pianze 'fa un vedèlo*. Ma allora come esprimere con purezza i paragoni del tipo *Pàlida 'fa un nissólo da lissia?* Non è ovvio che a forme come *Pàlida che la me pare...*, *Pàlida ca te me soméji...* ecc., a volte saranno da preferire le forme impure?⁵⁷⁶

In seguito a un primo tentativo con «come», il traduttore opta così per una «forma impura».⁵⁷⁷ Per quanto riguarda la scelta tra «'fa» e «confà», si osservi come, nella stesura in cui si legge «'fa», il verso consiste in «lisso fa l'acua» o in «lisso 'fa l'oio». Quando «fa» viene cassato, Meneghello annota in margine «allinea dopo lisso» – anche qui emerge l'attenzione per l'aspetto tipografico – e sostituisce «'fa» con «confà», per conferire forse maggiore sostanza sillabica al verso, ora isolato dall'*enjambement*.

⁵⁷⁵ Cfr. strumento di traduzione del sito: <http://www.linguaveneta.net/strumenti/traduttore/>.

⁵⁷⁶ MENEGHELLO 2021a: 280.

⁵⁷⁷ *Ibidem*.

Per quanto riguarda gli *enjambements*, centrale in questo testo è la parola «Jesus» (v. 7), che – in virtù dell’isolamento concesso dall’inarcatura – «is both exclamation and name». ⁵⁷⁸ Meneghello conserva la posizione fortemente isolata del termine e, in senso conservatore rispetto alle caratteristiche del testo di partenza, muove anche l’adattamento del termine alla grafia inglese, passando dalle prime lezioni con «Gesù» e «Gèsu», con spostamento di accento, a quella definitiva con «Jesu» (v. 7), priva di accento.

Appena prima, Meneghello impiega una lunga neoformazione, ricalcando il neologismo inglese che occupa interamente il sesto verso: «onetwothreefourfivepigeonsjustlikethat» viene reso con «unadotrequatrosincueochetedegessocomegnentefusse» (v. 6). Anna Gallia ha scritto di questo passaggio nei termini di un esempio di quella «stravaganza nell’uso della parola [che] conferisce una linfa nuova al dialetto». ⁵⁷⁹ «Comme d’habitude» – scrive Chinellato – «le traducteur n’hésite pas à créer des néologismes pour imiter la longueur des termes utilisés dans le texte original». ⁵⁸⁰ Facendo propri gli intenti del testo di partenza, «justlikethat» viene reso con «comegnentefusse», mentre «pigeons» con «ochetedegesso», con forte ripresa delle sibilanti di «fusse» e instaurando un legame fonico con la parola-verso «Jesu» (nell’originale tra «Jesus» e «pigeons»).

Alla ricerca di un’aderenza fonica all’originale muove anche la resa di «break» (v. 6) con «spacava» (v. 6), in seguito a una prima variante con «smas’ciava» e a un tentativo – cassato, in favore dell’imperfetto – con il gerundio «smas’ciando». Un verbo per il quale si legge in *Maredè, maredè...: «smas’ciare, nel senso dell’EN to smite, biblico: ciò che il Signore faceva ai Suoi nemici»*. ⁵⁸¹

L’eccitante *to smite, smote, smitten* della Bibbia inglese si può rendere con l’altrettanto eccitante *smas’ciare*, quasi “ridurre in poltiglia”, da usare anche come TRAS. *The ungodly smitten by the Lord*, “smas’ciati dal Signore”. ⁵⁸²

In chiusura del testo, si noti ancora la direzione analitica percorsa dalla scomposizione del sintagma allitterante «blueeyed boy» (v. 10) in «tosato dai oci asuri» (v. 10): nella prima stesura manoscritta è attestata una variante con «giovaneto», alla quale viene però preferito, in seguito, il termine «tosato». Per quest’ultimo, si legga in *Maredè, maredè...:*

⁵⁷⁸ KIDDER 1979: 188. Cfr. anche «[i]n the reduction of his heroic deeds into polite religious convention, Jesus, “just like” Bill, has been made by modern Americans into nothing more than an intriguing breaker of insignificant objects – or, if pigeon, for Cummings as for Joyce, meant Holy Ghost, into a kind of spiritual sharpshooter», in Ivi: 29.

⁵⁷⁹ GALLIA 2015a: 108.

⁵⁸⁰ CHINELLATO 2014: 248.

⁵⁸¹ MENEGHELLO 2021a: 418.

⁵⁸² Ivi: 200.

Noi non sentiamo più molto la forza astringente o espansiva della desinenza in *-òto / -a*, né di quella in *-ata / -o*. [...] *tosata / -o* è più giovane di una *tósa* ordinaria e di un *tóso*, ma più manifestamente prestante.⁵⁸³

Il termine «tosato» si lega – come nel testo originale «blueeyed boy» a «handsome man» – a «bel omo» (unificato in alcune stesure precedenti in «belomo»), che risulta più agile rispetto al sintagma di partenza. L'aggettivo «asuri» vede invece una variante intermedia con «blu», più aderente alla lettera dell'originale, salvo poi venire ripristinata la prima lezione, forse per ragioni di contiguità fonica con «tosato».

Alla ricerca di una maggiore sintesi muove invece il netto allontanamento dalla lettera dell'originale che si registra al v. 9, in cui si legge «e la senta, la me diga», resa del verso «what i want to know is» (v. 9). Anche in questo caso, come altrove, – in seguito una prima stesura vicina a quella che diventerà quella definitiva, con l'allocuzione «la senta», corretta in interlinea con «scólta» – si leggono alcune varianti più aderenti al testo di partenza: «cuelo ca voria savere ze»; «cuelo ke mi voria savere ze», con l'aggiunta del pronome; «cuel ca vuria savere ze». In seguito, Meneghello ripristina il pronome e opta – di nuovo – per un raddoppiamento dell'allocuzione in senso colloquiale e discorsivo, ottenendo così un ottonario ritmicamente e sintatticamente bipartito, che si accosta all'andamento monosillabico del verso di partenza.

Segue, in chiusura, un'ulteriore significativa alterazione rispetto all'originale: se in inglese si legge infatti «Mister Death» (v. 11), in traduzione si trova «Signorina Morte» (v. 11), sintagma che non soltanto subisce un adattamento al genere del sostantivo vicentino, ma vede anche l'aggiunta del suffisso diminutivo, che rafforza l'impressione della «familiar connotation»⁵⁸⁴ propria dei *trapianti* meneghelliani.

⁵⁸³ Ivi: 238.

⁵⁸⁴ MOZZATO 2012: 135.

La me cara ecetera

my sweet old etcetera chiude la seconda sezione di *is 5* (1926), raccolta di Cummings che segna – secondo Massimo Bacigalupo – il momento più felice

della parabola del poeta, che fra sberleffi, caustica critica sociale-letteraria [...], consegue una paradossale maturità, un equilibrio che è proprio quello dell'acrobata che su uno sfondo di baccano e segatura accampa a un tratto una figura mirabile⁵⁸⁵

Questo testo, in particolare, «*is a nimble collusion of subject and style*»,⁵⁸⁶ ponendo a contrasto la realtà della vita di un soldato al fronte con la finzione messa in scena da parte della sua famiglia a casa.

His “aunt lucy” is the newsmonger; his sister knits socks, shirts, and “fleaproof earwarmers”; his parents tout such abstractions as courage and loyalty; and all the while the soldier himself lies “in the deep mud” dreaming of “Your smile / eyes knees and of your Etcetera”.⁵⁸⁷

my sweet old etcetera
aunt lucy during the recent

war could and what
is more did tell you just
5 what everybody was fighting

for,
my sister

isabel created hundreds
(and
10 hundreds) of socks not to
mention shirts fleaproof earwarmers

⁵⁸⁵ BACIGALUPO 1982: 649.

⁵⁸⁶ KIDDER 1979: 72.

⁵⁸⁷ Ivi: 73.

etcetera wrists etcetera, my
mother hoped that

i would die etcetera

15 bravely of course my father used
to become hoarse talking about how it was
a privilege and if only he
could meanwhile my
self etcetera lay quietly
20 in the deep mud et

cetera

(dreaming,

et

cetera, of

25 Your smile
eyes knees and of your Etcetera)

Pietro De Marchi, nel contributo «*A terrible beauty... Na biuti teribile*», ricorda questo *trapianto* come la «memorabile [...] traduzione della, memorabile, Eccetera)».⁵⁸⁸ Al pari della trasposizione vicentina di *Buffalo Bill*, anche quella di *my sweet old etcetera* compare per la prima volta all'interno della conversazione *Il turbo e il chiaro* (1996); non viene successivamente inserita in *Le Biave* (1997), ma soltanto nei *Trapianti* del 2002. La prima stesura manoscritta attestata è raccolta, insieme alla successiva – dattiloscritta – in un fascicolo datato «15/4/ 97», contenente «pezzi pubblicati in Turbo».⁵⁸⁹

Il *Il turbo e il chiaro*, il testo è introdotto dalla seguente presentazione:

un ricordo della prima guerra mondiale: cosa diceva sua zia Lucia – Lucy –, cosa faceva sua sorella, che preparava passamontagna eccetera per i soldati, cosa diceva la mamma, che ripeteva: «Se muori gloriosamente va tutto bene», e il padre che diceva: «Ah, se potessi io andare in guerra...», e intanto lui nel fango pensava alla sua ragazza. È tutta centrata sulla parola *etcetera*.⁵⁹⁰

⁵⁸⁸ DE MARCHI 2008: 75.

⁵⁸⁹ MEN 01-0361, f.16.

⁵⁹⁰ MENEGHELLO 2006: 1557.

Testimoni:

- A stesura ms., MEN 01-0361, f. 22.
B stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0361, f. 18.
Tc stesura pubblicata in *Il turbo e il chiaro*.
C stesura ds. con correzioni mss., interamente cassata in matita ed estesa su due carte successive, MEN 01-0369, ff. 33-34.
D stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0369, f. 41.
E stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0369, f. 66.

La me cara ecetera
zia lùssia ai tempi dela grande

- guera la savea dirte
e te poi star sicuro che la te disea
5 i scopi precisi de tuti i belige

ranti,
me sorela

- isabela la fasea sentenari
(e sentenari) de calsetti par no
10 parlare de le camise i pararece inperforabili dai polze

ecetera i salvapolsi ecetera, me
mama la gavarìa sperà ca

- morisse ecetera
da eroe se capisse me popà perdea
15 la vose spiegando ch'el gera
un onore speciale e se lu
gavesse possudo e intanto mi
personalmente ecetera gera butà zo sito sito
in meso metro de paltàn e

- 20 cetera
(sognando,
e
cetera, el
To sorriso
- 25 i oci i zenoci e la to Ecetera)
- Tit *om.*] ^Bla me cara ecetera
- 1 La me cara] ^ALa me cara vecia ^Bla me cara
- 2 lùssia] ^Anina ^Blussi>et<a< *per non stonare con la “Lussieta” di John Donne* ^{TcDE}Lussia
^CLu>i<ssia ai tempi dela grande // guera] ^Adurante la scorsa // guera ^Bai tempi dela grande
// guera ^{Tc}ai tempi dela grande / guera ^Cai tempi dela grande / guera
- 3 savea dirte] ^Agera capacissima da dirte
- 4 e te poi star sicuro che la te disea] ^Ae sopratuto la te diseva ^Be te poi / star sicuro che la te disea
- 5-6 i scopi precisi de tuti i belige // ranti,] ^A>cossa< esatamente parcossa che >i combatea< i con
/ batenti combatea ^Bi scopi / precisi de tuti i beli // geranti, ^{TcC}i scopi precisi de tuti i belige /
ranti; ^{DE}i scopi precisi de tuti i belige // ranti;
- 8 sentenari] ^Ana straie
- 9-10 (e sentenari) de calsetti] ^A(ma na straie) / de calseti ^B(e / sentenari) de calseti par no /
parlare] ^Apar no parlare ^Dpar no // parlare ^Epar no />< parlare de le camise] ^Ade camise
^Bdele camise i pararece inperforabili dai polze] ^A>s<barete anti->[....]< *polze* ^Bi pararece
inperforabili // dai peoci ^{Tc}i parareci inperforabili dai polze
- 11 i salvapolsi] ^Apolsini
- 12-13 mama] ^Amare la gavarìa sperà] ^Ala sperava ca // morisse] ^{ATcC}ca / morisse ^Bca //
muriisse
- 14 da eroe] ^Aeroicamente se capisse] ^A>ecetera< se capisse me popà perdea] ^Ame-opà
/ perdea
- 15 vose] ^{AB}vosse spiegando] ^Aa spiegarme ch’el] ^Ache’l ^Bche ‘l
- 16-17 un onore speciale] ^A>perdea< un privilegio ^{TcCDE}un ono / re speciale se lu / gavesse
possudo] ^Amagari che ‘l podesse / anca lu ^Bche se lu gavesse / possudo ^{TcCDE}che se lu / gavesse
possudo
- 18 personalmente] ^Astesso gera butà zo] ^Astava li ^Bgera butà-zo ^{TcCDE}gera butà zò sito
sito] ^Acuato cuato
- 19-20 in meso metro de paltàn] ^A>nel< >in> >[.]< *disteso* nel fango fondo ^{BTcCDE}in meso metro de
fango e // cetera] ^Ae- / cetera ^Be // cetera ^{TcC}e / cetera
- 21 (sognando,] ^A>(sogna< (e me insognava ^{TcCD}(sognando ^E(sognando,
22-24 e / cetera,] ^{AB}e / cetera el / To sorriso] ^A>el to< el to / sorriso ^Bel to / Soriso
- 25 oci] ^{AB}to oci, ^{TcCD}to oci ^E>to< oci i zenoci] ^Azenoci e la to Ecetera)] ^Ala to Ecetera)
^Be ‘l to ‘l con la variante la / Ecetera)

Va innanzitutto evidenziata l’attenzione riservata da parte del traduttore all’aspetto ritmico e tipografico del testo originale: per osservazioni più puntuali relative a questo versante della traduzione – e, in particolare, relative al passaggio dalla versione pubblicata in *Il turbo e il chiaro* a quella inserita nei *Trapianti* – si rimanda al capitolo dedicato a *Metri e ritmi*.

Si osservi comunque come il *trapianto* mantenga le otto unità strofiche di partenza, rispettandone la lunghezza e la disposizione, pur riducendo i 26 versi dell'originale a 25. I quattro versi della quarta strofa vengono infatti ridotti a tre, in quanto Meneghello non conserva il breve verso costituito dalla sola congiunzione «(and» (v. 9), unendolo al successivo e ottenendo il dodecasillabo tronco «(e sentenari) de calsetti par no» (v. 9).

Il traduttore conserva «l'improprietà della punteggiatura»⁵⁹¹ che in Cummings ha l'effetto di «spezzare la costruzione sintattica, [...] renderla ambigua e [...] aumentare la referenzialità delle parole». ⁵⁹² Il *trapianto* presenta le medesime virgole, parentesi e, soprattutto, lacune dell'originale.

Se sul versante ritmico, tipografico e sintattico si osserva dunque una prevalente aderenza al testo inglese, per quanto riguarda invece il versante fonico e quello semantico è possibile intravedere – anche in virtù della presenza delle carte autografe – una più marcata oscillazione tra avvicinamento e distanziamento rispetto all'originale.

Nella maggior parte dei casi, Meneghello sembra partire da una prima versione più aderente alla lettera del testo di partenza, per distanziarsene in un secondo momento. Così accade nella trasposizione del primo verso, dove «my sweet old etcetera» viene reso con «La me cara ecetera»: cade – in seguito a una prima stesura – l'aggettivo «vecia», trasposizione di «old», forse, oltre che per la ricerca di una misura più breve, per evitare un effetto cacofonico prodotto dalla vicinanza con «ecetera». L'aggettivo «sweet» viene invece immediatamente tradotto con «cara», non con *dolce*, corrispettivo che sarebbe stato più puntuale, forse per il medesimo motivo di cui sopra: ovvero per una troppo ravvicinata contiguità fonica con il successivo «ecetera».

Un altro caso di progressivo distanziamento dalla lettera dell'originale lo si incontra ai vv. 2-3 del *trapianto*, in cui si legge «ai tempi dela grande // guera», resa di «during the recent // war». Si notino il mantenimento della forte inarcatura interstrofica e la resa di «during the recent» con «ai tempi dela grande», in seguito a un primo tentativo, attestato dalle carte, con «durante la scorsa». In questo caso, inversamente al precedente, si instaura nella versione definitiva un più forte legame fonico tra «grande» e «guera», in chiusura e in apertura di verso. Per l'aggettivo «grande», si osservi come – secondo quanto scrive l'autore in *Maredè, maredè...* – la forma vicentina maggiormente appropriata sarebbe stata *granda*:

Nota che per *grow up* detto di creature umane sarebbe certo accettabile *vignér granda/-o* ma pare più proprio *vignér grande*. Normalmente in VIC il corrispondente di “grande” è *granda/-o*, che però esprime grandezza di superficie o volume, e in generale di dimensioni o misure, specie in altezza o, per le

⁵⁹¹ RICCIARDI 1978: 230.

⁵⁹² *Ibidem*.

persone, di statura; mentre per l'età e la maturità organica umana, con la connessa promozione sociale a "adulti", la forma che l'orecchio sensibile percepisce come VIC è *grande*, invar. al sing., plur. femm. *grande*, plur. masch. *grandi*.⁵⁹³

Meneghello opta dunque, forse ancora per ragioni di natura fonica, per la vocale finale chiusa, rafforzando così il legame tra i due versi coinvolti nell'*enjambement*. *Enjambement* che – se in questa sede risulta in parte attenuato – viene invece potenziato tra i vv. 5-6, dove Meneghello traduce «what everybody was fighting // for» con «i scopi precisi de tuti i belige // ranti», spezzando così il sostantivo posto in chiusura di verso e ottenendo un'assonanza con il precedente «dirte» (v. 3). Anche in questo caso le carte attestano una prima stesura più aderente alla lettera del testo di partenza: «esatamente parcossa che i con / batenti combatea».

In coda ai precedenti esempi si inserisce anche la resa di «privilege» (v. 17) con «onore speciale» (v. 16): in seguito a una prima versione in cui si legge il corrispettivo «privilegio», Meneghello instaura nelle stesure intermedie, compresa quella pubblicata in *Il turbo e il chiaro*, una forte inarcatura («un ono / re speciale»), poi eliminata nella versione definitiva del testo, in cui si legge «un onore speciale».

In direzione contraria, e dunque di avvicinamento alla lettera dell'originale, muovono invece altri aggiustamenti testimoniati dalle carte. Ad esempio, la traduzione – ai vv. 8 e 10 – di «hundreds» con «sentenari», in seguito a un primo tentativo con «straie».⁵⁹⁴ Una maggiore aderenza – stavolta morfologica – è riscontrabile anche nel passaggio da «spiegarme» al gerundio «spiegando» (v. 15) nella resa di «talking» (v. 16), verbo la cui trasposizione registra comunque uno spostamento nel significato.

Interessante è il passaggio, nella resa di «quietly» (v. 19), da un primo «cuato cuato» al definitivo «sito sito» (v. 18). Va osservato, in entrambe le lezioni, il raddoppiamento terminologico con effetto di intensificazione. Quest'ultimo è un fenomeno riscontrato anche nella trasposizione di *Buffalo Bill* (si ricordi la resa di «defunct», v. 2, con «morto defunto», v. 2). La prima variante in questione appare efficace in quanto ricalca le sonorità del termine di partenza. Meneghello decide tuttavia di sostituirla, forse per avvicinarsi maggiormente al senso letterale del testo di partenza, mettendo anche in primo piano l'evocazione della sfera uditiva: «sito sito» instaura un forte legame, meno marcato nel testo di

⁵⁹³ MENEGHELLO 2021a: 76.

⁵⁹⁴ Per *straie*, in *Maredè, maredè...* si legge: «Ho una mezza idea che *fàrghene aio, fàrghene straie, fàrghene assà* siano da considerare una fauna molto simile ai verbi difettivi, in quanto non si usano con vera soddisfazione linguistica nelle forme delle tre persone singolari in ogni tempo e modo [...]. Sembra che per *fàrghene una* di queste cose in modo plausibile bisogna essere almeno in due, e preferibilmente in parecchi [...]. Più grande è il casino che si fa o si è fatto, più strabilianti le bizzarrie, più interminabile il *bàgolo*, e (sul piano della fraseologia) meglio è», in Ivi: 163.

partenza, con «me popà perdea / la vose», ai vv. 14-15 («become hoarse» in inglese, al v. 16, ovvero «si sgolava»).⁵⁹⁵

Il raddoppiamento terminologico suscita inoltre un effetto di maggiore oralità. Questo effetto è coerente con quanto evocato già dal testo inglese: Ricciardi scrive, a proposito di *my sweet old etcetera*, di un «linguaggio [...] tipicamente colloquiale» e di una «forma quasi di filastrocca». ⁵⁹⁶ Alla ricreazione di un andamento proprio dell'oralità contribuiscono nell'originale le omissioni e le abbreviazioni che «one might expect in conversation», come, ad esempio, la mancanza, al v. 17, di un «progressive such as *saying* after the “and”». Tale lacuna non rende tuttavia oscuro il significato del testo, in quanto «it is highly predictable in context and is another item that might be deleted in speech». ⁵⁹⁷ Meneghello conserva le omissioni e la ripresa di moduli propri del parlato. Si pensi alla resa di «what / is more» (vv. 3-4) con «te poi star sicuro» (v. 4) – in seguito a una prima variante con «sopratuto» – e quella di «of course» (v. 15) con «se capisse» (v. 14), con l'impiego di quel *se passivante* su cui il traduttore si sofferma anche in *Maredè, maredè...* ⁵⁹⁸

La mimesi dell'oralità e la discorsività del testo vengono inoltre rafforzate, nel *trapianto*, anche in virtù del ricorso ad ambiti semantici afferenti al contesto dialettale di arrivo. Questo avviene, ad esempio, nella resa di «in the deep mud» (v. 20) – in riferimento al «fango della trincea» – ⁵⁹⁹ con «in meso metro de paltàn» (v. 19): di nuovo il traduttore parte da una prima stesura più aderente all'originale («nel fango fondo»), passa per la lezione intermedia «in meso metro de fango», per arrivare infine alla versione definitiva. Essa implica la scelta di un termine, «paltàn», per cui è possibile far riferimento a *Maredè, maredè...*:

Glielo avevano detto a Evandro [...] di non avventurarsi laggiù, che si slittava... Ma lui ci volle andare [...] e mise il piede sul gemmeo paltàn dai riflessi verdognoli... Non compì il passo... Forze subitanee, indecorose, lo tirarono a terra, prima il culandro, poi tra una serie di assurdi conati tutto il resto. Si dibatteva, si rivoltolava... La cosa più strabiliante, quando riuscì a rimettersi in piedi, fu il suo colore: era tutto verde, i calzoni, la blusa, le scarpe, la faccia, le mani... Un marinaretto verde smeraldo. Potenza del *paltàn!* ⁶⁰⁰

⁵⁹⁵ RICCIARDI 1978: 230.

⁵⁹⁶ Ivi: 229.

⁵⁹⁷ FAIRLEY 1975: 24.

⁵⁹⁸ Cfr. MENEGHELLO 2021a: 173.

⁵⁹⁹ RICCIARDI 1978: 230.

⁶⁰⁰ MENEGHELLO 2021a: 134.

Anche in questa sede è dunque riconoscibile quella «familiar connotation»⁶⁰¹ che caratterizza buona parte dei *trapianti*. Risulta felice la resa di «lay» (v. 19) con «butà zo» (v. 18) – in seguito a una prima variante, più piana, con «stava lì» –, per la quale si legge in *Maredè, maredè...*:

Butarse-zó è insieme “gettarsi nel vuoto”, da una finestra, un ponte, un tetto, in un pozzo, nel vano delle scale; e “distendersi, sdraiarsi” (sul letto, su una branda, per terra, ecc.) tipicamente per una breve dormita.

La zé 'nda butarse-zó può voler dire che è (già) partita per il punto di decollo che ha scelto, oppure che è andata (di là, di sopra, ecc.) a fare un riposino. Ogni dormire o riposare che non fosse quello canonico della notte era sentito un tempo, si direbbe, come qualcosa in cui ci si gettava, quasi si cadeva»⁶⁰²

Si tratta di un verbo sintagmatico che – in virtù della sua polisemia ed efficacia espressiva – si incontra anche in altri luoghi dei *Trapianti*, come ai vv. 15 e 29 della hopkinsiana *Conforto de carogna*.

Verso il conferimento di una *connotazione familiare* muove anche la scelta del diminutivo «calsetti» (v. 9), a fronte dell'inglese «socks», v. 10. Si ricordi – a tal proposito – non solo la «Signorina Morte» collocata in chiusura del *trapianto* di *Buffalo Bill*, ma anche quanto scrive Lepschy a proposito delle parole che presentano il «suffisso diminutivo prevalente nel veneto»: ⁶⁰³ «le forme in *-etto* sono quelle che caratterizzano il dialetto e che nell'italiano sembrano avere, per un settentrionale, una maggior carica di partecipazione affettiva». ⁶⁰⁴

Segue, nei versi successivi, la resa dell'elenco «shirts fleaproof earwarmers // etcetera wristers» (vv. 11-12): «le camise i pararece inperforabili dai polze // ecetera i salvapolsi» (vv. 10-11). La resa di «wristers» con «salvapolsi» – in seguito a una prima stesura con «polsini» – ha due conseguenze: da una parte, muove nella direzione, già incontrata, di una maggiore analiticità semantica; dall'altra, instaura un più forte legame fonico con il precedente «polze», in punta di verso.

L'espressione «inperforabili dai polze» distende ed esplicita un termine inglese che invece è composto, «fleaproof». La lezione «polze», *pulci*, ha come prima variante «peoci», *pidocchi*. Per i due termini è possibile far riferimento alle pagine di *Maredè, maredè...*: «Dove o come si *ciàpano* le cose: all'asilo, *le bróse*; a scuola, *i peòci*; al solario, *la rògna*; in chiesa, *i pólze*». ⁶⁰⁵

⁶⁰¹ MOZZATO 2012: 135.

⁶⁰² MENEGHELLO 2021a: 228.

⁶⁰³ LEPSCHY 1987: 396.

⁶⁰⁴ *Ibidem*.

⁶⁰⁵ MENEGHELLO 2021a: 129.

I pólze [...] è sentito come un'affezione che si può *vère, ciapare, o petare a*. [...] Sotto questo profilo un solo polze può da solo rappresentare il referente de *i pólze* in frasi come *A gò i pólze* (ne ho addosso almeno uno), *La ga ciapà i pólze a filò* (per desultante induzione anche di un solo esemplare), ecc. [...] Tra le altre affezioni dal nome plurale che si possono *vère, ciapare, petare*, è da segnalare per l'analogia con il comportamento (linguistico) degli sprizzanti *pólze* quello dei tardi *peòci*: dove di nuovo un singolo, sparuto individuo può diventare la cosa tutta intera: *Ècolo che 'l ga ciapà i peòci n'altra volta! varda cuà!* (mostrando l'unico esemplare reperito)⁶⁰⁶

Può darsi che Meneghello abbia optato, nella versione definitiva, per «polze» per instaurare un più forte legame fonico con «salvapolsi».

Si osservi invece la resa di «earwarmers» con «pararece». Il termine di partenza – alla lettera, «che tiene caldo l'orecchio»⁶⁰⁷ è un neologismo coniato da Cummings,

che lo costruisce mediante una serie di *puns* (giochi di parole): *warm* (caldo) ha lo stesso suono di *worm* (verme), mentre *earwig*, il termine chiave, significa «millepiedi». C. attraverso la combinazione di vari significati e suoni crea un effetto semantico più esteso.⁶⁰⁸

La sfera semantica individuata dalla resa vicentina non è altrettanto estesa, ma il composto «pararece» risulta comunque apprezzabile ed efficace per la sua natura allitterante, ben inserita nella trama di bilabiali e rotiche intessuta dai vv. 9-12 («par», «parlare», «inperforabili», «polze», «salvapolsi», «sperà»).

Ancora a proposito della «familiar connotation»,⁶⁰⁹ si osservi l'adattamento dei nomi propri: «isabel» (v. 8) diventa «isabela» (v. 8), mentre «lucy» (v. 2) diventa «lùssia» (v. 2). Va notato come, nei *Trapianti*, Meneghello adatti sistematicamente l'onomastica a «quella che sarebbe una possibile pronuncia vicentina di quella inglese»⁶¹⁰ (si pensi a «Mecdòna e Mecbrài / e Conoli e Perse» ai vv. 2-3 del frammento da Yeats *Na biuti teribile*).⁶¹¹ In aggiunta, si registra in questa sede una particolarità propria dei *trapianti* da Cummings: l'eliminazione delle maiuscole per i nomi propri, operata «per rimanere fedele agli usi dell'americano».⁶¹² A tal proposito, risulta rilevante un'annotazione manoscritta presa dal traduttore in margine alla prima stesura dattiloscritta del testo, relativa alla resa di «lucy» (v. 2): in seguito a una prima stesura con l'innovazione originale «nina»,

⁶⁰⁶ Ivi: 253-254.

⁶⁰⁷ RICCIARDI 1978: 229.

⁶⁰⁸ *Ibidem*.

⁶⁰⁹ MOZZATO 2012: 135.

⁶¹⁰ GALLIA 2015a: 111.

⁶¹¹ Cfr. MENEGHELLO 2021b: 97.

⁶¹² GALLIA 2015a: 108.

in questa seconda stesura si legge «lussieta», che viene però cassata «per non stonare con Lussieta di Donne». In questa fase, dunque, Meneghello sta probabilmente lavorando contemporaneamente sui due autori, o ha comunque già steso la trasposizione di *A Nocturnall upon S. Lucies day*, che in seguito deciderà di non pubblicare. A «lussieta» seguirà, nelle successive stesure e in quella inserita in *Il turbo e il chiaro*, «Lussia», che perderà poi definitivamente la maiuscola nella versione pubblicata nel 2002.

Si noti come il *trapianto* mantenga le maiuscole anomale presenti anche negli ultimi due versi dell'originale: «To soriso» (v. 24) è resa di «Your smile» (v. 25), in seguito a precedenti varianti in cui viene posticipato l'*enjambement*, rompendo il sintagma (una prima, priva di maiuscole, «to / soriso», e una seconda, con la maiuscola in apertura del sostantivo, «to / Soriso»); ed «Ecetera» (v. 25) di «Etcetera» (v. 26). Quest'ultima è la parola chiave del testo. Essa – a cui Cummings affida «il ruolo di determinare il ritmo iterato, tipico anche della ballata»⁶¹³ «funziona come ritornello ironico e il cui contenuto semantico cambia a seconda del contesto immediato».⁶¹⁴

The repeated “etcetera” changes its grammatical role significantly as the poem progresses. First used to amplify adjectives (“sweet old”), it next amplifies the nouns in the list of things his sister nits. It then modifies a verb (“my / mother hoped that / i would die etcetera / bravely”). This gradual shift stresses its use in the last line as a noun in its own right, where “your Etcetera” stands for some noun or nouns.⁶¹⁵

Meneghello conserva le diverse funzioni del termine, il suo numero di occorrenze (8), i suoi posizionamenti nell'economia del testo, come anche le fratture determinate dalle inarcature ai vv. 20-21 e 23-24 dell'originale (nel *trapianto* ai vv. 19-21, «e // cetera», e 22-23, «e / cetera»). La principale esitazione del traduttore pare consistere nella scelta del genere del sostantivo. Si leggono, infatti, sulle carte – in chiusura della penultima stesura – i seguenti appunti dattiloscritti, insieme al commento manoscritto «forse per una “Nota” alla fine del volume»:

È da discutere se sia da intendere “el to Ecetera” o “la to Ecetera”; io scelgo la forma col “la”. Sono maturato tardi nella vita; in principio mi pareva ovvio che si trattasse di “el to Ecetera”. si potevano fare i pettegolezzi sul culo, ma sulla fritola no: cfr. *Libera nos a Malo*⁶¹⁶

Il riferimento è al seguente passo di *Libera nos a Malo*:

⁶¹³ RICCIARDI 1978: 229.

⁶¹⁴ *Ibidem*.

⁶¹⁵ KIDDER 1979: 73.

⁶¹⁶ MEN 01-0369, f. 41.

Scendevamo verso la piazza io la Flora e la Este: davanti a noi sul marciapiede uscì la signora Ramira, rossa di capelli, snella e presuntuosa. Mie cugine spettegolavano criticando la figuressa che ci precedeva ancheggiando. «La trà 'l culo,» bisbigliavano.

Io camminavo in mezzo e volevo partecipare anch'io alla conversazione, dare un contributo. Ci pensai su e dissi: «La trà la fritola». Questo contributo non era basato su un'osservazione empirica, ma lo stesso mi pareva abbastanza pregevole; invece le mie cugine si mostrarono scandalizzate e minacciarono di denunziarmi alla zia Nina. Ecco dunque: si possono fare i pettegolezzi sul culo, ma sulla fritola no.⁶¹⁷

⁶¹⁷ MENEGHELLO 2006: 23.

star védare se la luna

who knows if the moon's – appartenente alla seconda sezione, intitolata *N*, della raccolta & (1925) – è stata spesso interpretata come un'affermazione delle idee trascendentali di Cummings. Tuttavia, il linguaggio impiegato suggerisce come la *speaking voice* interna al testo sia piuttosto distante da quella dell'autore:

the intentional flatness of description (“keen city”, “pretty people”), the random connections of disorganized ideas implicit in the repetition of “and”, and the simplicity of the conception are very much in the manner of “gee I like to think of dead”.⁶¹⁸

L'immagine finale, in particolare, sovverte il contenuto dei versi precedenti:

surely the idea that “flowers pick themselves” suggests an activity a little too mechanical, a little too separated from human involvement, to be interpreted as an unequivocal statement of Cummings' ideals.⁶¹⁹

who knows if the moon's
a balloon, coming out of a keen city
in the sky – filled with pretty people?
(and if you and i should

5 get into it, if they
should take me and take you into their balloon,
why then
we'd go up higher with all the pretty people

than houses and steeples and clouds:
10 go sailing
away and away sailing into a keen
city which nobody's ever visited, where

always

⁶¹⁸ KIDDER 1979: 54-55.

⁶¹⁹ Ivi: 55.

it's

15 Spring)and everyone's
in love and flowers pick themselves

La trasposizione di *who knows if the moon's* compare per la prima volta in *Le biave* (1997), per essere in seguito inserita, senza modifiche sostanziali, nei *Trapianti* (2002). Delle numerose stesure conservate del testo, è la prima a testimoniare il maggior numero di varianti, mentre quelle successive presentano modifiche di minor rilievo, relative soprattutto alla distribuzione degli accenti, degli apostrofi e dei segni di interpunzione. Il fascicolo in cui è inserita la carta che testimonia la prima stesura è aperto da un biglietto autografo manoscritto che riporta la seguente annotazione: «15/4/97 cummings versioni dei pezzi per la biava (antiche)». ⁶²⁰ La stesura dattiloscritta F è invece testimoniata da una carta inserita all'interno di un fascicolo aperto da una lettera dattiloscritta indirizzata a «Zyg» e datata «20 agosto 1997». ⁶²¹ Mentre la carta che registra la stesura dattiloscritta successiva si trova all'interno di un fascicolo aperto da due biglietti manoscritti, il primo di mano di «Zyg» e datato «12-vi-98», il secondo di mano di Meneghello e datato «11.2.98». ⁶²²

Testimoni:

- A stesura ms., MEN 01-0361, f. 15.
- B stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 121.
- C stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 35.
- D stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 113.
- E stesura ds., MEN 01-0370, f. 117.
- F stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 9
- G stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0373, f. 10.
- H stesura ds., MEN 01-0371, f. 7.
- Bv stesura pubblicate in *Le Biave*.
- I stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0369, f. 42.
- L stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0369, f. 67.

star védare se la luna no la zé
un balón che 'l vien fora da na bela

⁶²⁰ MEN 01-0361, f. 8.

⁶²¹ MEN 01-0370, f.1.

⁶²² MEN 01-0373, ff.1-2.

sità là parària – piena de bela gente

(e se mi-e-ti dovissino

- 5 rivare te sta sità, se luri là
ne fassesse montare mi-e-ti su ‘l so balón,
eh ciò lora
‘ndarissino in su co tuta la bela gente

pì alti de le case de i campanili de i nùvoli:

- 10 ‘ndarissino velegiando
in volta velegiando fina na bela
sità che nissuni ghe zé mai nà, do’ che

zé

senpre

- 15 Primavera) e tuti cuanti
se inamora e i fiuri se tole su da so posta

Tit *om.*] ^Awho knows if the moon’s a balloon ^{BDE}star védare se la luna ^{FGHBv}who knows if the moon’s ^L>who knows if the moon’s< *star védare se la luna* ^L>star véd>e<are se la luna< *niente titolo (niente titolo – asterisc. *)*

1 star védare] ^A>chissà< *star védare* no la zé] ^{Aze} ^{BCDE}la ze ^Fno la z>e<è ^Hla zé ^Ino la zé
2-3 balón che ‘l vien] ^Abalon ke vien ^{BCDEFGHBv}balón, che ‘l vien ^Ibalón | che ‘l vien bela /
sità là parària] ^Aecità / >cità ecitata< ta cità del c>ie<elo ^Bbela >c<sità là parària piena]
^Ae piena

4 mi-e-ti dovissino] ^Ami e ti dovissimo

5 rivare te sta sità, se luri là] ^A>[.....]< rivare in sta cità >se< s’i dovesse ^Brivare te sta >c<sità,
se luri là

6 ne fassesse montare] ^Afar>m<ne montare mi-e-ti] ^Ami e ti su ‘l] ^{ABCDE}sul ^G>su’l<
su ‘l balón,] ^Abalon>,<

7 eh ciò lora] ^Aciò>,< lora

8 ‘ndarissino in su] ^A‘ndarissimo >pì alti< *su* ^B‘ndarissino *in su* co tuta] ^Acon tutta

9 pì alti de le] ^Apì alti dele ^{BCDE}pì alti de le ^Fp>i<i alti de le de i campanili] ^Ae dei campanili
de i nùvoli:] ^Ae dele nuvole:

10-14 ‘ndarissino velegiando / in volta velegiando] ^Aandarissimo >in< velegiando fina na bela
/ sità] ^Afin a na ecità / ta cità ^Bfin a na bela / >c<sità che nissuni] ^A>che< ke nissuni
ghe zé mai nà,] ^Aga mai visità, ^{BCDE}ghe ze mai na, ^Fghe z>e<é mai nà, ^Gghe zé mai n>a<à,
do’ che // zé / senpre] ^Ado ke // ze senpre ^{BCE}do che // ze / senpre ^Ddo’ che // ze / senpre ^Fdo’
che // z>e<è / senpre ^{Bv}do’ che / zé / senpre

15 Primavera) e tuti cuanti] ^A>p<Primavera) e tuti ^BPrimavera) e tuti *cuanti*

16 so posta] ^Asoli.

Il *trapianto* conserva i sedici versi dell'originale e la divisione in quattro unità strofiche da 4 vv. ciascuna, restando aderente anche alla particolare disposizione tipografica dei versi appartenenti all'ultima strofa.

Vengono conservati nella trasposizione i numerosi *enjambements*, anche interstrofici, come nella resa di «should // get» ai vv. 4-5 («dovissino // rivare», vv. 4-5) e – verso la chiusura del testo – di «where // always / it's / Spring» (vv. 12-15): «do' che // zé / senpre / Primavera»», vv. 12-15.

Meneghello adotta una strategia conservativa anche nei confronti del particolare trattamento che l'autore americano riserva a maiuscole e minuscole. La sola maiuscola del testo di partenza si trova in apertura di «Spring» (v. 15): così anche nel *trapianto* vicentino («Primavera», v. 15), in seguito a una prima stesura, in cui il termine si apriva con una minuscola.

Un paio di modifiche si individuano invece nella punteggiatura. Meneghello elimina – in seguito ad alcune stesure intermedie – la virgola successiva a «balloon», al v. 2 («balón»). Viene meno anche il punto interrogativo in chiusura del v. 3 («people?»); in vicentino «gente», al v. 3), conferendo al passaggio una tonalità meno dubitativa. I restanti segni di interpunzione corrispondono invece a quelli del testo di partenza: rilevante, in particolare, l'impiego della parentesi, aperta al v. 4 e chiusa al v. 15 in entrambi i testi.

Per quanto riguarda l'aspetto sintattico, si noti la normalizzazione della disposizione degli elementi tra i vv. 12-14 – che passa dall'ordine marcato in inglese («where // always / it's») a quello piano del vicentino («do' che // zé / senpre») – e si ricordino le osservazioni di Brian relative alla tendenza di Meneghello a sciogliere «nessi sintattici complessi». ⁶²³

Dal punto di vista semantico, va invece notata la resa di «baloon» (v. 2) con «balón» (v. 2) e non con la possibile alternativa *bala*:

C'è [...] un termine che copre parecchi dei casi elencati, tiri, passaggi, 'assist' [...]. ecc., ed è il termine *bala* [...]. *Bala* in questo senso (ben distinta da *balón*) è parola antica, diffusa già negli anni Trenta⁶²⁴

La scelta, fin dalla prima stesura, di «balón» può essere riconducibile anche a ragioni di contiguità fonica con il testo di partenza.

Meneghello rafforza inoltre quella che è stata indicata come una caratteristica primaria dell'originale, ovvero la «flatness of description»: ⁶²⁵ se nel testo di Cummings si incontrano i sintagmi *keen city* e *pretty people*, ripetuti entrambi – rispettivamente ai vv. 2 e 11-12 e ai vv. 3 e 8 –

⁶²³ BRIAN 2011a: 167.

⁶²⁴ MENEGHELLO 2021a: 268.

⁶²⁵ KIDDER 1979: 54-55.

, nel vicentino i termini *sità* e *gente* sono accomunati dalla presenza dell'aggettivo «bela», che si ripete dunque per quattro volte, ai vv. 2, 3, 8, 11.

La trama di ripetizioni è fitta nell'inglese: si pensi alla ripresa di «balloon», ai vv. 2-6; di «sailing», ai vv. 10-11; di «take», al v. 6, di «away», al v. 10. Queste ultime due non trovano un corrispettivo nella trasposizione vicentina, venendo però la mancata ripresa di «away» in parte compensata dalla forte trama fonica instaurata dalla ripetizione ravvicinata del verbo «veleggiando» (vv. 10, 11), preceduta da «nùvoli» (v. 9) e inframmezzata dall'espressione «in volta» (v. 11). Per quest'ultima si legga nel *Dizionario vicentino-italiano* di Pajello: «andare in volta, *andar in giro o andar a zonzo o andar gironi o gironzolare*». ⁶²⁶ In Meneghello la trama di ripetizioni si rafforza però nella ripresa di «sità», dopo il v. 3, anche al v. 5 («it», nell'originale); di «su», ai vv. 6 e 8; ma anche di «là», aggiunta priva di riscontro nell'originale sia al v. 3 sia al v. 5.

Quest'ultima particella, tra la deissi e l'oralità, muove il testo verso la consueta area semantica *familiare* all'interno della quale si collocano i *Trapianti*: un'area in cui «in the sky» (v. 3) viene reso con «parària» e non, come nella prima stesura, con «del celo», o «del cielo» (questa la prima variante, cassata). In *Maredè, maredè...*, per l'impiego di «parària», si legge l'esempio: «*Cuando me pare batéva me mare / piati e scudèle saltava parària*». ⁶²⁷

Nella medesima direzione muovono la resa di «clouds» (v. 9) con «nùvoli» (v. 9), in seguito a una prima stesura con «nuvole»; di «visited» (v. 12) con «zé mai nà» (v. 12), in seguito a una prima stesura con «ga mai visità». Come altrove, Meneghello parte da una prima stesura più aderente alla lettera dell'originale, per distanziarsene successivamente. Si pensi anche alla resa della chiusura del testo, dove «pick themselves» viene reso – in seguito a un primo tentativo con «da soli» – con l'espressione idiomatica «se tole su da so posta», per la quale si legge nel *Dizionario* di Pajello: «Fare da so posta, *fare da sè o da solo o da sè solo*». ⁶²⁸

Nella direzione dell'idiomatismo e dell'oralità muovono anche la resa dell'apertura del testo, piuttosto libera («who knows» diventa «star védare»; precedentemente «chissà», cassato già nella prima stesura), e la trasposizione dell'interrogativa «why then» con l'allocutivo «eh ciò lora». Per l'impiego di quest'ultimo, Meneghello spiega in *Maredè, maredè...*:

Il primo punto da tener fermo è che il nostro *ciò* è diretto a un *ti* o a un *vialtre/-i*, ossia a una 'seconda persona', e non si accorda bene con le forme allocutorie di cortesia. Diciamo tipicamente *Ciò, ti!, Ciò,*

⁶²⁶ PAJELLO 1896: 319.

⁶²⁷ MENEGHELLO 2021a: 98.

⁶²⁸ PAJELLO 1896: 15.

vialtre!, *Ciò*, *Samantha!* *Ciò tusi!* (intendendo una Samantha e dei tusi a cui diamo del *ti*), ma meno che bene *Ciò*, *vu!*, *Ciò, éla!*, *Ciò, lu!*, *Ciò lóre/-i!*⁶²⁹

Va inoltre sottolineata l'importanza di «eh», che rientra all'interno della categoria delle interiezioni. Esse in vicentino sono – con le parole di Meneghello – «(esagerando un po') le 'parti del discorso' più importanti, almeno il sale del discorso»:⁶³⁰

èh può costituire un richiamo alle implicazioni di ciò che è già stato detto, o all'inevitabilità di certe conseguenze, quasi equivalente a “Ti meravigli?” “Era da aspettarselo...” “Si può essere certi che sarà così”.⁶³¹

D'altro canto, Meneghello introduce nel vicentino anche delle formazioni innovative, nate dal contatto con la lingua di Cummings: è il caso della composizione con il trattino «mi-e-ti», ripetuta in due occasioni (vv. 4, 6) e priva di riscontro nell'originale. Quella della fusione di parole mediante l'introduzione del trattino è una modalità di rinnovamento linguistico che Brian inserisce tra le caratteristiche maggiormente originali dei *Trapianti* e che viene mutuata da Meneghello, oltre che da Cummings, anche da Hopkins.⁶³²

⁶²⁹ MENEGHELLO 2021a: 284.

⁶³⁰ Ivi: 336.

⁶³¹ Ivi: 337; prosegue: «Ma sia per *ah* che per *èh* ci sono decine di sfumature tra cui chi parla e chi ascolta generalmente possono discriminare senza difficoltà in base al tono del parlato o al contesto del discorso», in *Ibidem*.

⁶³² Cfr. BRIAN 2011b.

In pena-pena

In Just- è inserito nella raccolta *Tulips and Chimneys* (1923) e apre le *Chansons Innocentes*, tre testi accomunati dal «concern for the innocent and “wonderful” world of childhood»,⁶³³ come anche dalla presenza di una «underlying presence inimical to that very innocence».⁶³⁴

Questo componimento, in particolare, consiste in «a hint of youth and Norton’s Woods»⁶³⁵, in un’evocazione del quartiere di Cambridge (Massachusetts) dove Cummings ha trascorso la propria giovinezza: «it draws on the poet’s own childhood and finds there both joy and foreboding».⁶³⁶

in Just-
spring when the world is mud-
luscious the little
lame balloonman

5 whistles far and wee

and eddieandbill come
running from marbles and
piracies and it’s
spring

10 when the world is puddle-wonderful

the queer

old balloonman whistles
far and wee
and bettyandisbel come dancing

15 from hop-sotch and jump-rope and

⁶³³ KIDDER 1979: 24.

⁶³⁴ *Ibidem.*

⁶³⁵ *Ibidem.*

⁶³⁶ *Ibidem.*

it's
 spring
 and
 the
 15 goat-footed
 balloonMan whistles
 far
 and
 wee

Il *trapianto* di *In Just-* compare per la prima volta in *Le Biave* (1997) e viene in seguito inserito nei *Trapianti* (2002).

Le principali varianti sono attestate dalle prime due stesure manoscritte (la prima di queste è datata «sett 84»): le carte che le testimoniano sono inserite in un fascicolo aperto da un biglietto autografo manoscritto annotato «15/4/97 cummings versioni dei pezzi per la biava (antiche)». ⁶³⁷ Le successive numerose stesure presentano invece modificazioni minori, relative soprattutto alla disposizione dei versi, degli accenti e degli apostrofi.

La carta che registra la stesura G è inserita all'interno di un fascicolo aperto da una lettera dattiloscritta indirizzata a «Zyg» e datata «20 agosto 1997». ⁶³⁸ Mentre la carta che registra la stesura H appartiene a un fascicolo aperto da due biglietti manoscritti, il primo di mano di «Zyg» e datato «12-vi-98», il secondo di mano di Meneghello e datato «11.2.98». ⁶³⁹

In apparato non viene rappresentata la stesura I, in quanto non presenta varianti sostanziali rispetto a quella pubblicata in *Le Biave*.

Testimoni:

- A stesura ms., MEN 01-0361, f. 10.
- B stesura ms. estesa su due carte successive, MEN 01-0361, ff. 11-12.
- C stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 120.
- D stesura ds., MEN 01-0370, f. 116.
- E stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 112.
- F stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 34.

⁶³⁷ MEN 01-0361, f. 8.

⁶³⁸ MEN 01-0370, f.1.

⁶³⁹ MEN 01-0373, ff.1-2.

- G stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 8.
H stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0373, f. 9.
I stesura ds., MEN 01-0371, f.8.
Bv stesura pubblicata in *Le Biave*.
L stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0369, f. 43.
M stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0369, f. 68.

in Pena-pena

primavera co' che 'l mondo zé na po-
cia de rico paltàn l'omeneto
sòto d'i baluni

5 el fa un finfolo de fis'cio là oltra in cao

e dinoememi i vien
de corsa da la zona de le balete
de marmo e le piratarie e zé
primavera

10 che 'l mondo zé na maraveia de poce

e cuel balengo
de 'l vecio dei baluni el fis'cia
un finfolo de fis'cio là oltra in cao
e larinaelaiseta le vien vanti balando

15 da scalón e salta-la-corda e

zé
primavera
e

'1

20 sòto d'i baluni
co 'l pie de cavra el fis'cia

- là oltra in cao
un finfolo
de
25 fis'cio
- Tit *om.*] ^Al'ometo dei baluni / >DIAL siorato< ^Bl'ometo dei baluni // de prima / vera bonora // >co zé pena< *in p*>é<ena-pena / Prima>-<vera ^{CDE}In Pena-pena ^{GHBv}in Just- ^L>in Just- in *Pena-pena* ^M>in Pena-pena<
- 1 in Pena-pena] ^Ade Sí / de >S<Z>á<a ^Bde >p< Pena-pena
- 2-3 co' che 'l] ^{AB}kol ^{CDEF}co che 'l ^{Hc}>o<o' che 'l zé] ^{ABCDEF}ze ^{Gz}>e<é na po- / cia de rico paltàn] ^Apal>tan< / >cia< tan ^B>pal rico< na pocia / >tan< *de rico* paltàn l'omeneto] ^Ael pikolo / ometo
- 4 sòto] ^Bsoto ^{CDE}el sòto ^F>el< sòto d'i] ^{ABCDEF}dei ^{Gd}>e<'i
- 5 fa un finfolo de fis'cio là oltra in cao] ^Asigola distante e niantri ^Bfisc'ia de distante >e niantri< *un fis'ceto*
- 6 dinoememi i vien] ^Adinoememo vignemo *dino-e-memo* ^Bdinoemem>o<i >vignemo< i vien ^C>d<viveinoemem>o<i i vien
- 7-8 da la zona de le] ^{AB}dale balete / de marmo] ^{AB}balete-de-marmo e le piratarie] ^{Ae} / la pirataria ^{Be} / le piratarie zé] ^{ABCDEF}ze ^{Gz}>e<é
- 10 che 'l] ^Akuando kel ^Bquando kel ^C>cuando< che 'l zé] ^{ABCDEF}ze ^{Gz}>e<é na maraveia de poce] ^Abele-pocie ^Bbele pocie ^C>bele< *na maraveja de poce* ^Dna maraveja de poce ^Ena marave>j<ia de poce
- 11-13 e cuel balengo / de 'l vecio] ^{AB}el vecio / balengo ^{CDEFG}e cuel balengo / del vecio ^He cuel balengo / >del< *de 'l* vecio fis'cia / un finfolo de fis'cio] ^Asigola ^B>sigo< fisc'ia ^Cfisc'cia là oltra in cao] ^Adistante ^Bda distante ^C*om.*
- 14 larinaelaiseta] ^Aniantri / >e la tinaelaiseta< *la-tina-e-la-iseta* ^B>niantri< *un fis'ceto* / e la tina_e_laiseta ^Cla>t<rinaelaiseta le vien vanti balando] ^Ale vien *vanti* balando ^B>riva< *le vien vanti* balando
- 15 da scalón] ^Adal scalón ^Bda scalon
- 16 zé] ^{ABCDEF}ze ^{Gz}>e<é
- 18-19 e / 'l] ^{AB}e / el ^{FL}e // 'l ^{Me}> / < / 'l
- 20-21 sòto d'i baluni / co 'l piè de cavra] ^Asoto / dei baluni ^B>soto< cavron el >soto< / soto dei baluni ^Csòto / dei baluni // col piè de cavra ^{DEF}sòto / dei baluni // col piè de cavra ^Gsòto / d>e<'i baluni // col piè de cavra ^Hsòto / d'i baluni / >col< *co 'l* piè de cavra ^{BvL}sòto / d'i baluni / co 'l piè de cavra ^Msòto *d'i baluni* / >d'i baluni< // co 'l p>i<ie de cavra el fis'cia] ^Ael sigola ^Bfisc'cia
- 22 là oltra in cao] ^Adistante / e niantri ^Bda distante
- 23-25 un finfolo / de / fis'cio] ^A*om.* ^Bun fis'ceto

Si noti, innanzitutto, come in *Pena-pena* mantenga le sette unità strofiche dell'originale ma veda l'aggiunta di un verso all'ultima strofa, passando così dai 24 versi complessivi del testo di partenza ai 25 del *trapianto*.

Nell'ultima strofa, Meneghello, pur aggiungendo un verso («goat-footed / balloonMan whistles / far / and / wee» diventa «sòto d'i baluni / co 'l piè de cavra el fis'cia / là oltra in cao / un finfolo / de / fis'cio»), rispetta la particolare spaziatura e gli *a capo* dell'originale (ai vv. 19-20 di entrambi i testi).

Tuttavia, nel *trapianto* vengono meno le spaziature interne ai vv. 2, 5 e 13, che Cummings impiega «in his typographical rhetoric to indicate tempo of reading», «to force the reader to weigh each

syllable». ⁶⁴⁰ Queste indicazioni di lettura scompaiono nel testo vicentino, che mantiene invece – inversamente – l’unificazione di altri termini, come, ad esempio, al v. 6, in cui «dinoememi» traduce «eddieandbill» (v. 6) e dove la mancanza dello spazio ha l’effetto di «convey the act of boys running». ⁶⁴¹

«[L]’addensamento in un’unica parola» ⁶⁴² – che si incontra anche al v. 14, «larinaelaiseta» (resa di «bettyandisbel», v. 14) – è significativo anche in rapporto alla creazione di neologismi vicentini nati dall’interazione con il testo inglese, e dunque in rapporto al rinnovamento della lingua di arrivo nel processo traduttivo, ma anche all’adattamento dei nomi propri inglesi a «quella che sarebbe una possibile pronuncia vicentina». ⁶⁴³ Si ricordi la resa, in *my sweet old etcetera*, di «isabel» (v. 8) con «isabela» (v. 8) e di «lucy» (v. 2) con «lùssia» (v. 2). Per «dinoememi» è attestata una prima variante, non accolta a testo, con il trattino: «dino-e-memo». Anche «larinaelaiseta» in una prima stesura presenta la dentale in luogo della rotica e i trattini, poi eliminati nelle stesure successive: «la-tina-e-la-iseta». Si ricordi come Brian citi «la fusione di due parole in una sola con l’introduzione di un trattino» tra le «principali modalità di rinnovamento lessicale, mutuata dai poeti che Meneghello traduce, in particolare da Hopkins e da Cummings». ⁶⁴⁴ Meneghello mantiene qui dunque i composti, ma senza trattino, restando così più aderente all’originale nella morfologia, ma adattando l’aspetto semantico al contesto linguistico e culturale di arrivo.

Il composto viene invece meno nella resa di «goat-footed» (v. 20) con «co ‘l pie de cavra» (in una precedente stesura si legge «cavron») e di «balloonman» (ai vv. 4, 12 e 21 dell’originale, quest’ultima occorrenza con la maiuscola interna, «ballonMan»), con triplice variazione: «l’omeneto / sòto d’i baluni», ai vv. 3-4; «’l vecio dei baluni», al v. 12 (in cui «vecio» traduce «old», v. 12); «’l / sòto d’i baluni», ai vv. 19-20.

Si osservi innanzitutto come, in quest’ultimo caso, la resa vicentina introduca – nella prima e nella terza occorrenza – l’informazione relativa alla collocazione spaziale, «sòto», estranea all’originale, conferendo al testo una maggiore evidenza visiva. In questa direzione sembra muovere anche la resa di «come dancing» (v. 14) con l’aggiunta dell’avverbio di luogo: «vien vanti balando» (v. 14).

Inoltre, si noti la resa del *balloon* di questo testo con *baluni* e non, come avviene in *star védare se la luna*, con «balón» (v. 2). In nessuno dei due casi Meneghello ricorre a *bala* ⁶⁴⁵ e la scelta di «baluni» può esser forse anche qui dettata da una maggiore contiguità con le sonorità dell’originale. A margine

⁶⁴⁰ TRIEM 1969: 10.

⁶⁴¹ *Ibidem*.

⁶⁴² GALLIA 2015a: 108.

⁶⁴³ *Ivi*: 111.

⁶⁴⁴ BRIAN 2011b.

⁶⁴⁵ Cfr. «[c]’è [...] un termine che copre parecchi dei casi elencati, tiri, passaggi, ‘assist’ [...]. ecc., ed è il termine *bala* [...]. *Bala* in questo senso (ben distinta da *balón*) è parola antica, diffusa già negli anni Trenta», in MENEGHELLO 2021a: 268.

di questa osservazione, va evidenziata l'attenzione del traduttore rivolta alla trama fonica del testo, di cui è esempio la resa dell'espressione «whistles far and wee» – che accompagna le tre occorrenze di «balloonman», ai vv. 5, 12-13, 21-24 – con «el fa un finfolo de fis'cio» (v. 5), «el fis'cia / un finfolo de fis'cio» (v. 12-13), «el fis'cia / [...] un finfolo / de / fis'cio» (vv. 21-25), anche in questo caso con leggera *variatio* rispetto all'originale, ma mantenendo forte l'insistenza sulla vocale chiusa e rafforzando la trama fonosimbolica dettata dalla presenza della fricativa labiodentale (sibilante in una prima stesura, «sígola»).⁶⁴⁶

Per quanto riguarda l'aspetto morfologico, il diminutivo della prima occorrenza vicentina del *balloonman* («omeneto», v. 3) ingloba nel sostantivo – in seguito a una prima stesura, in cui si legge «pikolo» – la valenza semantica dell'aggettivo «little» (v. 3). L'impiego dei diminutivi, spesso usati in luogo di sintagmi composti da un sostantivo e un aggettivo, è fenomeno frequente nei *trapianti* da Cummings e – soprattutto – frequente è l'impiego delle forme in *-etto*, che, come già ricordato, «sono quelle che caratterizzano il dialetto e che nell'italiano sembrano avere, per un settentrionale, una maggior carica di partecipazione affettiva». ⁶⁴⁷ Si ricordi, inoltre, anche il paragrafo di *Maredè, maredè...* dedicato alle «varianti corrispondenti a “ometti”»: ⁶⁴⁸

Una gamma (tra parentesi l'identificazione dei soggetti parlanti): *i òmeni* (Arnesto Roàn); *i òmini* (me-opà); *i uòmini* (zia Alvira); *li uòmini* (podestà); 'gli uòmini' (don Tarcisio); *i ométi*, *i omíti*, *i ominéti*, *i ominiti* (gente); *i omicini* (Mino); *li omicini* (Carlo del Caffè); 'gli omicini' (Téche-Téche)⁶⁴⁹

Meneghello non mantiene, nel caso dell'ultima occorrenza, la maiuscola interna alla parola. Essa – nel testo originale – ha la funzione di enfatizzare «the adult's presence in the child's world», ⁶⁵⁰ laddove è possibile individuare nel *balloonman* di Cummings

a sign of returning spring and a focus for childhood's delights in fragile and evanescent toys. In another dimension, however, he is a distorted version of adulthood, lame, strange, and, like Pan or any satyr, “goatfooted.” Goats conventionally emblemize lust – clearly not a childlike quality⁶⁵¹

Cummings impiega qui modi caratteristici del linguaggio e della scrittura infantile, «ignaro della norma grafica e sintattica e dedito a curiosi accostamenti e neologismi». ⁶⁵² Meneghello, pur

⁶⁴⁶ Cfr. «Finfolo, *zufolo*» in PAJELLO 1896: 84; «Sigolare, *sufolare* o *zufolare* – se forte, *fischiare*», in Ivi: 254.

⁶⁴⁷ LEPSCHY 1987: 396.

⁶⁴⁸ MENEGHELLO 2021a: 402.

⁶⁴⁹ Ivi: 184.

⁶⁵⁰ KIDDER 1979: 24.

⁶⁵¹ *Ibidem*.

⁶⁵² BACIGALUPO 1982: 647.

distanzandosene in alcuni luoghi, in altri rimane aderente a tale impiego del linguaggio, mantenendo ad esempio la maiuscola in apertura del testo, nella resa di «in Just- / spring» con «in Pena-pena / primavera», con un raddoppiamento terminologico già incontrato anche nella trasposizione di *my sweet old etcetera*, dove Meneghella traduce «quietly» (v. 19) con «sito sito» (v. 18), muovendo verso un effetto di maggiore oralità. In Cummings, *Just* è un avverbio, scrive Massimo Bacigalupo,

come dire «nell'appena-primavera»: la maiuscola rimanda non tanto al significato aggettivale quanto alla consuetudine inglese di scrivere con la maiuscola i mesi e, occasionalmente, le stagioni: C. – che userà frequentemente l'avverbio col sostantivo anziché col verbo – ha inventato una nuova più precisa determinazione stagionale!). Ricerca del nuovo, dunque, un po' compiaciuta, ma anche tesa a restituire le impressioni nel loro «appena», nel loro «È»⁶⁵³

L'univerbazione viene meno – al pari della resa di «balloonman» – anche al v. 10 del *trapianto*, dove «puddle-wonderful» viene tradotto con «na maraveia de poce»:⁶⁵⁴ in questo caso la prima stesura manoscritta testimonia un tentativo di mantenere il composto («bele-pocie»), poi abbandonato nelle stesure successive, in cui si legge «bele pocie», seguito dalla variante poi messa a testo. Il sostantivo «maraveia» resta più aderente alla lettera dell'originale rispetto all'aggettivo «bele»; per «poce» risulta invece utile far riferimento a *Maredè, maredè...* in cui viene impiegato per tradurre il corrispondente termine inglese, presente anche in un verso dell'*Antonio e Cleopatra* shakespeariano:

Suggerzioni continue, intense, nei testi che più ci toccano, un continuo ricambio con la nostra lingua nativa, e il piacere di 'dirlo anche noi'. Aprendo a caso *Ant. & Cleo.*: Una veduta del mare (I, 4, 62):
L'iridessente pòcia... («*the gilded puddle*»)⁶⁵⁵

pocia torna anche tra i vv. 2-3, con un forte *enjambement* che ricalca quello dell'originale «mud- / luscious» (vv. 2-3): «na po-/cia de rico paltàn», accostato al termine *paltàn*, già incontrato al v. 19 del *trapianto* di *my sweet old etcetera*, resa anche in quel caso di «mud» (v. 20). Di nuovo è dunque possibile ricordare anche il «marinaretto verde smeraldo»⁶⁵⁶ immerso nel *paltàn* di *Maredè, maredè...* Come avviene in quel caso, anche in questo, il *trapianto* muove verso una dimensione familiare, nell'impiego di tessere lessicali appartenenti alla sfera linguistica e culturale propria del contesto di

⁶⁵³ *Ibidem*.

⁶⁵⁴ Cfr. «Pocio de strada, pozzanghera o pozzanchera (f.)», in PAJELLO 1896: 190.

⁶⁵⁵ MENEGHELLO 2021a: 294.

⁶⁵⁶ *Ivi*: 134.

arrivo. Si pensi anche alla resa di «queer» (v. 11) con «balengo» (v. 11), termine che in *Maredè, maredè...* viene citato tra gli «agg. tipicamente dialettali». ⁶⁵⁷

Felice è la resa di «marbles» (v. 7) con «le balete / de marmo» (vv. 7-8), con inarcatura anticipata rispetto al testo inglese. Essa segue un tentativo (attestato dalle prime due stesure) con originale univerbazione mediante trattini, «balete-de-marmo», poi scartata. Tuttavia, Meneghello aveva già in mente questa espressione all'altezza della stesura di *Maredè, maredè...*, in cui si legge:

Come altre espressioni che cominciano con *le bal-*, il nostro *Le baléte de marmo!* è usato come variante rafforzata di “no” e si può ‘tradurre’ “No, assolutamente no!”.

Si tratta di uno dei procedimenti classici dell'eufemismo, evocare il suono della parola da eufemizzare (qui ovviamente *le bale* o *le balòte*) e deviare poi su un'altra che paia innocua: qui il nome demotico dei *marbles*, le palline di coccio colorate dei giochi infantili. ⁶⁵⁸

In *Pomo Pero*, invece, si legge:

Muoio perciò serenamente, sicuro che un magnifico avvenire si dischiuderà per la Patria nostra.

Lascio al mio Augusto Sovrano i miei trampoli; al carissimo amico Gastone Fiore, promessa e speranza d'Italia, le mie **ballette di marmo**, e la balla d'acciaio a Italo Balbo. ⁶⁵⁹

In riferimento all'espressione, Meneghello inserisce una nota esplicativa: «ballette di marmo: “Marbles“». ⁶⁶⁰

A questa, si aggiunge la resa di altri giochi infantili: si vedano «hop-sotch» (v. 15) e il corrispettivo vicentino, «scalón» (v. 15); «jump-rope» (v. 15) e «salta-la-corda» (v. 15), anche in questo caso con un composto ottenuto mediante l'impiego dei trattini.

Particolarmente significativo in rapporto al *trapianto* del testo originale nel terreno di arrivo risulta l'esempio della resa di «far» (ai vv. 5, 13 e 22 dell'originale) con l'espressione – meno sintetica – «là oltra in cao» (vv. 5, 13 e 22 del *trapianto*). In seguito a un tentativo, attestato dalla prima stesura, con il più aderente «distante», più vicino all'italiano, Meneghello opta per un'espressione «percepita come un superlativo di *là-óltra* (“laggiù [e vedete che non è molto vicino]”), col significato di “molto

⁶⁵⁷ Ivi: 102.

⁶⁵⁸ Ivi: 138. Prosegue: «Cosa sono, in grammatica queste esclamazioni? È interessante che l'articolo determinativo è essenziale per produrre il senso voluto: *Baléte de marmo!* sarebbe totalmente incomprensibile, e così *Balòte del musso!* o *Balanse del sagrestàn!*», in Ivi: 139.

⁶⁵⁹ ID. 2006: 649.

⁶⁶⁰ Ivi: 768.

ma molto lontano”, poco meno che “in capo al mondo”»,⁶⁶¹ su cui si sofferma ampiamente in *Maredè, maredè...*:

Noi diciamo oggi *là-óltra in cao* solo per parodia di modi campagnoli che ci paiono quasi grotteschi; *cao* nel senso di “luogo terminale”, o di “testa”, è quasi uscito dalla nostra parlata, salvo quando è restato imprigionato in una frase in disuso, come una mosca nell’ambra: il *trar de cao* di una filastrocca (*Libera nos*, p. 248), l’epiteto solitamente affettuoso *cao-mato*, e l’agghiacciante predizione di un antico racconto dove *in cao* significa “al compimento di” (una serie numerica di eventi – piuttosto sconci in questo caso).

Un po’ di vita ordinaria serpeggia ancora *in cao* nel senso di “estremità, capo” di un filo o di uno spago; più comune nel plurale *i cai*, specie della lana, della seta...

Ma in parole come queste, *cao, cai*, c’è un’oscura suggestione: sono **nuclei di una lingua che ci appare primaria, consustanziata con la parte sommersa, impersonale della nostra mente.**⁶⁶²

Meneghello impiega dunque un’espressione fortemente connotata in senso «campagnolo», per segnalare forse anche come la lingua dei *Trapianti* aspiri a toccare e portare alla luce i *nuclei* della «parte sommersa» del testo tradotto. Val la pena qui ricordare quanto scrive il traduttore in *Il turbo e il chiaro*:

Per me tradurre significa spostare gli equilibri interni di un testo [...] Si va, traducendo, a colpire punti nevralgici del testo; si fanno emergere aspetti che non erano in rilievo, che forse nella lingua originale non potevamo nemmeno sapere se c’erano o no.⁶⁶³

⁶⁶¹ ID. 2021a: 333.

⁶⁶² Ivi: 281-282.

⁶⁶³ ID. 2006: 1539.

uò cucò

hist whist appartiene alla raccolta *Tulips and Chimneys* (1923) ed è la seconda delle *Chansons Innocentes*: «[i]n this Halloween poem, e.e. cummings' words hiss and haunt and bring to life the creatures of that frightful night»⁶⁶⁴

hist whist
little ghostthings
tip-toe
twinkle-toe

5 little twitchy
witches and tingling
goblins
hob-a-nob hob-a-nob

10 little hoppy happy
toad in tweeds
tweeds
little itchy mousies

with scuttling
eyes rustle and run and
15 hidehidehide
whisk

whisk look out for the old woman
with the wart on her nose
what she'll do to yer
20 nobody knows

for she knows the devil ooch
the devil ouch

⁶⁶⁴ MARTINEZ-NASH 1990: 511.

the devil

ach the great

25 green
dancing
devil
devil

devil

30 devil

wheeEEE

La trasposizione vicentina compare per la prima volta in *Le Biave* (1997) e viene in seguito inserita nei *Trapianti* (2002). Nessuna delle stesure attestate è datata. In apparato non vengono rappresentate le stesure C, D, E ed F, in quanto non testimoniano modifiche di rilievo rispetto a B; né la stesura H, in quanto non presenta varianti rispetto alla stesura pubblicata in *Le Biave*.

La carta che testimonia la prima stesura del testo è inserita in un fascicolo aperto da un biglietto autografo manoscritto annotato: «15/4/97 cummings versioni dei pezzi per la biava (antiche)». ⁶⁶⁵ La carta che registra la stesura successiva appartiene a un fascicolo aperto da una lettera dattiloscritta indirizzata a «Zyg» e datata «20 agosto 1997». ⁶⁶⁶ La stesura G è invece testimoniata da una carta inserita in un fascicolo aperto da due biglietti manoscritti, il primo di mano di «Zyg» e datato «12-vi-98», il secondo di mano di Meneghello e datato «11.2.98». ⁶⁶⁷

Testimoni:

- A stesura ms., MEN 01-0361, f. 9.
- B stesura ds., MEN 01-0370, f. 10.
- C stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 36.
- D stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 114.
- E stesura ds., MEN 01-0370, f. 118.
- F stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 122.

⁶⁶⁵ MEN 01-0361, f. 8.

⁶⁶⁶ MEN 01-0370, f.1.

⁶⁶⁷ MEN 01-0373, ff.1-2.

- G stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0373, f. 11.
- H stesura ds. estesa su due carte successive, MEN 01-0371, ff. 9-10.
- Bv stesura pubblicata in *Le Biave*.
- I stesura ds. con correzioni mss. estesa su due carte successive, MEN 01-0369, ff. 44-45.
- L stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0369, f. 69.

uò cucò

putei spiritei

in punta de pinini

diiti scondarei

- 5 striete in boresso
 naniti
 co le sgrisole
 i se la conta i se la conta

crote saltarelo

- 10 vestio de fustagno
 fustagno
 moreiete che le ga spissa

co i oci che scapa via

le core le se russa

- 15 le va scóndarse scóndarse
 cucò

uò cucò tenti la vecia

co 'l poro su 'l naso

cossa che la ve fa

- 20 nissuni lo sa

la ciama 'l diavolo au

el diavolo ou

el diavolo

eu el diavo

25 lasso verde

bala

rin

rin

rin

30 rin

inNNN

Tit *om.*] ^Ahist whist / uò cucò ^{GBv}hist whist ^L>hist whist< *uò-cucò*

2 putei spiritei] ^Aspirit>ei<*i* putei

3 in punta de pinini] ^A*in punta de pinini* >bei<

6-7 naniti / co le sgrisoie] ^Ananeti co le sgrisoie ^{BGBvL}naniti co le sgrisoie ^Lnaniti /co le sgrisoie

12 le ga spissa] ^Aga spissa

13 co i] ^Acoi scapa via] ^Ascapa

15 le va scóndarse scóndarse] ^Ascondarse scondarse

17 uò cucò] ^Acuco la] ^Aala

18 co 'I] ^{AB}col ^G>col< *co 'l* su 'I] ^{AB}sul

19 cossa che la ve fa] ^A>so< *cozza ke la ve fa*>la<

25 verde] ^Agrando / verde

28-29 rin // rin] ^{ABGBv}rin / rin

31 inNNN] ^AiiNNN

Il *trapianto* conserva i 31 vv. dell'originale, disposti nella stesura definitiva in otto unità strofiche (sette di 4 vv., una di 3 vv.). In tutte le stesure precedenti, il primo verso («uò cucò») si trova isolato, unito da Meneghello ai versi successivi nell'ultima stesura dattiloscritta con una linea tracciata, prima, a matita e, poi, ricalcata in penna.

Come per *in Pena-pena*, neanche in questo caso Meneghello conserva la «typographical rhetoric to indicate tempo of reading»,⁶⁶⁸ dettata qui dalle spaziature interne ai vv. 1, 8, 14, 21, 24 dell'originale; mantenendo soltanto il rientro dell'ultimo verso.

Il traduttore non conserva neppure la grafia univerbata della ripetizione «hidehidehide» (v. 15), limitandosi alla ripresa – per sole due volte, data anche la maggiore sostanza sillabica – di «scóndarse scóndarse» (v. 15).⁶⁶⁹

⁶⁶⁸ TRIEM 1969: 10.

⁶⁶⁹ Cfr. «Scóndare, *ascondere* o *nascondere*, meno di *celare*», in PAJELLO 1896: 237.

La scelta di trapiantare il presente testo, e con essa «Meneghello's partial focus on nonsense poetry», sono significative se rapportate agli esperimenti dell'autore «with sounds, syllables, and word spelling with which his readers have been familiar since *Pomo pero*».⁶⁷⁰ *Hist whist* offre infatti al traduttore l'occasione di sperimentare diversi giochi fonici e linguistici, a partire dalle onomatopее monosillabiche e allitteranti dei primi due versi, che Meneghello traspone con «uò cucò / putei spiritei».⁶⁷¹ Per «cucò» risulta interessante instaurare un confronto con il seguente paragrafo di *Libera nos a malo*:

Ho un filo di parole, S'ciopascóndare contiene l'attesa nei nidi inaccessibili tra scogliere di bidoni, cataste di fascine; [...]. Si sosta rannicchiati tra sfasciumi, capovolti in imbuti soffici; si viaggia strisciando nei cunicoli proibiti degli essiccatoi. Ma di ciò che c'era di inesprimibile nel rito puerile, del mistero sottinteso, del panico dei bambini nascosti e del bambino che li cerca, solo l'altro nome riporta qualcosa, **Cucò. È il gioco metafisico, smarrito, nei luoghi e nei tempi disertati dall'uomo, legnaia tezza cantina granaio; il gioco allusivo.**⁶⁷²

Sin dall'apertura del testo risulta dunque chiaro un netto movimento della traduzione verso il contesto linguistico e culturale di arrivo.

«cucò» e «uò cucò» tornano anche ai v. 16 e 17 del *trapianto*, resa di «whisk» (vv. 16, 17), instaurando una ripetizione più forte rispetto a quella presente nell'originale, in cui è dettata soltanto dalla contiguità fonica tra «whist» e «whisk».

Al v. 2 si legge invece «putei spiritei», resa di «little ghostthings» (v. 2). Coerentemente con la sfera semantica di «putei», Meneghello traduce «tip-toe / twinkle-toe» (vv. 3-4) con «in punta de pinini / diiti scondare» (vv.3-4). In *Maredè, maredè...* si legge: «*El pie, i pie; i déi (o i dii) dei pie; el déo-gròsso, la deèla (del pie)*. Parlando di bambine o bambini si direbbe più spesso *pinin*, plur. *pinini*».⁶⁷³ Secondo un procedimento già incontrato, il diminutivo vicentino si fa carico del valore semantico dell'aggettivo «little» (v. 2), venuto meno in traduzione. Un altro aggettivo che non trova un corrispettivo in traduzione è «great» (v. 24), a cui Meneghello – dopo un tentativo con «grando», attestato dalla prima stesura del testo – rinuncia, rafforzando l'*enjambement* nella scissione di «diavo // lasso» (vv. 24-25). Nel seguito, dove nell'originale si legge la ripetizione di *devil* per quattro versi successivi (vv. 27-30), in vicentino si ha la ripresa soltanto dell'ultima sillaba di *balarin*, resa di

⁶⁷⁰ MOZZATO 2012: 129.

⁶⁷¹ Cfr. «In buon VIC invece fare le mòche è una speciale variante di *zugare*. È il giocare astratto, normalmente silenzioso, delle *putèle* e dei *putèi* più piccoli», in MENEGHELLO 2021a: 146.

⁶⁷² MENEGHELLO 2006: 49-50.

⁶⁷³ ID. 2021a: 84; cfr. anche «[a]lcuni spunti fraseologici»: «[a] pinini: sta per “a piedi” quando la distanza da percorrere è tale che sarebbe più normale usare mezzi di trasporto ausiliari; con una sfumatura di simpatia, o di complimento, o altro anche assai diverso) coinvolgimento emotivo, da parte di chi parla», in Ivi: 161.

«dancing» (v. 26). Meneghello conserva anche la particolarità tipografica in chiusura («inNNN»), dove si incontrano le uniche lettere maiuscole del testo, corrispondenti nell'originale a «wheeEEE» (v. 31).

La serie di diminutivi nel *trapianto* prosegue nella resa di «little twitchy / witches» (vv. 5-6) con «striete in boresso»⁶⁷⁴ (v. 5). Per «boresso», termine che compare anche in *Ur-Malo* («boréssso saliso sporchéssso sgiantiso»),⁶⁷⁵ in *Pomo pero* si legge: «Stato di eccitazione festosa, con forte vena esibizionistica e narcisistica; che una puntura di spillo può invertire con drammatici effetti di implosione».⁶⁷⁶ Anche in questa sede il diminutivo di «Stria, *strega*»⁶⁷⁷ ingloba l'aggettivo, mancante in traduzione, ed è formato con il suffisso *-etto*, che per un settentrionale sembra avere – come già messo in luce – «una maggior carica di partecipazione affettiva».⁶⁷⁸ Segue la resa di «tingling / goblins» (vv. 6-7) con «naniti / co le sgrisole» (vv. 6-7), nuovamente con il ricorso al diminutivo. In una prima stesura si legge «naneti», che Meneghello sostituisce per ragioni forse di natura fonica, rafforzando la trama in /i/. Per il termine «sgrisole» risulta invece possibile far riferimento al *Dizionario* di Pajello:

Sgrisole o sgrisoloni, *bordoni*. Es:... sentendosi fischiare ancora agli orecchi quell'esordio di profezia, si sentiva venire, come si dice, i *bordoni*,... – sgrisoloni per freddo o fievara, *brividi*. Es.:... gli vennero a un tratto de' *brividi*, gli si abbagliarono gli occhi, gli mancarono le forze e cascò – un continuamento de *brividi*, *brividio*.⁶⁷⁹

Risultano parimenti illuminanti anche alcuni paragrafi di *Maredè, maredè...*, come, ad esempio:

In altre parti del mondo pare che *le sgrisole* si chiamino *i sgrisoli*. Per un vicentino sono certam. *le sgrisole* che denotano la cosa nella sua sobria essenza; *i sgrisoli* fanno pensare a una creatura equivoca che le imiti, un travestito.⁶⁸⁰

⁶⁷⁴ Cfr. «Boréssso, *allegrezza*», in PAJELLO 1896: 25.

⁶⁷⁵ MENEGHELLO 2006: 727.

⁶⁷⁶ Ivi: 761. Cfr. anche: «AFFEZIONI a cui è esposto l'uomo, la ridanciana spissa, le gatte dal micidiale voltaggio, gli spruzzi potenti del fotone, le fitte della punta, i fumi del boresso che fa dell'uomo un allegro pagliaccio», in Ivi: 635-636.

⁶⁷⁷ PAJELLO 1896: 284.

⁶⁷⁸ LEPSCHY 1987: 396.

⁶⁷⁹ PAJELLO 1896: 252.

⁶⁸⁰ MENEGHELLO 2021a: 98.

Si legga anche il seguente passaggio: «*Sgrìsole* ammette un accrescitivo masch., *sgrisolóni*, che indica *sgrìsole* assai pronunciate, ma un po' meno straordinarie rispetto alla variante femm., le ciclopiche *sgrisolóne*». ⁶⁸¹

La trama di sibilanti e di vocali chiuse prosegue nella resa di «hob-a-nob» (v. 8) con «i se la conta» (v. 8). Dove nell'originale proseguono le bilabiali, in «little hoppy happy toad», in Meneghello si incontrano invece prevalentemente rotiche, /o/ ed /e/: «crote saltarelo». Il termine *crote* significa *rospo*, ⁶⁸² mentre per «saltarelo» il *Dizionario* di Pajello rimanda a *Bagiardelo*: «*saliscendo* o *saliscendi*». ⁶⁸³

Ancora nell'ambito della sfera linguistica e culturale strettamente vicentina si inserisce la resa di «mousies» (v. 12) con «moreiete» (v. 12), «Moregia, *topolino* (m.)»: ⁶⁸⁴ «[n]oi non potremmo mai dire in earnest *morécia*, *moréciola* come sento che si usava tempo fa a Chiampo (roba veronese tracimata?). Non paiono varianti di *moréia*, *moreiéta*, ma buffe curiosità foreste», ⁶⁸⁵ si legge in *Maredè, maredè...* Meneghello prosegue: «Stranezze nell'attribuzione di certe qualità esemplari: [...] bagnato come *na moréia* (udito a Thiene, agosto '89; in precedenza sempre come *un sórze*, vedi p. 170)». ⁶⁸⁶ Anche in questa sede, come prima, viene meno l'aggettivo «little» (v. 12), inglobato nel diminutivo. Segue la resa di «itchy» con l'analitico «che le ga spissa»:

La nostra *spissa* (“prurito”) si può *vère* in assoluto o (senza preposizione) in qualche parte del corpo (*gò spissa na récia*); oppure la può *fare* (a chi la sente) una parte del corpo.

Gò spissa, la ga spissa, me fa spissa, ghe fa spissa (assoluti, oppure *la schéna, un déo*, ecc.).

Entrambe le costruzioni ammettono, e sembrano invitare, il *na* intensivo: *vère na spissa...*, *far[ghe] na spissa...* vuol dire averne, o sentirne, molta. ⁶⁸⁷

In *Maredè, maredè...*, Meneghello espone una vera e propria «[f]enomenologia della *spissa*». ⁶⁸⁸

1. (a) *Gò spissa*, (assoluta: rara). *Gò na spissa...* (assoluta e iperbolica: meno rara); (b) *Gò spissa un zenòcio* (con ‘complem. di *spissa*’).
2. Ce la “fa” una parte del corpo: *Me fa spissa un zenòcio, Gò tocà l'àcido, e dèssò la punta del déo me fa spissa*.

⁶⁸¹ Ivi: 103.

⁶⁸² Cfr. «Crote, *botta* (f) (per ind. v. Rospo)», in PAJELLO 1896: 62; cfr. anche «Rospo, *rospo* – rospo appena nato, *girino*», in Ivi: 215.

⁶⁸³ Ivi: 11.

⁶⁸⁴ Ivi: 151.

⁶⁸⁵ MENEGHELLO 2021a: 208.

⁶⁸⁶ *Ibidem*.

⁶⁸⁷ Ivi: 103.

⁶⁸⁸ Ivi: 191.

3. Le si “sente” (altro modo di *vèrla*) su una parte del corpo: *Sènto spissa sula punta del déo*.

È da notar che il *na* intensivo o iperbolico (come in 1. (a)) non si sposa sempre bene col complemento di *spissa*: ma la tavola della compatibilità (p.e. in rapporto alla presenza dell’articolo determ. o indetermin.) è complicata e in parte malcerta.⁶⁸⁹

Ma «spissa», «varietà paesana di prurito»,⁶⁹⁰ torna anche in *Pomo pero*, tra le «affezioni a cui è esposto l’uomo»,⁶⁹¹ e in *Ur-malo*: «fista susta falsa spissa». ⁶⁹²

Nel *trapianto* la trama fonica dettata dalla sibilante e dalle vocali chiuse prosegue nella resa di «scuttlings / eyes» (vv. 13-14) con «i oci che scapa via», con il ricorso al verbo sintagmatico:

Un’espressione come *osèi-scapà* dimostra che non sempre “scappare” si esprime con *scapar-via*: ma è da notare che non si direbbe così spesso o così bene *l’oselèto zé scapà* come *l’oselèto zé scapà-via*. C’è come una doppia serie di fughe: *scapa!* (quasi col senso di *curi!* “fila!”) è diverso da *scapa-via!* Il primo indica fuga da una minaccia, il secondo normalmente si interpreterebbe come fuga da un luogo, evasione, ecc. *L’è scapà dal colèio* pare una traduz. dall’IT; la forma naturale è *l’è scapà-via dal colèio*.⁶⁹³

Infine, Meneghello mantiene la trama fonica del v. 14 dell’originale, dettata dai due verbi centrali «rustle and run»: il traduttore non conserva però – come anticipato – le spazature interne al verso, costruendo invece un verso bipartito la cui struttura parallelistica è dettata dalla presenza dei due verbi vicentini, «le core le se russa» (v. 14). Il *Dizionario* di Pajello glossa il riflessivo *russarse* come «fregarsi»,⁶⁹⁴ mentre per *russare* si legge: «(v. Fregare) – russare da vissin, *rasentare o andar rasente*. Es: Renzo prende in fretta dall’altra parte, e, *rasentando* il muro, trotta innanzi verso il ponte». ⁶⁹⁵

⁶⁸⁹ *Ibidem*. Cfr. anche: «In risposta a “Ciò, la ga classe” verrebbe spontaneo dire: “Maché classe: la gavarà prèssa, la gavarà spissa, ma còssa vuto che la gai classe?”», in Ivi: 166.

⁶⁹⁰ MENEGHELLO 2006: 759.

⁶⁹¹ Ivi: 635-636.

⁶⁹² Ivi: 729.

⁶⁹³ MENEGHELLO 2021a: 120.

⁶⁹⁴ PAJELLO 1896: 217.

⁶⁹⁵ *Ibidem*.

The little horse is newLY

The little horse is newLY – appartenente a *Xaipe* (1950) – è il testo che, tra quelli trapiantati da Cummings, maggiormente sviluppa il dominio dell’elaborazione grafica del messaggio poetico.⁶⁹⁶

the little horse is newLY

Born)he knows nothing,and feels
everything;all around whom is

perfectly a strange
5 ness(Of sun
light and of fragrance and of

Singing)is ev
erywhere(a welcom
ing dream: is amazing)
10 a world.and in

this world lies: smoothbeautifuL
ly folded;a(brea
thing and a gro

Wing)silence, who;
15 is:somE

oNe.

Per questo componimento Meneghello offre, sia in *Le Biave* (1997), sia in *Trapianti* (2002), due diverse e consecutive traduzioni. Le due versioni – identiche dal punto di vista della lettera – differiscono nella presentazione tipografica e interpuntiva. Soltanto la seconda conserva infatti l’impiego inconsueto delle maiuscole, della punteggiatura e delle spaziature proprio dell’originale.

⁶⁹⁶ Cfr. CHINELLATO 2014: 248.

Per quanto riguarda la genesi dei due testi, grazie alla testimonianza delle carte autografe, è possibile osservare come ad essere più antica sia la prima delle due traduzioni, di cui si trovano due versioni – a differenza della seconda – conservate nella cartella MEN 01-0361, che raccoglie le stesure più antiche anche degli altri *trapianti* da Cummings. La tradizione manoscritta in seguito si biforca, all'altezza delle stesure conservate in MEN 01-0370: Meneghello lavora sul *trapianto* approntato precedentemente, da una parte perfezionando la sua prima versione (*el pulierìn zé pena*), e dell'altra – a partire da essa – realizzando la seconda (*el pulierìn zé penA*). Attestandosi, a partire da questo momento, due processi genetici chiaramente distinti, in questa sede gli apparati dei due testi verranno rappresentati autonomamente.

el pulierìn zé pena

Le prime due stesure del *trapianto* sono inserite in un fascicolo aperto da un biglietto autografo manoscritto, sul quale Meneghello appunta: «15/4/97 cummings versioni dei pezzi per la biava (antiche)». ⁶⁹⁷

La carta che testimonia la stesura I è inserita all'interno di un fascicolo aperto da una lettera dattiloscritta indirizzata a «Zyg» e datata «20 agosto 1997». ⁶⁹⁸ Mentre la carta che registra la successiva stesura L è inserita in un fascicolo aperto da due biglietti manoscritti, il primo di mano di «Zyg» e datato «12-vi-98», il secondo di mano di Meneghello e datato «11.2.98». ⁶⁹⁹

In apparato non vengono rappresentate la stesura G – in quanto non presenta modifiche di rilievo rispetto alla precedente F –, né le stesure L e M, in quanto prive di varianti rispetto alla stesura pubblicata successivamente in *Le Biave*.

Testimoni:

- A stesura ms., MEN 01-0361, f. 14.
- B stesura ms., MEN 01-0361, f. 13.
- C stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 123.
- D stesura ds. MEN 01-0370, f. 119.
- E stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 115.
- F stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 28.
- G stesura ds., MEN 01-0370, f. 57.
- H stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 37.
- I stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 11.
- L stesura ds., MEN 01-0373, f. 12.
- M stesura ds., MEN 01-0371, f. 10.
- Bv stesura pubblicata in *Le Biave*.
- N stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0369, f. 70.
- O stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0369, f. 45.

el pulierìn zé pena

⁶⁹⁷ MEN 01-0361, f. 8.

⁶⁹⁸ MEN 01-0370, f.1.

⁶⁹⁹ MEN 01-0373, ff.1-2.

nato – no ‘l sa gninte e ‘l sente
tutocquanto e intorno a elo ghe

zé parfettamente na stramba

5 ria de ragni de sole
e de roba che sa da bon e de

sanbei che canta ghin’è
dapartuto (un insogno
che ‘l te fa festa: te resti inbaucà)

10 un mondo e in

sto mondo ghe zé: butà-zo lissobelo
ben fato-su un afarin che ‘l re
spira e ‘l cres

se in silensio e che ‘l

15 zé qualche

dun.

Tit *om.]* ^Del pulierin ze pena ^E*the little horse is newly (cummings)* / el pulierin ze pena ^F*incasinà*
co i strisi / the little horse in newLY ^{IBV}the little horse is newLY ^N>[el pulierin] *vive zé pena*<
>*The little horse is newLY*< ^O>the little horse is newLY< *el pulierin [zé pena]*

1-5 pulierin] ^{AB}pulierin zé] ^{ACDEFH}ze ^Bom. ^Iz>e<é pena // nato –] ^Apena nato ^Bpena-
nato ^Cpena *No* >*penA*< / nato - >*Nato*< ^{DEFH}pena / nato - ^Ipena / nato – ^{BV}pena / nato – ^Npena
// __ nato – no ‘l] ^Anol ^Bke nol sente / tutocquanto] ^Asente tuto intorno a elo]
^Aintorno intorno ghe // zé parfettamente na stramba / ria] ^Ael ga un >casin< *parfeto (no*
se capisse un casso / casin de strambarie, ^Bghe zé na strambaria >de luce< *parfeta* >de<
^{CDE}ghe // ze na parfeta stramba / ria ^{FH}ghe // ze parfettamente na stramba / ria ^Ighe // z>e<é
parfettamente na stramba / ria de ragni de sole] ^A>piuto< sole ^Bde luce / >luce< del sole
^Cde ragni de sole >*De sole*<

6 e de roba che sa da bon e de] ^A>na< na bo / nissima spussa ^Be roba >che< *ke* sa da bon // e
^{CDEF}e de roba che sa da bon // e ^He de roba che sa da bon *e de* // >e<

7 sanbei che canta ghin’è] ^Amenarosti ke canta ^Bsanbèi ke canta ghe ze ^Csanbei che canta ghin’è
>*Sanbei*<

8-9 dapartuto (un insogno / che ‘l te fa festa: te resti inbaucà)] ^Ala ze *un insogno* na specie de
festa>,< >un insogno< / par farghe festa a lu>,< incredibile ^Bdapartuto (el ghe fa festa /
l’insogno e ‘l resta inbaucà)

10-11 un mondo e in // sto mondo ghe zé:] ^Ae questa festa ze el Mondo / e in meso ^Bun Mondo e in
// sto mondo ghe zé ^Cun mondo e in >*mondO*< // sto mondo ghe ze: ^{DEFH}un mondo e in // sto

- mondo ghe ze: ¹un mondo e in // sto mondo ghe z>e<é: butà-zo lissobelo] ^Abutà su
l'erba ^B[buta zò] lustro ben ^{CD}butà-zo, lisso belo ^Ebutà-zo>,< lisso belo
- 12-13 ben fato-su un afarìn che '1 re / spira e '1 cres] ^Aghetu capio / co le sate >piegà< apena discartà
/>nu sanbello< un respiro una cressita ^Bpiega un >a creatura< p[...]o ke re / spira e ke kres>se<
^Cben fato-su un >mestiero< *afarìn* che '1 re / spira e '1 cres
- 14 se in silensio e che '1] ^Aom. ^Bse) silensio e ^Cse in silensio e che '1 >Se< No ^{DE}se il silensio e
che '1
- 15-16 zé] ^Ache ze ^{BCDEFH}ze ^Iz>e<é qualche // dun.] ^Acual / ked / un ^B>Un< cual / >a<ked / Un
^{CDE}cual che // dun ^Fcual che // dun. ^Hcual_ che // dun.

el pulierìn co i strisi

L'intera prima stesura del testo è stata cassata con una riga in penna. Accanto vi si legge: «NO».

La carta che testimonia la stesura F è inserita all'interno di un fascicolo aperto da una lettera dattiloscritta indirizzata a «Zyg» e datata «20 agosto 1997».⁷⁰⁰ La carta che registra la successiva stesura G è inserita in un fascicolo aperto da due biglietti manoscritti, il primo di mano di «Zyg» e datato «12-vi-98», il secondo di mano di Meneghello e datato «11.2.98».⁷⁰¹

In apparato non vengono rappresentate le stesure G e H, in quanto non presentano varianti rispetto alla stesura successivamente pubblicata in *Le Biave*.

Testimoni:

- A stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 124.
- B stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 26.
- C stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 27.
- D stesura ds., MEN 01-0370, f. 58.
- E stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 38.
- F stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 12.
- G stesura ds., MEN 01-0373, f. 13.
- H stesura ds., MEN 01-0371, f. 11.
- Bv stesura pubblicata in *Le Biave*.
- I stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0369, f. 46.
- L stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0369, f. 71.

el pulierìn co i strisi

el pulierìn zé penA

Nato)no 'l sa gninte,e 'l sente
tutocuanto;intorno a elo ghe

zé parfetamente na stramba

⁷⁰⁰ MEN 01-0370, f.1.

⁷⁰¹ MEN 01-0373, ff.1-2.

5 ria (De raggi de sole
e de roba che sa da bon e de

Sanbei che canta)ghin'è da
partuto(un insogno
che 'l te fa festa: te resti inbaucà)

10 un mondO.e in

sto mondo ghe zé: butà-zo lissobelO
ben fato-su;un(afarìn che 'l re
spira e 'l cres

Se)in silensio, che 'l;

15 zé: cualchE

dUn.

Tit *el pulierìn co i strisi*] ^Ael pulierìn ze penA ^Bancora / the little horse is newIY >(cumings)<
^Cthe little horse >is newIY< *co i strisi* ^{DFBv}the little horse co i strisi ^Eom. ^I>the little horse co i
strisi< *el pulierìn co i strisi* ^L>el< *vive pulierìn co i strisi*
1 pulierìn] ^{CDFI}pulierin zé] ^{ABCDE}ze ^{Fz}>e<é penA] ^Bpen>a<A
2 Nato)no] ^ANato - no ^B>n<Nato) >-<_ no gninte,e] ^Agninte e
3 tutocuant;intorno] ^Atutocuant e intorno ^Btutocuant; >e< intorno
4 zé] ^{ABCDE}ze ^{Fz}>e<é parfetamente na stramba] ^Ana parfeta stranba ^B>na< parfetamente na
stramba
5 ria (De] ^Aria de ^Bria >d<De ^{CDEFBvI}ria De ^Lria(De raggi de sole] ^Aragi De sole
6 bon e de] ^{ABCD}bon ^Ebon e de
7 Sanbei] ^{ACD}e Sanbei ^Be >s<Sanbei >)< ^Ee< Sanbei canta)ghin'è da] ^Acanta ghin'è
^Bcanta)_ghin' è ^{CDEFBvIL}canta)ghin'è
8 partuto(un] ^Adapartuto (un ^Bdapartuto_(un ^{CDEFBvIL}dapartuto(un
10 mondO.e] ^AmondO e ^Bmond>o<O._e
11 zé:] ^{ABCDE}ze: ^{Fz}>e<é: butà-zo] ^Abutà-zo, ^Bbuta-zò lissobelO] ^Alisso belo
^Blisso_bel>o<O
12 fato-su;un(afarìn] ^Afato-su un >mestiero< *afarìn (?)* ^Bfato-su;_un_(afarìn
13 spira e 'l cres] ^{CD}om. ^Espira e 'l cres
14 Se)in silensio,che] ^ASe il silensio e che ^B>s<Se)_ in silensio, >e<_che 'l;] ^Al ^Bl;
15 zé: cualchE] ^Aze cual che ^Bze: cual ch>e<E ^Cze:_cual chE ^Dze: cual chE ^Eze: cual_chE ^{Fz}>e<é:
cualchE
16 dUn.] ^Adun ^Bd>u<Un

In entrambe le versioni del testo, il traduttore rispetta la disposizione, il numero e la lunghezza dei versi dell'originale «au point qu'une vision des deux textes sans mise au point ne permettrait pas de distinguer le texte original de la traduction».⁷⁰² Conserva così nel testo di arrivo il movimento prima crescente della lunghezza delle strofe – un verso nella prima, due nella seconda, tre nella terza, quattro nella quarta –, poi decrescente (tre versi nella quinta, due nella sesta, uno nell'ultima): «[l]a “forme visuelle” des poèmes est toujours respectée, les traductions se présentent ainsi comme des images au miroir».⁷⁰³

Tuttavia, come osservato in apertura, soltanto la seconda versione della traduzione mantiene le particolarità della conformazione tipografica e interpuntiva del testo di partenza, dettate dall'impiego inconsueto delle maiuscole, della punteggiatura e delle spaziature. Nel primo dei due *trapianti* si osserva invece una normalizzazione di tali caratteristiche, con il conseguente appiattimento dei relativi livelli di significato.

Si noti allora come per ognuna delle anomalie del testo di partenza si trovi nella seconda versione vicentina approntata da Meneghello un puntuale corrispettivo: a partire dall'impiego della minuscola in apertura del testo («the» diventa «el», questa anche nella prima versione); della maiuscola in chiusura del v. 1 («newY»; «penA»), del v. 11 («smoothbeautifuL»; «lissobelO»), del v. 15 («is:somE»; «zé: qualchE»); in apertura del v. 2 («Born»; «Nato»), del v. 7 («Singing»; «Sanbei»), del v. 14 («Wing»; «Se»); in posizione centrale nel v. 5 («Of»; «De»), nel v. 10 («worlD»; «mondO») e in quello di chiusura («oNe»; «dUn»).

La medesima corrispondenza si osserva nell'impiego irregolare dei segni di interpunzione, come le parentesi (ai vv. 2, 5, 7, 8, 9, 12, 14 di entrambi i testi),⁷⁰⁴ e nella mancanza degli spazi in seguito a tali segni o tra le parole. Scrive Bacigalupo:

C. omette regolarmente lo spazio dopo i segni d'interpunzione ad eccezione del punto in fine frase, rifacendosi [...] all'uso dei primi stampatori, o forse meglio per suggerire un accavallarsi ingenuo, a distanza ravvicinata, delle impressioni, nonché segnalare il codice cummingsiano⁷⁰⁵

La seconda versione della traduzione è, inoltre, la sola ad avere un titolo, *El pulierìn co i strisi*, la cui valenza metaletteraria viene sottolineata da Chinellato: «“i strisi” (dial. «les rayures» ou «les marques») désignent sans doute les marques typographiques qui agrémentent la signification du

⁷⁰² CHINELLATO 2014: 248.

⁷⁰³ *Ibidem*.

⁷⁰⁴ Cfr. KIDDER 1979; a proposito dell'impiego delle parentesi in Cummings: «usually to be treated in standard fashion, as marks that isolate inserted material, whether they come between or within words», in Ivi: 13.

⁷⁰⁵ BACIGALUPO 1982: 647.

texte». ⁷⁰⁶ La decisione di Meneghello di far precedere questa traduzione da una prima versione tutta in minuscolo e con un impiego tradizionale della punteggiatura potrebbe dunque esser dettata dalla volontà di sottolineare l'importanza della successiva elaborazione grafica operata, ma anche di «suggérer implicitement l'écart qui subsiste entre expression orale et expression écrite». ⁷⁰⁷ Una questione cara a Meneghello,

qui fonde son travail stylistique autour de la recherche des effets de spontanéité propres de l'oralité. Cette fois-ci le thème est développé au sens inverse: en faveur du surplus de signification que comporte la lecture lente par rapport à l'expression orale et spontanée. Ce genre d'opération souligne davantage les ressources du texte poétique par rapport à la communication ordinaire. ⁷⁰⁸

Anche nella prima versione il traduttore resta però aderente ad alcuni costrutti univerbati del testo di partenza – si legga ad esempio la resa di «smoothbeautifUL / ly» (vv. 11-12) con «lissobelo» (v. 11), in una prima stesura «lisso belo» – e ne introduce di nuovi, come nella resa di «everything» (v. 3): «tutocuantò» (v. 3), in una prima stesura soltanto «tuto».

Meneghello conserva inoltre, nella maggior parte dei casi, le forti e frequenti inarcature dell'originale: è particolarmente significativa quella tra i vv. 4-5 («strange / ness»), che diventa «stramba / ria», in seguito alle prime due stesure prive di *enjambement*. Nella prima stesura del passaggio vicentino si legge «casin de strambarie», e, a margine, tra parentesi, l'annotazione: «no se capisse un casso».

Anche ai versi immediatamente successivi (vv. 5-6, «sun / light») si trova una forte inarcatura, venuta questa volta meno nel testo di arrivo («De raggi de sole», v. 5). Viene invece mantenuta la sequenza di due inarcature ai vv. 12-14 – «brea / thing a gro // Wing», nell'originale; «re / spira e '1 cres // Se», in vicentino –, come anche quella tra gli ultimi due versi del testo («somE // oNe»): «qualche // dun», in seguito alle prime stesure in cui la dentale restava in chiusura del penultimo verso e l'ultimo verso era invece composto soltanto da «un». Meneghello porta poi la dentale in apertura dell'ultimo verso, ottenendo una maggiore aderenza alla conformazione dell'originale.

Particolare è poi il caso della resa dell'*enjambement* ai vv. 7-8 («ev / erywhere»), che viene meno nella prima versione della traduzione («dapartuto», v. 8), mentre viene ripristinata nella seconda («da / partuto», vv. 7-8).

⁷⁰⁶ CHINELLATO 2014: 248.

⁷⁰⁷ *Ibidem*.

⁷⁰⁸ *Ibidem*.

Dal punto di vista semantico, si osservi come qui – come accadeva anche altrove, ad esempio in *uò cucò* – in traduzione cade l’aggettivo «little» (v. 1), la cui valenza semantica viene assunta dal diminutivo «pulierin» (v. 1).

Inoltre, anche con questo testo – come nel caso della maggior parte delle trasposizioni vicentine –, il traduttore avvicina il lettore al familiare contesto culturale di arrivo, mediante l’impiego di tessere ricorrenti. Si pensi, ad esempio, alla resa di «is amazing» (v. 9) – in seguito a un primo tentativo con «incredibile» – con «te resti inbaucà» (v. 9), dove *inbaucà* significa «“assorto” (nei suoi pensieri, o nella contemplazione di un oggetto o di uno spettacolo)». ⁷⁰⁹ Chinellato osserva come la traduzione di «amazing» con la forma coniugata del verbo *restare* suggerisca «l’effet de continuité introduit par le suffixe –ing de l’adjectif anglais». ⁷¹⁰

Si osservi poi l’introduzione – priva di riscontro nell’originale – di un termine come «Sanbei» (v. 7), in seguito a una prima variante con «menarosto», *rompiscatole*. ⁷¹¹

È possibile che quando si è cominciato a dire a qualcuno *sanbèlo* (“sciocchino”, ma affettuosamente) o di qualcuno che è *un sanbèlo*, si sia partiti dall’idea dell’irrequietudine e dell’agitazione che sono proprie degli uccelli e dei bambini, come pensando al frullo dello zimbello. ⁷¹²

Un’ulteriore aggiunta consiste in «afarin» (v. 12), lezione che segue una prima variante con «mestiero». Si legga, a tal proposito: «[i]l termine normale per “oggetto o aggeggiò” specie se si sottintende ‘che non so o non ricordo come si chiami’ è *mestiéro*». ⁷¹³ Meneghello prosegue:

Mestiéro vuol dire “faccenda” (*che brutto mestiéro!*), o “mestiere, professione” (*che mestiéro falo?*); ma anche “oggetto, aggeggiò” (*un mestiéro per sbàtare i uvi / par misurare la pressión*).

Sull’equivoco tra il primo e il terzo significato si basa il vago senso di sconvenienza che traspare sottopelle in frasi come *A gò un mestiéro par le man...* ⁷¹⁴

⁷⁰⁹ MENEGHELLO 2021a: 58. Prosegue: «e nello stesso campo semantico funziona il riflessivo *inbaucarse*. Il transitivo *inbaucare* è abbastanza raro nel suo significato primario di “rendere baùco”, incantare quasi istupidendo, affascinare mediante fole o panzane o promesse volatili, ecc., nel quale senso si usa più presto *inbaucar-su*, oppure *far inbaucare* (e.g. di un ipnotizzatore); ma è assai comune nello speciale significato di “ingannare scherzosamente”, per gioco o per beffa, solitamente bonaria. L’inbaucamento è sentito qui come il punto d’arrivo di un processo, uno stato a cui ci si avvicina per gradi: prima di arrivarci non si è ancora inbaucati, nel toccarlo l’inbaucamento si compie»; o ancora: «*inbaucarse*, l’assorbirsi profondo, anche degli adulti, in pensiero o immagini, particolarmente sognanti e vane, quasi levitando la mente tra le pesanti cose del mondo», in Ivi: 100.

⁷¹⁰ CHINELLATO 2014: 235.

⁷¹¹ Cfr. strumento di traduzione del sito: <http://www.linguaveneta.net/strumenti/traduttore/>.

⁷¹² MENEGHELLO 2021a: 152.

⁷¹³ Ivi: 123.

⁷¹⁴ Ivi: 56.

Chinellato osserva come l'introduzione di questo termine («afarin») consista in un'esplicitazione del significato dell'inglese «thing», ottenuto dalla scissione di «brea / thing» (vv. 12-13), con originale impiego dell'*enjambement*.⁷¹⁵

Significativo risulta anche l'impiego di verbi sintagmatici come «butà-zo» (v. 11), resa di «lies» (v. 11) – di cui si ricordi l'impiego anche al v. 18 di *La me cara ecetera* –,⁷¹⁶ e, al verso successivo, «fato-su» (v. 12), resa – in seguito ad alcuni tentativi con «piega» e «discartà» – di «folded» (v. 12).

Le *camise* sono state *fate-su male*» dice la L. «*confà un gèmo*». Cioè “appallottolate”, suppongo, anziché ordinatamente ripiegate e r avvolte con precisione, come le elitre dei coleotteri...⁷¹⁷

Infine, va osservato l'impiego di espressioni idiomatiche come «che 'l te fa festa» (v. 9), resa di «welcom / ing» (vv. 8-9), e «sa da bon» (v. 6) – resa di «fragrance» (v. 6) –, in seguito a un primo tentativo, con forte inarcatura, con «na bo / nissima spussa»: «[n]oi diciamo *savèr da bòn* per “essere profumato”, intendendo in gradi relativamente delicati. Per strano che paia, il profumo forte, specie artificiale, in VIC ‘puro’ si chiamerebbe *spussa*». ⁷¹⁸

⁷¹⁵ Cfr. CHINELLATO 2014: 235.

⁷¹⁶ Cfr. «*Butarse-zó* è insieme “gettarsi nel vuoto”, da una finestra, un ponte, un tetto, in un pozzo, nel vano delle scale; e “distendersi, sdraiarsi” (sul letto, su una branda, per terra, ecc.) tipicamente per una breve dormita.

La zé 'nda butarse-zó può voler dire che è (già) partita per il punto di decollo che ha scelto, oppure che è andata (di là, di sopra, ecc.) a fare un riposino. Ogni dormire o riposare che non fosse quello canonico della notte era sentito un tempo, si direbbe, come qualcosa in cui ci si gettava, quasi si cadeva», in MENEGHELLO 2021a: 228.

⁷¹⁷ Ivi: 55.

⁷¹⁸ Ivi: 151.

INEDITI

Tumbling-hair

Tumbling-hair chiude le *Chansons* della prima raccolta di Cummings, *Tulips and Chimneys* (1923) e ruota attorno alla «end of innocence». ⁷¹⁹ Il testo, inserito in *Eight Harvard Poets*, era inizialmente intitolato *Epitaph*.

Tumbling-hair

picker of buttercups

violets

dandelions

5 And the big bullying daisies

through the field wonderful

with eyes a little sorry

Another comes

also picking flowers

Meneghello traduce integralmente il testo in un'unica stesura manoscritta. Sulla carta – inserita in un fascicolo racchiuso all'interno di un foglio ms. annotato «cumplings / abbozzi e frammenti di TR» – ⁷²⁰ si trovano anche i frammenti di trasposizione da *All in green went my love riding* e di *my love*.

Accanto al frammento da *Tumbling-hair*, Meneghello annota la pagina di riferimento: «p18».

Testimoni:

A stesura ms., MEN 01-0361, f. 42.

dispetenà

la tolèa su ranuncoli

viole

bube

5 E le margarite grandissime

in tuto el campo magico

⁷¹⁹ KIDDER 1979: 25.

⁷²⁰ MEN 01-0361, f. 29.

coi oci un po' tristi
Riva n'antra ke
la tole su fiuri

2 tolèa su] ^At>a<olèa su >i<
3 viole] ^A>le< viole
4 bube] ^A>la< bube
5 margarite grandissime] ^A>grand< margarite >prepotenti< >sigalone< grandissime
6 in] ^A>nell< in
8 n'antra ke] ^A>kel< n'antra ke

Meneghello traduce integralmente il testo di partenza, conservandone anche la particolare disposizione tipografica, dettata dai rientri ai vv. 2, 3, 6, 9.

Il testo originale di Cummings si struttura attraverso un forte parallelismo contenutistico:

Cummings identifies the character and sets the scene in the first two lines: a child, carelessly spontaneous in her appearance, is absorbed in the “wonderful” task of picking wild flowers. The flowers she picks, each of which has a specific name and identity, increase in size from tiny “buttercups” to “big bullying daisies,” paralleling her own growth. The first four lines apostrophize this picker; the last four describe “Another” indiscriminately, without distinguishing types.⁷²¹

Tale parallelismo si riflette anche nella costruzione sintattica del testo, la cui prima parte presenta delle lacune che vengono integrate dalla seconda. L'incipit è infatti caratterizzato dall'assenza di alcuni elementi: per rendere la stringa testuale corretta dal punto di vista grammaticale sarebbe infatti necessario aggiungere – come osserva Irene Fairley – una preposizione in apertura del testo, un articolo per il soggetto «picker» e – a introdurre il complemento di luogo – un verbo, preferibilmente di movimento (*comes, runs, walks...*), ottenendo così: «*With Tumbling-hair the picker of buttercups violets comes through the field*». Nel testo di Cummings «[t]he syntactic relationships are signalled unambiguously, though the deletions give us an opportunity to note them, and the fact of their deletion is a potential source of ambiguity».⁷²² Il fatto che a mancare sia un verbo di movimento è suggerito anche dalla disposizione tipografica del passaggio «as the visual rhythm of the phrasing suggests the wanderings of the picker to the different locations of the wildflowers; the list of flowers is scattered as in a field».⁷²³

⁷²¹ KIDDER 1979: 25.

⁷²² FAIRLEY 1975: 27.

⁷²³ Ivi: 26.

Il parallelismo con la seconda sezione del testo – in cui si trovano invece la preposizione «with» (v. 7) e il verbo di movimento «comes» (v. 8) – risulta così sfalzato.

The deletions of the fragment give an impression of spontaneity. The second sentence is in contrast entirely regular, but consistent with the semantic statement. The second person lacks exuberance, staying within a more confined area, picking flowers – the abstract, not the buttercups, violets, dandelions and daisies being selected by the “tumbling-hair picker”. While the first expression is free, not of syntax, but of its encumbrances, redundancies, the second is regular, unimaginative. Syntactical form thus characterizes the two persons.⁷²⁴

Il *trapianto* vicentino, pur conservando la particolare disposizione tipografica, sacrifica il parallelismo sintattico. Il testo si apre con il participio «dispetenà», resa di «Tumbling-hair» (v. 1), che non conserva il composto inglese, né richiede preposizioni. Si ricordi per l’impiego di questo termine come Meneghello ritenesse che «[i] verbi in *des-* o *dis-* [...] comunicano spesso interessanti sfumature di significato».⁷²⁵ Segue la resa del sostantivo «picker» (v. 2) con il verbo sintagmatico «tolèa su» (v. 2), in rapporto di parziale sinonimia con *ciapare*, «*ciapare* o *tór-su*, “prendere, contrarre”».⁷²⁶ Nel testo vicentino il soggetto risulta sottinteso e il passaggio non richiede da parte del lettore ulteriori integrazioni. Resta tuttavia una traccia della costruzione parallelistica nella ripresa, in chiusura, del verbo «tole su» (v. 9), resa di «picking» (v. 9).

Il testo prosegue con l’elenco dei fiori: lineare è la resa di «buttercups» (v. 2) con «ranuncoli» (v. 2) e di «violets» (v. 3) con «viole» (v. 3). La resa di «dandelions» con «bube» è incerta: la grafia non risulta in questo passaggio chiaramente intelligibile. Il termine potrebbe comunque essere un abbreviazione di *bruxaòci*.⁷²⁷ Inizialmente Meneghello fa precedere ogni sostantivo dall’articolo determinativo – muovendo nella direzione di una più marcata specificazione –, che viene però in seguito cassato. L’elenco si chiude sulle «big bullying daisies» (v. 5): questo è il passaggio che nella stesura della trasposizione ha subito il maggior numero di rielaborazioni. Meneghello scrive inizialmente «margarite prepotenti», poi aggiunge in interlinea «grand[i]», sostituisce «prepotenti» con «sigalone», e infine cassa i tre aggettivi per aggiungere soltanto «grandissime». Nella resa vicentina («margarite grandissime», v. 5), viene dunque meno il corrispettivo di «bullying», la cui

⁷²⁴ *Ibidem*.

⁷²⁵ MENEGHELLO 2021a: 52. Prosegue: «Mi è parso difficile da comunicare in IT quell’emozionante *dispossessed* nel *Turn of the Screw* di Henry James (terzultima parola). Ma in VIC con un verbo col *dis-*, credo che si potrebbe», in *Ibidem*.

⁷²⁶ *Ivi*: 124.

⁷²⁷ Cfr. strumento di traduzione del sito: <http://www.linguaveneta.net/strumenti/traduttore/>.

assenza viene forse in parte compensata dall'aggiunta del suffisso superlativo al corrispettivo di «big», «grandissime».

Si registra un lieve slittamento della sfera semantica anche nella resa di «sorry» (v. 7) con «tristi» (v. 7) e di «wonderful» (v. 6) con «magico» (v. 6), con annesso ripristino dell'ordine non marcato nella disposizione degli elementi nel sintagma (da «field wonderful» si passa a «campo magico»). Anche in questo caso, la normalizzazione della sintassi comporta nella trasposizione vicentina il venir meno della polisemia evocata dall'inversione originale, in quanto «wonderful» poteva essere considerato «as modifying “field” or it can be construed as modifying the subject NP beginning “Tumbling-hair / picker”». ⁷²⁸

⁷²⁸ FAIRLEY 1975: 63-64.

"next to of course god america i

"*next to of course god america i* – appartenente alla seconda sezione di *is 5* (1926) – è una polemica e ironica denuncia dell'America, «dei suoi miti e delle sue contraddizioni di sempre», costruita lungo un unico periodo sintattico.⁷²⁹

La domanda conclusiva implica, con risentita ironia, che il contributo di coloro che morirono in guerra è in realtà una necessità espressa dalla voce della libertà dei popoli, di cui l'America è il simbolo.⁷³⁰

“next to of course god america i
love you land of the pilgrims' and so forth oh
say can you see by the dawn's early my
country 'tis of centuries come and go
5 and are no more what of it we should worry
in every language even deafanddumb
thy sons acclaim your glorious name by gorry
by jingo by gee by gosh by gum
why talk of beauty what could be more beaut-
10 iful than these heroic happy dead
who rushed like lions to the roaring slaughter
they did not stop to think they died instead
then shall the voice of liberty be mute?”

He spoke. And drank rapidly a glass of water

Meneghello traduce integralmente il testo in tre diverse stesure manoscritte. La prima si trova sulla medesima carta sulla quale si leggono i frammenti di trasposizione di *the moon is hiding in; my smallheaded pearshaped; i will be*, inserita in un fascicolo racchiuso all'interno di una carta manoscritta annotata «cummings / abbozzi e frammenti di TR». ⁷³¹ Accanto al frammento da "*next to of course god america i* si legge l'appunto relativo alla raccolta di appartenenza: «“Is 5”».

⁷²⁹ RICCIARDI 1978: 227.

⁷³⁰ *Ibidem*.

⁷³¹ MEN 01-0361, f. 29.

La seconda stesura è invece datata «15/4/97». Sulla carta Meneghello scrive: «due pezzi (relativam.) importanti in e.e. cummings». L'altro pezzo è «(yg U duh)», appartenente alla raccolta *I x I* (1944), di cui però viene annotato soltanto il titolo.

La terza stesura, conservata in una diversa cartella, è datata «17 gennaio 2002». Sulla carta Meneghello annota: «da qui forse qualche inedito per un giornale (TRAPIANTI)». In fondo al testo, aggiunge: «qualche incertezza di interpretazione»; «resa in VIC non particolarmente interessante». A testo viene messa questa terza stesura emendata secondo le correzioni presenti sulla stessa.

Testimoni:

- A stesura ms., MEN 01-0361, f. 44.
 B stesura ms. datata «15/4/97», MEN 01-0361, f. 2.
 C stesura ms. datata «17 gennaio 2002», MEN 01-0372, f. 1.

“dopo se capisse de dio america mi
 te amo ti tera dei pelegrini ecetera ah
 dime no te vidi za da matina presto
 la me patria ze cuestion ch’i secoli va e vien
 5 e bona note al secio e con cuesto? dovarissimo dire
 in tute le lingue anca pa’i sordomuti
 che i to fiui festegia el to nome glorioso
 par diona par dinci par gi par gos par gam
 parché parlare de belessa cossa ghe ze de pì
 10 belo che sti eroi felicemente morti
 a l’assalto da leoni a ’l macelo rugente
 no i se ga mia fermà pensarghe su luri ciapa e more
 e lora vuto che la tasa la vosse de la libertà?”

Cussì ‘l ga ‘ito. E in pressa el ga bevu un biciere de acua

- 1-2 “dopo] ^Adopo se capisse de dio] ^Adio se capisse ^Bdio se capisse ^Cse capisse de dio >se
 capisse< america] ^Bmèrica mi / te amo] ^{AB}te / amo ti tera] ^{AC}ti tera ^B>ti< tera
 dei] ^Bde pelegrini] ^{AB}profughi ecetera] ^Ae così via ^Be >cos< cussì via
 3-4 dime no te vidi] ^Adisì vidio ^Bdisì vidio za da matina presto / la me patria] ^Anel’alba >[.]<
 >mia< la me / tera ^B>de matina< bonora *de matina* la me / tera ^Cza da >presto de< matina
presto / la me patria ze cuestion] ^Aze de ^Bla zé de ^Ce< ze cuestion ch’i secoli] ^{AB}i
 secoli va e vien] ^Avien e va ^Bi vien e i va

- 5 e bona note al secio e con cuesto? dovarissimo dire] ^Ae noi ghe ze pì e lora... ^Be >no i ghe ze pì< *adìo* ah ben cossa me importa mi
- 6 in tute le lingue] ^Aom. ^B>in< e in ogni lingua anca pa’i sordomuti] ^Aom. ^Banca *i* sordomuti ^Canca >da< *pa’i* sordomuti
- 7 che i to fini] ^Ato fio ^Be i / >i< to fiui ^Cche i to >fioci< fiui festegia] ^{AB}saluda ^C>saluta< *festegia* to nome glorioso] ^Anome glorioso ^Bto nome >glorioso< ^Cto *nome* glorioso >nome<
- 8 par diona par dinci par gi par gos par gam] ^Apar dio / tu sei la mia patria ^Bpar diona / par le bale de canòn >par< *de* me campane giacometo
- 9-10 parché] ^Aparké ^C>p e< parché parlare] ^Btirar fora de] ^Bla belessa] ^{AB}belesa ze] ^Azé de pì / belo] ^Ade pi / belo ^Bda pì / belo ^C>de pì belo< *de pi* / >de pì< belo che] ^{AB}de eroi felicemente morti] ^{AB}morti eroici fortunà ^C>e[.....] morti< eroi >morti< *felicemente morti*
- 11 a l’assalto da leoni] ^Ake scatarono come leoni ^Bche zé scata confà >l< i leoni ^C>che< a l’assalto >come< *da* leoni a ’l macelo rugente] ^A>ala morte< al *kuale* rugente ^Bal macelo rugente se ga] ^Asega fermà] ^Aferma pensarghe su] ^Aa pensare ^Ba pensar>e< *ghe su* luri ciapa e more] ^Ai ze morti ^Bi ze morti (e basta / in diretta) ^C>a ze morti invesse< *luri ciapa* >su< e >more< *more*
- 13 e lora vuto che la tasa la vosse] ^A>e la< e *dubite delo* volevan ^Be >te mi< vuto che la tasa la vosse ^Ce lora vuto che la *tasa*>-<*la* vosse de la libertà?”] ^Adela nostra libertà ^Bde la nostra libertà?” ^Cde la libertà? >la tasa?”<”
- 14 Cussì ‘l ga ‘ito.] ^A>El dise< El ga-ito ^B>La go< El ga-ito. ^C>o<ussì ‘l ga ‘ito. E in pressa el ga bevù] ^AE ‘l ga beva in freta ^B>El< E ‘l ga bevù >[.< in *gran* pressa ^C>E ‘l ga vodà< *E in pressa* >e ‘l ga< *el ga bevù* un biciere de acua] ^Aun foto de acqua ^Bcu goto de acqua *a la sguelta*

La trasposizione vicentina del testo conserva i 14 versi dell’originale, suddivisi tra una lunga strofa di 13 vv. e un ultimo verso isolato. Viene però meno nel *trapianto* lo schema rimico: si trovano soltanto alcuni sporadici legami, come tra «mi» (v. 1) : «pì» (v. 9); «ah» (v. 2) : «libertà» (v. 13); la rima interna «presto» (v. 3) : «cuesto» (v. 5); la consonanza «dire» (v. 5) : «more» (v. 12). Vale la pena osservare come Meneghello conservi anche un legame tra i vv. 10 e 12 – nell’inglese accomunati dalla rima «dead» : «instead» –, collocando in chiusura di verso «morti» e «more».

Il testo originale si apre con un’inversione, espediente frequente nello stile di Cummings, «che egli usa a volte per ragioni di ritmo, a volte perché tali inversioni sono spesso tipiche del linguaggio colloquiale, e infine per accentuare l’ambiguità della costruzione sintattica»: ⁷³² «"next to of course god america i / love you» (vv. 1-2). Meneghello – in seguito a una prima stesura più lineare, «dopo dio se capisse america te / amo» – conserva l’inversione sintattica, nonché la forte inarcatura, nella lezione *recentiore* «“dopo se capisse de dio america mi / te amo».

⁷³² RICCIARDI 1978: 227.

L'espressione colloquiale «of course» viene tradotta con «se capisse», impiegando quel *se passivante* sul quale Meneghello si sofferma anche in *Maredè, maredè...*⁷³³ e innestando così il *trapianto* su un registro discorsivo e prosastico proprio anche dell'originale.

Segue l'introduzione da parte di Meneghello del pronome «ti» (v. 2) – inserito in interlinea nella prima stesura, poi cassato e infine ripristinato –, seguito da «tera» (v. 2), resa di «land» (v. 2): la ridondanza pronominale produce qui una maggiore enfasi emotivo-espressiva.

Nella medesima direzione enfatico-colloquiale muovono la resa di «and so forth» (v. 2) con «ecetera» (v. 2), in seguito a una prima stesura con «e così via» e poi con «e cussì via» – ricordando anche un altro *trapianto* da Cummings, *la me cara ecetera* – e di «oh», in chiusura del v. 2, con «la più familiare»⁷³⁴ delle interiezioni vicentine: «ah».

Si inserisce in un andamento caratterizzato da un'espressività colloquiale e idiomatica anche la resa del v. 12: «they did not stop to think they died instead» con «no i se ga mia fermà pensarghe su luri ciapa e more» (v. 12). Si assiste qui all'impiego del verbo sintagmatico *pensarghe su* e del «ciapa narrativo»,⁷³⁵ preceduto da una stesura con «i ze morti (e basta / in diretta)».

Se si sta raccontando qualcosa, e si vuole accentuare la natura inaspettata o improvvisa di un'azione, è diffuso il modo *ciapa* (*E lóra, ciapa e tórna indriò* “E sai cosa ho fatto a quel punto? sono tornata indietro senza tante storie”).⁷³⁶

Fortemente idiomatica è anche la resa di «are no more what of it we should worry» con l'espressione «bona note al secio». Un'espressione rintracciabile nell'appendice dedicata a *Parole nuove* e curata da Bruno Migliorini per il *Dizionario moderno di Alfredo Panzini*: «Buona notte al secchio. Frase di significato conclusivo, di origine romanesca». ⁷³⁷

⁷³³ Cfr. MENEGHELLO 2021a: 173.

⁷³⁴ Cfr. «[s]i potrebbe dire (esagerando un po') che in VIC le interiezioni sono se non le 'parti del discorso' più importanti, almeno il sale del discorso», in Ivi: 336; prosegue: «[...] La complessità del loro funzionamento si può intravedere osservando qualche uso delle più semplici, p.e. *ah* e *èh*. *Ah* può assumere la funzione di una frase come “non posso spiegare tutto, ma si tratta di questo”, oppure “la cosa non è veramente pertinente, è un aspetto secondario, ma ecco qua”, o ancora “lo so che non te l'aspetti, però...”. Queste non sono amplificazioni retoriche, ma definizioni abbastanza precise del senso di *ah* in determinati contesti. Si può pensare che *ah* o *èh* per certi aspetti non rientrino in un sistema di regole grammaticali; ma certo fanno parte del modo reale in cui la gente parla (si esprime e comunica) e vengono usate in maniera coerente, con distinzioni sottili e complesse. *Èh* può costituire un richiamo alle implicazioni di ciò che è già stato detto, o all'inevitabilità di certe conseguenze, quasi equivalente a “Ti meravigli?” “Era da aspettarselo...” “Si può essere certi che sarà così”. Ma sia per *ah* che per *èh* ci sono decine di sfumature tra cui chi parla e chi ascolta generalmente possono discriminare senza difficoltà in base al tono del parlato o al contesto del discorso», in Ivi: 336-337.

⁷³⁵ Ivi: 379.

⁷³⁶ Ivi: 222.

⁷³⁷ MIGLIORINI 1963: 43. Prosegue: «Proviene dal distico finale di una sestina di Giggi Zanazzo, nel poemetto N' infornata ar Teatro Nazzionale: “La reggina dà un carcio in d'uno specchio / Cala er telone e buona notte ar secchio!” (Si tratta della mossa maldestra del burattinaio che muove una regina)», in *Ibidem*.

Simile è la natura, verso la chiusura del testo, della resa di «drank rapidly» (v. 14) con «in pressa el ga bevu» (v. 14), con l'impiego, in seguito a una prima stesura con «in freta», di *pressa*. Essa è – si ricordi – tra le

cose che si possono *vère-intórno* (cioè avere o sentire o subire in modo intenso), per lo più accentuate da un *na* (o *un*) anabolizzante: *sén, fame, spissa, prèssa, rabia, sòno, fifa, fèbre, misèria* (“pigrizia”), *vòia, coraio* (ironicamente), *vòia-da-far-bèn*.⁷³⁸

In direzione contraria muove, invece, la resa del subito successivo «a glass of water» (v. 14) con «un biciere de acua» (v. 14). Tale lezione segue infatti una prima stesura con «un foto de acqua», espressione che risulta maggiormente connotata in senso idiomatico e accostabile agli esempi che in *Maredè, maredè...* vengono elencati per esprimere «[u]na pluralità accentuata in cui traspaia il senso della moltitudine incontrollata e dell'eccesso»,⁷³⁹ come «*un mucio / un fotio / na cuantità (de)*, più vivacemente [...] *un staro*, e meglio ancora [...] *un luamaro, un smerdaro*».⁷⁴⁰

Simile è il caso della resa di «why talk of beauty» (v. 9) con l'aderente «parché parlare de belessa» (v. 9) – con l'attenuarsi dell'inarcatura, «beaut- / iful» in inglese, «pì / belo» in vicentino –, in seguito a una prima stesura con il verbo sintagmatico «tirar fora». Va evidenziata, in questa sede, la frequenza e l'importanza dei verbi sintagmatici nei *Trapianti*, e soprattutto di quelli composti con *fòra*:

È carico di strane valenze il nostro *fòra* appeso ai verbi: *mòvarse fòra* è “sgranchirsi le gambe” nel senso di fare del moto, ma *mòvare fòra* è “smuovere”; *magnar fòra* oltre che “andare (e.g. a cena) in trattoria” vale “spendere, consumare, scialacquare” (una somma e più caratteristicamente un patrimonio; tipicamente in una serie di ‘mangiate’); *far fòra* oltre che “consumare” (cibo, patrimonio, indumenti) vale anche “ammazzare, mettere a morte, liquidare”; *catar fòra*, “addurre a pretesto”, ecc.⁷⁴¹

Meneghello rinuncia dunque, in questo caso, all'uso del verbo sintagmatico, privilegiando una maggiore aderenza al testo di partenza. Si pensi, a margine, anche alla resa di «pilgrim» (v. 2) con «profughi» nelle prime due stesure e, infine, con il più aderente «pelegrini» (v. 2).

Ancora dal punto di vista sintagmatico, interessante è la resa di «your glorious name» (v. 7), il cui ordine non è marcato in inglese, con il vicentino «to nome glorioso» (v. 7). La disposizione degli elementi viene invertita per conservare l'ordine non marcato nel testo di arrivo, nonostante il

⁷³⁸ MENEGHELLO 2021a: 47. Cfr. anche «“*Maché classe: la gavarà prèssa, la gavarà spissa, ma còssa vuto che la gai classe?*”», in Ivi: 166.

⁷³⁹ Ivi: 45.

⁷⁴⁰ *Ibidem*.

⁷⁴¹ Ivi: 172.

traduttore faccia comunque un tentativo – sull’ultima stesura – con l’inversione «to glorioso nome», poi cassato. Meneghello privilegia qui dunque non tanto l’aderenza strettamente letterale alla disposizione degli elementi del testo, quanto piuttosto la connotazione risultante dalla loro disposizione.

Una riscrittura relativamente libera si incontra poi nella resa del v. 10, «these heroic happy dead», con «sti eroi felicemente morti» (v. 10) dove – in seguito a una prima stesura più aderente all’originale «morti eroici fortunà», dove comunque «happy» veniva reso con «fortunà» – l’aggettivo «heroic» si trasforma nel sostantivo «eroi», mentre «happy» viene trasposto con l’avverbio «felicemente». Tale scelta si inserisce comunque coerentemente all’interno di un testo il cui autore conferisce agli avverbi particolare importanza, come sottolineato da Marcello Pagnini: «[I]e poesie del Cummings pullulano di “exquisitely”, “possibly”, “pleasantly”, “intricately”, “carefully”, “newly”, “silently”, “cleverly”». ⁷⁴²

Di particolare interesse risulta osservare la resa di «acclaim» (v. 7) – in rima interna con «name» (v. 7) – con «festegia» (v. 7), in seguito a una prima stesura con «saluda». Nessuno dei due verbi vicentini è l’esatto corrispettivo dell’inglese e la sostituzione può forse esser qui riconducibile a ragioni di natura fonica: se la rima interna viene meno, la lezione «festegia» instaura almeno un legame fonico con il precedente «fiui», dettato dalla comune apertura labiodentale.

Il verso di maggior interesse per tensione espressiva è, tuttavia, il successivo: «by gorry / by jingo by gee by gosh by gum» (vv. 7-8), «una lunga iterazione ironica basata sul solo suono», ⁷⁴³ composta da una serie di esclamazioni che Ricciardi definisce «intraducibili», ⁷⁴⁴ sia per la fitta trama allitterativa che la percorre, sia per la sua natura «puramente gergale e ambigualmente connotativa». ⁷⁴⁵ Meneghello ne tenta comunque una traduzione: «par diona par dinci par gi par gos par gam» (v. 8). La scansione dettata dalla ripresa martellante di «by» viene conservata mediante l’impiego di «par». Le esclamazioni «par diona» e «par dinci» traducono rispettivamente «by gorry» – glossato da Ricciardi come «sanguinoso» ⁷⁴⁶ (va notato come questa prima espressione non venga separata dalle altre da inarcatura, ma venga posta in vicentino in apertura di verso) – e «by jingo», «fanatico nazionalista (patriottismo aggressivo e bellicoso)». ⁷⁴⁷ Il seguente «by gee», «gee = Jesus: esclamazione colloquiale che esprime sorpresa», ⁷⁴⁸ viene reso con il calco fonico «par gi», svuotato

⁷⁴² PAGNINI 2016: 349.

⁷⁴³ RICCIARDI 1978: 228.

⁷⁴⁴ *Ibidem.*

⁷⁴⁵ *Ibidem.*

⁷⁴⁶ *Ibidem.*

⁷⁴⁷ *Ibidem.*

⁷⁴⁸ *Ibidem.*

di contenuto semantico. Seguono «by gosh» – «by gosh = by God: anche questa è un'esclamazione colloquiale» –⁷⁴⁹ e «by gum» –

gum = letteralmente «gomma da masticare», tipico prodotto americano, ma nel linguaggio colloquiale by gum = by God, e inoltre sembra implicito anche un gioco di parole se si pensa che in inglese gun vale per «fucile». ⁷⁵⁰

Essi vengono rispettivamente resi da Meneghello con «par gos» e «par gam». Si assiste dunque alla riproduzione delle sonorità originali – si ricordi come Brian abbia messo in luce la tendenza di Meneghello a richiamare «fonicamente il testo fonte nelle parole stesse del 'trapianto'» –,⁷⁵¹ a cui viene data la netta precedenza rispetto al contenuto semantico. Alla lezione *recentiore* Meneghello giunge nella terza stesura del testo, in seguito ai primi tentativi con le varianti semanticamente più trasparenti, ma nettamente meno incisive dal punto di vista fonico e ritmico: «par dio / tu sei la mia patria» o «par diona / par le bale de canòn de me campane giacometo».

⁷⁴⁹ *Ibidem.*

⁷⁵⁰ *Ibidem.*

⁷⁵¹ BRIAN 2011a: 167.

if there are any heavens

«Cummings' well-known elogy to his mother»,⁷⁵² *if there are any heavens*, apre la seconda sezione della raccolta *W* (1931), «which portrays individuals alone or in intimate relationships».⁷⁵³

if there are any heavens my mother will (all by herself) have
one. It will not be a pansy heaven nor
a fragile heaven of lilies-of-the-valley but
it will be a heaven of blackred roses

5 my father will be (deep like a rose
tall like a rose)

standing near my

(swaying over her
silent)

10 with eyes which are really petals and see

nothing with the face of a poet really which
is a flower and not a face with
hands
which whisper

15 This is my beloved my

(suddenly in sunlight
he will bow,

& the whole garden will bow)

⁷⁵² KIDDER 1979: 95.

⁷⁵³ *Ibidem*.

Meneghello traduce integralmente il testo in un'unica stesura manoscritta. Sulla carta, inserita in un fascicolo racchiuso all'interno di una carta manoscritta annotata «cumplings / abbozzi e frammenti di TR»,⁷⁵⁴ si trova anche il frammento di trasposizione da *i will cultivate within*.

Accanto alla traduzione di *if there are any heavens*, Meneghello segnala la raccolta di appartenenza «W (viva) 1931», il numero di pagina, «p 124», e annota: «PALAZZESCHI (e il kojon UNGARETTI se capisse)».

Testimoni:

A stesura ms., MEN 01-0361, f. 45.

se ghe zé paradisi me mare la ghinavarà
uno par ela sola. Nol sarà un paradiso-figheti e
gnanca un paradisetò coi mugheti ma 'l
sarà un paradiso de rose rosse nere

5 meopà el starà (fondo fa na rosa
alto fa na rosa)
vissin a me

(ondegiando sora de ela
in silenso)

10 coi oci ke zé foie de rosa e no vede
gnente co la faccia de un poeta che
la ze un fiore no una faccia co
man che sussura
sta-ki ze la me amata la me

15 (tuto un colpo stando al sole
el farà un inkino,
e tuto 'l giardin farà un inkino)

⁷⁵⁴ MEN 01-0361, f. 29.

- 1 se] ^A>Le< se ghinavarà] ^A>ghin (da sola)< *ghinavarà* />avrà<
 2 uno par ela sola.] ^Auno *par ela sola*.
 3 coi mugheti] ^A>de< coi mugheti
 4 rosse nere] ^Arosse >e< nere
 10 zé foie] ^Azé >pe< foie
 15-16 (tuto un colpo stando al sole / el farà un inkino,] ^A(tuto un colpo >ala> >sole< >luce< *stando al sole* / >del sole< el farà un in>ch<kino,

Meneghello riduce i 18 vv. del testo originale a 17, accorpendo in un unico verso («man che sussura», v. 13) i vv. 13-14 del testo inglese («hands / which whisper»). Il traduttore non conserva, inoltre, la suddivisione strofica dell'originale: ai quattro versi della prima strofa, corrispondenti a quelli dell'originale, seguono infatti una strofa di tre versi – dove nel testo di partenza il v. 7 è isolato –, una di sette – che unisce la quarta e la quinta strofa dell'originale –, e un'unica strofa finale di tre versi, mentre nell'originale l'ultimo verso si trova isolato. La ragione di tale accorparmento potrebbe forse essere individuata nella mancanza di spazio sulla carta.

Nella trasposizione vicentina non viene poi conservata la spaziatura interna al v. 2 tra «one.» e «It», parte della «typographical rhetoric to indicate tempo of reading»,⁷⁵⁵ forse, di nuovo, per ragioni di spazio, nonostante venga invece mantenuto il rientro in apertura del v. 16: «(suddenly in sunlight». Il ritmo dattilico dettato dall'avverbio in posizione di rilievo – si ricordi l'importanza degli avverbi nella poesia di Cummings –⁷⁵⁶ e la trama di sibilanti vengono invece meno nella resa vicentina, tutta trocaica («tuto un colpo stando al sole», v.15), a cui Meneghello giunge in seguito un tentativo, cassato, con «tuto un colpo ala luce / del sole».

Il *trapianto* rimane piuttosto aderente alle molteplici inarcature dell'originale, si pensi alla resa di «which / is» (vv. 11-12) con «che / la ze» (vv. 11-12) o di «with / hands» (vv. 12-13) con «co / man» (vv. 12-13).

Restando anche in questo aderente all'originale, Meneghello non impiega maiuscole lungo il testo; normalizzando invece la grafia della congiunzione che apre l'ultimo verso dell'originale, sostituendo la & commerciale con «e» (v. 17).

Per quanto riguarda l'aspetto interpuntorio, vengono a mancare, nella resa del primo verso, le parentesi che racchiudono «all by herself»: il loro contenuto viene spostato in chiusura del periodo, al verso successivo, «par ela sola» (v. 2), con conseguente normalizzazione della sintassi (si ricordi

⁷⁵⁵ TRIEM 1969: 10.

⁷⁵⁶ Cfr. «Egli preferisce l'uso di avverbi, che frequentemente adopera come aggettivo, e che a differenza di questi, che danno la qualità del nome, offrono la qualità del verbo, e quindi dell'azione. Le poesie del Cummings pullulano di “exquisitely”, “possibly”, “pleasantly”, “intricately”, “carefully”, “newly”, “silently”, “cleverly”», in PAGNINI 2016: 349.

come Brian abbia messo in luce la tendenza meneghelliana a sciogliere «nessi sintattici complessi»).⁷⁵⁷

Restando sul piano della sintassi, il testo di Cummings si caratterizza per la presenza di alcuni periodi sospesi, come, ad esempio, al v. 7, «standing near my», dove «the phrase is left incomplete, trailing off into quietness without pronouncing the understood word *mother*». ⁷⁵⁸ In vicentino («vissin a me», v. 7) l'interruzione non risulta altrettanto brusca.

Viene normalizzata in traduzione anche la sospensione ai vv. 8-9 («swaying over her / silent»), dove il lettore si aspetterebbe di trovare, in seguito al pronome possessivo, un nome. In vicentino si legge: «ondeggiando sora de ela / in silenso».

Viene invece conservato l'effetto di sospensione nella resa di «This is my beloved my» – dove viene nuovamente soppresso «the identifying word as though the name were too holy or the power of articulation too impotent to reach it»⁷⁵⁹ –, per cui si legge «sta-ki ze la me amata la me».

Il testo di Cummings è, inoltre, caratterizzato da una fitta trama di ripetizioni. Essa risulta conservata da Meneghello: si pensi alla ripresa a distanza ravvicinata, nell'originale, di «roses» (v. 4) e «rose» (vv. 5, 6), che in vicentino trova corrispettivo in «rose» al v. 4 e «rosa» ai vv. 5 e 6, vedendo un'ulteriore occorrenza al v. 10, in «foie de rosa», resa di «petals». Dopo aver cominciato a scrivere «pe», prima sillaba di *petali*, Meneghello la cassa e prosegue con «foie», lezione che muove – con un lieve slittamento di sfera semantica – verso una maggiore specificità semantica.

Meneghello conserva anche le quattro occorrenze di «heaven» (vv. 1, 2, 3, 4), individuabili nella prima strofa del testo di partenza, in «paradisi» (v. 1), «paradiso» (vv. 2, 4), «paradiseto» (v. 3). Risulta qui interessante il ricorso al diminutivo nella resa di «a fragile heaven of lilies-of-the-valley» (v. 3): «paradiseto coi mugheti». Il sostantivo nuovamente ingloba in sé il valore semantico dell'aggettivo «fragile», che viene invece meno. L'ambito semantico di riferimento si inserisce inoltre in una dimensione maggiormente dialettale e familiare. Per questo fenomeno, presente anche, per citare soltanto due esempi, al v. 1 di *uò cucò* o al v. 2 della trasposizione di *o // the round*, si ricordi quanto scrive Lepschy a proposito delle forme che presentano il «suffisso diminutivo prevalente nel veneto»: ⁷⁶⁰ «le forme in *-etto* sono quelle che caratterizzano il dialetto e che nell'italiano sembrano avere, per un settentrionale, una maggior carica di partecipazione affettiva». ⁷⁶¹

Vale la pena soffermarsi anche sulla resa idiomatica, al v. 2, di «pansy heaven» con il composto «paradiso-figheti». Si ricordi come Brian inserisca «la fusione di due parole in una sola con

⁷⁵⁷ BRIAN 2011a: 167.

⁷⁵⁸ KIDDER 1979: 96.

⁷⁵⁹ *Ibidem*.

⁷⁶⁰ LEPSCHY 1987: 396.

⁷⁶¹ *Ibidem*.

l'introduzione di un trattino» tra le «principali modalità di rinnovamento lessicale, mutuata dai poeti che Meneghello traduce, in particolare da Hopkins e da Cummings». ⁷⁶²

Il traduttore non mantiene invece il composto nella resa del successivo «heaven of blackred roses» (v. 4), reso con «paradiso de rose rosse nere», pur cassando la congiunzione «e» che inizialmente legava tra loro i due aggettivi e avvicinandosi così maggiormente alla sintesi espressiva dell'originale.

⁷⁶² BRIAN 2011b.

this little bride & groom are

In *this little bride & groom are* (*New Poems*, in *Collected Poems*, 1938), Cummings, «[d]escribing a wedding cake topped with bride-and-groom figurines, [...] offers a comment on the sugary view of love». ⁷⁶³

this little bride & groom are
standing in a kind
of crown he dressed
in black candy she

5 veiled with candy white
carrying a bouquet of
pretend flowers this
candy crown with this candy

little bride & little
10 groom in it kind of stands on
a thin ring which stands on a much
less thin very much more

big & kinder of ring & which
kinder of stands on a
15 much more than very much
biggest & thickest & kindest

of ring & all one two three rings
are cake & everything is protected by
cellophane against anything (because
20 nothing really exists

Meneghello traduce integralmente il testo in due stesure: la prima manoscritta, la seconda dattiloscritta e priva di varianti. Viene qui di seguito messa a testo quest'ultima, ritenuta *recentiore*.

⁷⁶³ KIDDER 1979: 128.

Entrambe le stesure sono inserite in un fascicolo racchiuso all'interno di una carta manoscritta annotata «cumings / abbozzi e frammenti di TR». ⁷⁶⁴

Testimoni:

A stesura ms., MEN 01-0361, f. 39.

B stesura ds., MEN 01-0361, f. 49.

sta sposeta e sto sposeto i

sta sposeta e sto sposeto i
ze montà-su su na spece
de corona lu 'l ga un vestito
de sucaro nero ela

5 la porta un velo de sucaro bianco
e la tien in man un massolin
de fiuri che no ze fiuri e sta co
rona de sucaro co sta sposeta

9 e sto sposeto de sucaro in meso
la ze na spece de messa parsora
un anelo sottile che l'è messo
parsora un anelo tanto manco sottile

e tanto ma tanto pi grosso e pi spece de anelo
che l'è pi spece de montà parsora

15 un anelo tanto ma tanto pi tanto
grandissimo e grossissimo e na specissima

de anelo e tuti uno du tri sti anei
i ze torta e tuto ze proteto
col celofan contro no se sa cossa parché

⁷⁶⁴ MEN 01-0361, f. 29.

20 veramente gninte esiste

Tit] sta sposeta e sto sposeto i] ^A«this little bride & groom are»
1-2 i / ze] ^Ai ze montà-su] ^Amontà spece] ^Aspecie
3 'l ga] ^Aga
4 sucaro] ^Asúcaro
5 porta] ^Aga sucaro] ^Asúcaro
6 tien] ^Aga in man un massolin] ^Aun >massolín coso che< massolin >ne la fa fiorita<
7-8 che] ^Ake sta co / rona] ^Acuesta / corona sucaro] ^Asúcaro
9 sucaro] ^Asúcaro in meso] ^Aparsora
10-11 la ze] ^A>ca< la ze na spece de messa parsora / un anelo sottile] ^A>na specie de< posà su
na specie >un po' balenga< / de >un< anelo sottileto *un po' balengo* che l'è messo]
^A>chel< kel ze posà
12 parsora un anelo] ^Asu un>a< anelo tanto manco] ^A>molto< *tanto* manco
13 e tanto ma tanto] ^A>molto ma m< tanto ma tanto grosso] ^Agrando pì spece de anelo]
^Apì balengo el quale
14 che l'è] ^Ael ze pì spece de montà parsora] ^Aposà pì balengamente su un
15-16 un anelo tanto ma tanto pì tanto / grandissimo] ^A>tanto< anelo tanto >ma tan< pì *de tanto ma*
tanto grandissimo >de tanto ma tanto< na specissima] ^Ae balenghissimo
17 de anelo e tuti uno du tri sti anei] ^A>de< tuti uno-do-tr>e<i i anei
19 col celofan] ^A>dal<col / cèlofan contro no se sa cossa] ^Acontro dai pericoli parché]
^Aparké
20 veramente] ^Ain verità gninte esiste] ^Ano esiste gnente

Questo è un esempio di testo in cui

la forma dell'oggetto scelto come materia d'arte suggerisce all'autore un disegno sintattico che organizza l'intero pezzo. Una torta di nozze, con la sua conformazione ad anelli concentrici, offre al poeta l'occasione per inventare una linea sintattica continua e circolare.⁷⁶⁵

Meneghello rimane aderente a questo aspetto del testo di partenza: il *trapianto* – conservando anche la disposizione originale su cinque quartine – si distende lungo un'unica campata sintattica e rispetta le inarcature proprie dell'originale, talvolta rafforzandole. Si osservi il passaggio tra i vv. 7-8 («this / candy crown»), che diventa «sta co / rona de sucaro», in seguito a una prima stesura in cui l'inarcatura risulta meno forte, «cuesta / corona».

Nella resa del primo verso del testo – in linea con una strategia già incontrata altrove, ad esempio nelle trasposizioni di *hist whist* e *if there are any heavens* – Meneghello sacrifica l'aggettivo «little», trasferendone il valore semantico ai sostantivi cui viene apposto il suffisso diminutivo: «this little bride & groom» diventa «sta sposeta e sto sposeto». Una forma che – come già precedentemente ricordato – «caratterizza il dialetto e che nell'italiano sembra avere, per un settentrionale, una

⁷⁶⁵ PAGNINI 2016: 355.

maggior carica di partecipazione affettiva».⁷⁶⁶ Meneghello in questa sede normalizza anche, come altrove – si ricordi ancora la trasposizione di *if there are any heavens* – la grafia della & commerciale, anche nelle sue successive occorrenze (vv. 9, 13, 16, 17, 18).

Ancora a proposito dell'aspetto tipografico e interpuntorio: viene meno in traduzione la parentesi interna al penultimo verso, importante in quanto unico segno di interpunzione del testo, volto a isolare il conclusivo «editorial comment»⁷⁶⁷ dell'autore, per il quale «nothing really exists» (v. 20). Esso viene reso da Meneghello, in seguito a una prima stesura con «in verità no esiste gnente», con «veramente gnente esiste» (v. 20), anticipando la posizione dell'avverbio.

Dal punto di vista semantico, si osservi la resa di «are / standing» (vv. 1-2) con «i / ze montà-su» (vv. 1-2), con un verbo che sposta l'attenzione dalla condizione di stasi dell'originale al movimento dei due soggetti. Un verbo sintagmatico, in una prima stesura soltanto «montà», che compare anche in *Maredè, maredè...: «montar-su per “salire” (su trabiccolo, treno, carro, aeroplano, macchina da arare, ecc.)»*.⁷⁶⁸

Ulteriori slittamenti semantici si incontrano nella resa di «he dressed» (v. 3) con «lu 'l ga un vestito» (v. 3) e in quella di «she // veiled» (vv. 4-5) con «ela // la porta un velo» (vv. 4-5), in seguito a una prima lezione con «la ga», sostituita forse per evitare la ripetizione del verbo. Lo stesso avviene per la resa di «carrying» (v. 6), in una prima stesura «ga», in quella successiva «tien in man» (v. 6). Il sostantivo «man», aggiunta originale del traduttore, anticipa fonicamente «massolin» (v. 6), resa di «bouquet» (v. 6), con un diminutivo di memoria forse leopardiana («un mazzolin di rose e di viole», *Il sabato del villaggio*, v. 4). Già Anna Gallia ha individuato nell'«inserimento di citazioni nella trama del rifacimento in versi [...] uno degli espedienti più originali di *Trapianti*».⁷⁶⁹

Segue la libera riscrittura di «pretend flowers» (v. 7) con «de fiuri che no ze fiuri» (v. 7), che ben si accorda con la trama di riprese e iterazioni che percorre il testo originale. Si osserva, complessivamente, nel *trapianto*, la conservazione delle iterazioni dell'inglese. Alla ripresa tra il primo verso e i vv. 9-10 dell'originale di *little bride & groom* corrisponde quella di *sta sposeta e sto sposeto* al v. 1 e tra i vv. 8-9. Alle due occorrenze di «crown» (vv. 3, 8) corrispondono quelle di *corona*, al v.3 e tra i vv. 7-8, con inarcatura; alle quattro occorrenze di «candy» (vv. 4, 5, 8) quelle di «sucaro» (vv. 4, 5, 8, 9).

Aumentano, invece, le occorrenze di «ring»: tre nell'originale, ai vv. 11, 13, 17, a cui si aggiunge il plurale «rings» (v. 17); cinque quelle di «anelo» nel *trapianto* (vv. 11, 12, 13, 15, 17), senza contare

⁷⁶⁶ LEPSCHY 1987: 396.

⁷⁶⁷ KIDDER 1979: 128.

⁷⁶⁸ MENEGHELLO 2021a: 191.

⁷⁶⁹ GALLIA 2015a: 110.

il successivo plurale «anei» (v. 17). L'effetto in questo caso è quello di una maggiore esplicitazione semantica di versi che risultano invece più sintetici nell'originale.

Nel testo di partenza si individua inoltre la ripresa di «kind» ai vv. 2 e 10, con la variazione «kinder» (vv. 13, 14) e ancora «kindest» (v. 16): nella trasposizione vicentina viene meno il *climax* dettato dalla gradazione aggettivale, in quanto *kind* e *kinder* vengono entrambi tradotti con «spece» (vv. 2, 10, 13, 14), mentre «kindest» viene tradotto mediante l'aggiunta del suffisso superlativo e ottenendo così «specissima» (v. 16), in seguito a una prima stesura con «balenghissimo». *Balengo*, cioè «strambo, balzano, sciocco, matto»,⁷⁷⁰ viene citato in *Maredè, maredè...* tra gli «agg. tipicamente dialettali».⁷⁷¹ Esso torna anche in altri luoghi della prima stesura del testo, come «anelo sotileto un po' balengo», poi soltanto «un anelo sotile» (v. 11); «pi balengo» e «pi balengamente», poi entrambi «pi spece» (vv. 13, 14); venendo così del tutto rimosso dalla seconda stesura.

Infine, in chiusura del *trapianto*, Meneghello adatta la grafia di «cellophane» (v. 19) a «celofan» (v. 19), facendolo precedere dalla preposizione «col», resa di «by», in seguito a un primo tentativo, poi cassato, con «dal». Successivamente riscrive piuttosto liberamente il sintagma inglese «against anything» (v. 19) con «contro no se sa cossa» (v. 19), in seguito a una prima stesura, caratterizzata da una ancor più accentuata libertà interpretativa e da un forte restringimento della sfera semantica individuata, con «dai pericoli». *Anything* indica infatti ciò che è «harmful», ma anche «everything meaningful»,⁷⁷² come scrive Kidder. La resa vicentina, nella sua seconda stesura, imprime invece al testo una sfumatura pungente e colloquiale.

⁷⁷⁰ Cfr. strumento di traduzione del sito: <http://www.linguaveneta.net/strumenti/traduttore/>.

⁷⁷¹ MENEGHELLO 2021a: 102.

⁷⁷² KIDDER 1979: 128.

when god decided to invent

when god decided to invent appartiene alla sezione centrale, x, della raccolta *I x I* (1944) ed è «one of the most deft of Cumming's short poems». ⁷⁷³

when god decided to invent
everything he took one
breath bigger than a circustent
and everything began

5 when man determined to destroy
himself he picked the was
of shall and finding only why
smashed it into because

Meneghello traduce integralmente il breve testo in un'unica stesura manoscritta. Sulla carta – inserita in un fascicolo fascicolo racchiuso all'interno di una carta manoscritta annotata «cumplings / abbozzi e frammenti di TR» – ⁷⁷⁴ si legge un'annotazione relativa alla pagina di riferimento: «p 190».

Testimoni:

A stesura ms., MEN 01-0361, f. 32.

cuando ke dio ghe ze vignù inamente
da inventare sto mondo
el ga tira un respiro
pi grande de on tendòn da circo
5 e tuto cuanto ga scuminsia
ma cuando kei omeni ga vussudo
farse fora tuti
i ga ciapà el gera de sarà
e catando solamente parcossa

⁷⁷³ Ivi: 164.

⁷⁷⁴ MEN 01-0361, f. 29.

10 i lo ga spaca su a parké

1 ze] ^A>s<ze

3 tira un respiro] ^Adà na respirada *tira un respiro*

5 tuto cuanto] ^Atuanto *tuto cuanto* scuminsià] ^As>k<cuminsià

6-7 quando kei] ^A>i<>q<cuando kei vussudo / farse fora] ^Avussudo >distruigiarse<>farse
fora< / >co le so<>fora< farse fora

Meneghello distende le due quartine di Cummings lungo dieci versi, senza mantenere la bipartizione del testo. Il traduttore non conserva nemmeno lo schema rimico alternato dell'originale, di cui rimane qualche traccia soltanto nella rima tronca «scuminsià» (v. 5) : «sarà» (v. 8), con ripresa interna «ciapà» (v. 8), e nell'assonanza «respiro» (v.3) : «circo» (v. 4). Per quanto riguarda l'aspetto tipografico: la trasposizione – come l'originale – non presenta alcuna lettera maiuscola.

«God, says the first stanza, invented everything in one huge breath»: ⁷⁷⁵ sin dal primo verso, il traduttore sposta nettamente il testo verso il contesto dialettale di arrivo. Tale movimento è determinato soprattutto dalla resa di «decided» (v. 1) con l'espressione «ghe ze vignù inamente» (v. 1): «[u]n po' di verità e un po' di fumo in un curioso giro di parole», ⁷⁷⁶ scrive Meneghello in *Maredè*, *maredè...*:

«Acchiappare le strutture della mente». Trovo in una antica agenda due righe scritte il 9 novembre 1964, un lunedì. Le leggo incuriosito. Così pensavo? Dicono: «Non lo dice, ma pensa che acchiappando la lingua per le sue strutture, acchiapperà le strutture della mente».

Pensando in VIC sarebbe: *No 'l lo dise mia ma 'l ga inaménte...* Si tende a schivare, in contesti come questo, le parole 'ancipiti' (IT e VIC) come “pensa” o “crede”. Non sono scelte stilistiche nel senso ristretto di pertinenti all'ornato, ma scelte che investono la sostanza di ciò che si dice. Si vuol far sentire il più chiaramente possibile che **l'idea è nata in dialetto, non è figlia dei “pensa” o dei “crede” dell'uso IT.** ⁷⁷⁷

Si tratta di un'espressione che *nasce in dialetto*, dunque. Nella medesima direzione muove anche la resa di «everything» (v. 2) con «sto mondo» (v. 1), con l'aggiunta della deissi e una maggiore concretezza figurale. Si osservi come tale resa determini, tuttavia, la scomparsa della ripetizione originale di *everything*, la cui seconda occorrenza, nel testo di partenza, si trova in chiusura della quartina (v. 4) e che in quel caso Meneghello traduce linearmente con «tuto cuanto» (v. 5); a sua volta parzialmente ripreso nella resa di «himself» (v. 6) con «tuti» (v. 7).

⁷⁷⁵ KIDDER 1979: 164.

⁷⁷⁶ MENEGHELLO 2021a: 256.

⁷⁷⁷ Ivi: 256-257.

Vale la pena rilevare anche il mantenimento della distinzione tra «why» (v. 7) e «because» (v. 8) nella resa con «parcossa» (v. 9) e «parké» (v. 10), conservando tali particelle anche la posizione rilevata in chiusura di verso.

Dal punto di vista semantico, si osservi la resa di «circustent» (v. 3) con «tendòn da circo» (v. 4) – dove viene a mancare, in vicentino, l’univerbazione –; ma anche quella di «when man» (v. 5) con «ma cuando kei omeni» (v. 6), dove Meneghello aggiunge la particella avversativa e volge il sostantivo al plurale. Si ricordi, a proposito di «omeni», la vasta «gamma» esposta in *Maredè, maredè...*⁷⁷⁸

Relativamente alla «familiar connotation»⁷⁷⁹ del *trapianto*, si osservi la resa di «he took one / breath» (v. 2): nella trasposizione vicentina viene innanzitutto meno l’inarcatura. Meneghello traspone prima con «dà na respirada», poi aggiunge, in interlinea, senza cassare la prima, una seconda lezione: «tira un respiro» (v. 3). Si ricordi come il verbo *tirare*

nel senso di proferire, emettere, si usa anche con parole come *bestème, scorése, sighi*, ecc. In generale ciò che non si *tira* in questo senso fa rumore; mentre ciò che si *mòla* o non lo fa, o non è caratterizzato dal rumore (*te mòlo na crògna, na baréta* ecc.). Questa diversa connotazione di *tirare* e *molare* serve tra l’altro a distinguere tra le due classi, aspra e molle, dei peti.⁷⁸⁰

A proposito dell’impiego di verbi fortemente connotati all’interno della sfera semantica dialettale, rilevante è l’uso del verbo sintagmatico «farse fora» (v. 7) nella resa di «destroy» (v. 5), in seguito a una prima stesura, più aderente alla lettera dell’originale e poi cassata, con «distrugiarse». Si osservi anche come inizialmente Meneghello abbia posto il verbo in chiusura del verso precedente, per cassarlo e riprenderlo in apertura di quello successivo, instaurando l’*enjambement*. Risulta rilevante ricordare qui, oltre alla sua frequenza in tutti i *Trapianti*,⁷⁸¹ come per Meneghello sia «carico di strane valenze il nostro *fòra* appeso ai verbi».⁷⁸²

Ancora per quanto riguarda l’impiego dei verbi, interessante è la resa, tra i vv. 6-7, dell’espressione «he picked the was / of shall»: cioè «he chose [...] the past tense of future promise – history rather

⁷⁷⁸ «Una gamma (tra parentesi l’identificazione dei soggetti parlanti): *i òmeni* (Arnesto Roàn); *i òmini* (me-opà); *i uòmini* (zia Alvira); *li uòmini* (podestà); ‘*gli uòmini*’ (don Tarcisio); *i ométi*, *i omíti*, *i ominéti*, *i ominíti* (gente); *i omicini* (Mino); *li omicini* (Carlo del Caffè); ‘*gli omicini*’ (Téche-Téche)», in Ivi: 184.

⁷⁷⁹ MOZZATO 2012: 135.

⁷⁸⁰ MENEGHELLO 2021a: 61.

⁷⁸¹ Nel caso dei trapianti da Cummings, si ricordino le trasposizioni di “*next to of course god america i; the bigness of cannon; Poem, or Beauty Hurts Mr Vinal*”.

⁷⁸² MENEGHELLO 2021a: 172. Prosegue: «*mòvare fòra* è “sgranchirsi le gambe” nel senso di fare del moto, ma *mòvare fòra* è “smuovere”; *magnar fòra* oltre che “andare (e.g. a cena) in trattoria” vale “spendere, consumare, scialacquare” (una somma e più caratteristicamente un patrimonio; tipicamente in una serie di ‘mangiate’); *far fòra* oltre che “consumare” (cibo, patrimonio, indumenti) vale anche “ammazzare, mettere a morte, liquidare”; *catar fòra*, “addurre a pretesto”, ecc», in *Ibidem*.

than prophecy, the dead in place of the vital». ⁷⁸³ Meneghello traspone «i ga ciapà el gera de sarà» (v. 8), impiegando un verbo, *ciapare*, ⁷⁸⁴ già incontrato in *Maredè, maredè...*:

Dove o come si *ciàpano* le cose: all'asilo, *le bróse*; a scuola, *i peòci*; al solaro, *la rògna*; in chiesa, *i pólze*; sbroinandosi, *el tètano*; è tutto un mondo di *correspondances*, come nelle *Fióre del male*. ⁷⁸⁵

Ai versi successivi, Meneghello traduce «finding» con «catando», «nel senso di “cogliere (in flagrante, ecc.)»», ⁷⁸⁶ e «smashed it into» con «i lo ga spaca su». Di nuovo, è possibile far riferimento a *Maredè, maredè...*:

Anche da noi, purtroppo, oggi *spacare* si usa spesso (per maligno influsso della prosa pseudo-drammatica delle cronache scritte o parlate, vedi p.49) nel senso di “dividere in due”, in contesti politici, sociali, ideologici, elettorali, ecc., anche quando basterebbe dire che su un determinato punto *ghe zé dei contrasti*. Si *spaca*, cioè si “schiaccia”, una *nósa* (se uno dicesse che la *schissa* vorrebbe dire che ne fa una specie di polpetta; e se dicesse che la *schiacia* sarebbe come precisare che lo fa con lo *schiacianóse*); *spacare* indica “rompere”, specie ciò che non andrebbe rotto, *cicara, vèro, zugàtolo...* ⁷⁸⁷

Si ricordi anche il seguente passaggio:

Com'era conciato quel tale, che oggi a nominarlo si rischia la vita, più sfondato di una veggia sfondata? *Vesólo par cocón pèrdare o culo* (non è proprio il *cocón* di cui si dovrebbe qui segnalare la perdita, ma *cocón* rende l'idea per via acustiche-fantastiche) / *confà cuarli giamài no se scuaràia / ca vedéa spacà-su dal còlo al culo* (*Inf. XXVIII, 22-24*). ⁷⁸⁸

Il riferimento è al maometto dantesco: «Già veggia, per mezzul perdere o lulla, / com'io vidi un, così non si pertugia, / rotto dal mento infin dove si trulla». ⁷⁸⁹

⁷⁸³ KIDDER 1979: 164.

⁷⁸⁴ Si pensi all'impiego del verbo *ciapare* anche al v. 12 della trasposizione di *Thy fingers make early flowers of*.

⁷⁸⁵ MENEGHELLO 2021a: 129. Cfr. anche: «*I pólze* [...] è sentito come un'affezione che si può *vère, ciapare, o petare a*. [...] Il *ciapare* e il *petare* comportano in questi contesti un processo di trasmissione che ha del subdolo, investe persona ignara e si manifesta in modo repentino», in Ivi: 253-254.

⁷⁸⁶ Ivi: 80.

⁷⁸⁷ Ivi: 94.

⁷⁸⁸ MENEGHELLO 2021a: 41.

⁷⁸⁹ DANTE 2007: 316.

yes is a pleasant country:

yes is a pleasant country: appartiene alla sezione centrale, *x*, della raccolta *IxI* (1944).

yes is a pleasant country:

if's wintry

(my lovely)

let's open the year

5 both is the very weather

(not either)

my treasure,

when violets appear

love is a deeper season

10 than reason;

my sweet one

(and april's where we're)

Meneghello traduce integralmente il testo in un'unica stesura manoscritta. Sulla carta – inserita in un fascicolo racchiuso all'interno di una carta manoscritta annotata «cumplings / abbozzi e frammenti di TR» –⁷⁹⁰ è segnalata la pagina di riferimento «p 194».

Testimoni:

A stesura ms., MEN 01-0361, f. 33.

sì ze on bel posto

se ze de inverno

(bèla)

inaguremo l'ano (deto da p.p.p. al fanciulo

5 tuti-du ze 'l tempo

⁷⁹⁰ MEN 01-0361, f. 29.

(no uno)
tesoro
ke spunta le violete

ma amore ze na stagiòn
10 pi fonda dela rasòn
caro el me ben
(e aprile ze do ka sem)

2 de] ^A>d< de
4 (deto] ^A(>da< deto
9 amore] >l'<amore

Il testo di Cummings si articola in tre strofe di quattro versi ciascuna: una struttura che Meneghello conserva, pur sacrificando lo schema rimico dell'originale. Nel *trapianto* si individuano soltanto l'assonanza «inverno» (v. 2) : «tempo» (v. 5); la rima tronca «stagiòn» (v. 9) : «rasòn» (v. 10); l'assonanza «ben» (v. 11) : «sem» (v. 12), dove la presenza di «ben», che non ha puntuale riscontro nell'originale, potrebbe trovare una giustificazione proprio nel tentativo di ripristinare il legame rimico.

Nella resa dell'incipit del testo di partenza, «yes is a pleasant country:» (v. 1), con «sì ze on bel posto», vengono meno i due punti. Il traduttore conserva invece le tre parentetiche dell'originale, distese lungo il v. 3, «(my lovely)»; il v. 6, «(not either)»; il v. 12, «(and april's where we're)», rendendole, rispettivamente, con «(bèla)», al v. 3, sacrificando il possessivo – viene meno anche nella resa di «my treasure» (v. 7) con «tesoro» (v. 7) –; «(no uno)», v. 6; «(e aprile ze do ka sem)», v. 12.

Aggiunta originale del traduttore è la congiunzione avversativa in apertura del v. 9, «ma amore ze», resa di «love is» (v. 9). La carta attesta inoltre la precedente lezione con l'articolo determinativo «l'», poi cassato. Segue la resa di «a deeper season / than reason» (vv. 9-10) con «na stagiòn / pi fonda dela rasòn» (vv. 9-10), con non soltanto il mantenimento della rima, ma anche il rafforzamento dell'inarcatura.

Dal punto di vista fonico e semantico, vale la pena osservare la resa di «violets» (v. 8) con il diminutivo «violete» (v. 8). Una scelta che potrebbe essere dettata da una maggiore contiguità fonica con l'originale: si ricordi come Brian abbia messo in luce la tendenza di Meneghello a richiamare «fonicamente il testo fonte nelle parole stesse del 'trapianto'». ⁷⁹¹ Inoltre «violete» rientra tra quelle forme con il suffisso in *-etto* che «caratterizzano il dialetto e che nell'italiano sembrano avere, per un

⁷⁹¹ BRIAN 2011a: 167.

settentrionale, una maggior carica di partecipazione affettiva». ⁷⁹² In questa direzione muove anche la resa del verbo «appear» (v. 8) con «spunta» (v. 8): il traduttore si distanzia dalle sonorità e dalla lettera del testo di partenza, mediante la scelta di un verbo maggiormente radicato nel terreno concreto dell'esperienza.

Di particolare interesse risulta, infine, il contenuto di un'ulteriore parentesi, aggiunta originale di Meneghello. Essa consiste in un'annotazione posta in chiusura della resa di «let's open the year» (v. 4), «inaguremo l'ano» (v. 4): «(deto da p.p.p. al fanciulo)». Si ipotizza, in questa sede, che il riferimento sia al primo paragrafo, *come ti immagino*, del trattatello di Pier Paolo Pasolini dedicato a *Gennariello*:

Io sto scrivendo nei primi mesi del 1975: e, in questo periodo, benché sia ormai un po' di tempo che non vengo a Napoli, i napoletani rappresentano per me una categoria di persone che mi sono appunto, in concreto, e, per di più, ideologicamente, simpatici. ⁷⁹³

⁷⁹² LEPSCHY 1987: 396.

⁷⁹³ PASOLINI 1999: 551.

o // the round

Il testo *o // the round* appartiene alla raccolta *Xaipe* (1950).

o

the round

little man we

loved so isn't

5 no!w

a gay of a

brave and

a true of a

who have

10 r

olle

d i

nt

o

15 n

o

w(he)re

Meneghello traduce integralmente il testo e offre per i vv. 10-17 due possibili trasposizioni equivalenti e non cassate. Esse vengono qui di seguito rappresentate parallelamente, rispettando la loro disposizione sulla carta. Su quest'ultima, inserita in un fascicolo racchiuso all'interno di una

carta manoscritta annotata «cummings / abbozzi e frammenti di TR»,⁷⁹⁴ si leggono gli appunti: «Xaipe p 206» e «o/the round».

Testimoni:

A stesura ms., MEN 01-0361, f. 36.

ah

l'omeneto

tondo ke

ne piasea

5 tanto nol zé (?)

desso

el bagolón

el bravo

el bon

10 ke i zé

r

c

odol

asc

at

adre

el

nto

15

b

a

u

l

s

gn

odece

ente

su(la)na

⁷⁹⁴ MEN 01-0361, f. 29.

- 3 ke] ^A>ch<ke
 7 el] ^A>un< el bagolón] ^A>mación< bagolón
 8 el bravo] ^A>coraioso< el bravo
 10 ke] ^A>l'< ke
 13 at] ^A>là< at adre] ^A>à<a>[.]<dre

Il testo di Cummings è caratterizzato da un alto tasso di frammentarietà e dalla presenza di forti lacune. Sin dall'apertura, la quale «lacks not the form of be but the modifier that follows it, either a substantive, NP o Adj, or and Adv»: ⁷⁹⁵ «o // the round / little man we / loved so isn't // no!w». Come scrive Fairley,

[o]ut of context the possibilities for the slot are numerous: alive, fighting, laughing, with us, but they are circumscribed by the context of the poem. The structure of the stanza suggests a dual insertion, *around* (adverb) and *round* (adjective), based on the opening “o/ the round/little man” and the precedent of selecting to permit a productive ambiguity as in “no!w”. These alternate structural descriptions indicate complementary interpretations. ⁷⁹⁶

Nella trasposizione vicentina – «ah / l'omeneto / tondo ke / ne piasea // tanto nol zé (?) // desso» – la polisemia e l'ambiguità semantica si attenuano, innanzitutto per la resa di «round» (v. 2) con «tondo» (v. 3) e per la normalizzazione della grafia di «no!w» (v. 5) in «desso» (v. 6).

Risulta tuttavia significativo come Meneghello resti in dubbio sulla resa del v. 4 – che distende sui vv. 4-5 –, facendo seguire il verbo «zé» da un punto interrogativo inserito tra parentesi, segnalando così precisamente la difficoltà interpretativa del passo.

Nel testo vicentino, il primo verso non si trova inizialmente in posizione isolata, ma in un secondo momento Meneghello interviene e traccia una linea tra il primo verso e i successivi, annotando a margine «SP», per *spazio*.

La «o» dell'incipit inglese si tramuta invece in vicentino nella più familiare interiezione «ah»: «[s]i potrebbe dire (esagerando un po') che in VIC le interiezioni sono se non le 'parti del discorso' più importanti, almeno il sale del discorso». ⁷⁹⁷

⁷⁹⁵ FAIRLEY 1975: 23.

⁷⁹⁶ Ivi: 24.

⁷⁹⁷ MENEGHELLO 2021a: 336. Prosegue: «[l]a complessità del loro funzionamento si può intravedere osservando qualche uso delle più semplici, p.e. *ah* e *èh*. *Ah* può assumere la funzione di una frase come “non posso spiegare tutto, ma si tratta di questo”, oppure “la cosa non è veramente pertinente, è un aspetto secondario, ma ecco qua”, o ancora “lo so che non te l'aspetti, però...”. Queste non sono amplificazioni retoriche, ma definizioni abbastanza precise del senso di *ah* in determinati contesti. Si può pensare che *ah* o *èh* per certi aspetti non rientrino in un sistema di regole grammaticali; ma certo fanno parte del modo reale in cui la gente parla (si esprime e comunica) e vengono usate in maniera coerente, con distinzioni sottili e complesse. *Èh* può costituire un richiamo alle implicazioni di ciò che è già stato detto, o all'inevitabilità di certe conseguenze, quasi equivalente a “Ti meravigli?” “Era da

Adottando una strategia più volte incontrata nei *Trapianti*, Meneghello sacrifica l'aggettivo «little», la cui valenza semantica viene assunta dal diminutivo «omeneto». Si ricordi quanto avviene, ad esempio – restando nell'ambito dei *trapianti* da Cummings –, nell'inedita trasposizione di *if there are any heavens*, in cui la resa di «a fragile heaven» (v. 3) corrisponde a «paradiseto» (v. 3), diminutivo che, anche in questo caso, ingloba il valore dell'aggettivo «fragile» e presenta il «suffisso diminutivo prevalente nel veneto»,⁷⁹⁸ con una conseguente «maggior carica di partecipazione affettiva».⁷⁹⁹ Per «omeneto» si ricordi invece la «gamma»⁸⁰⁰ presentata in *Maredè, maredè...*⁸⁰¹

Segue, nell'originale, la serie aggettivale «a gay of a / brave and / a true of a» (vv. 6-8), resa con «el bagolón / el bravo / el bon» (vv. 7-9). Nel vicentino, il passaggio assume una regolarità anaforica estranea al testo di partenza, innanzitutto per l'apertura di ciascun verso con l'articolo determinativo, ma anche per il ricorrere della bilabiale in apertura dei tre lessemi. Nel testo di partenza, la serie, come osserva Fairley,

could all modify the noun man, likely as it occurs earlier. “of a” suggests the phrase ‘he was the kind of a man’, which one might expect to hear in praise for the dead friend. Cummings may delete here to suggest the conventional praise while avoiding the conventional phraseology.⁸⁰²

Nella trasposizione vicentina, tale sfumatura viene del tutto a mancare. «gay» viene reso – in seguito a una prima stesura, poi cassata, con «mación» –⁸⁰³ con «bagolón», da «*bàgolo*, “scherzo, divertimento, cosa strana”».⁸⁰⁴ «brave» viene trasposto con «bravo», con un calco che resta aderente alle dimensione fonica dell'originale, in seguito a un primo tentativo, più aderente alla lettera dell'inglese, poi cassato, con «coraios». Si incontra qui nuovamente un esempio della tendenza di Meneghello – messa in luce da Brian –⁸⁰⁵ a ricalcare le sonorità del testo originale, anche a discapito dell'aderenza letterale al testo di partenza. Infine, si ha la resa – anch'essa piuttosto libera – di «true»

aspettarselo...” “Si può essere certi che sarà così”. Ma sia per *ah* che per *èh* ci sono decine di sfumature tra cui chi parla e chi ascolta generalmente possono discriminare senza difficoltà in base al tono del parlato o al contesto del discorso», in Ivi: 336-337.

⁷⁹⁸ LEPSCHY 1987: 396.

⁷⁹⁹ *Ibidem*.

⁸⁰⁰ MENEGHELLO 2021a: 184.

⁸⁰¹ «*i òmeni* (Arnesto Roàn); *i òmini* (me-opà); *i uòmini* (zia Alvira); *li uòmini* (podestà); ‘*gli uòmini*’ (don Tarcisio); *i ométi*, *i omíti*, *i ominéti*, *i ominítì* (gente); *i omicini* (Mino); *li omicini* (Carlo del Caffè); ‘*gli omicini*’ (Téche-Téche)», in *Ibidem*.

⁸⁰² FAIRLEY 1975: 30.

⁸⁰³ Cfr. «Sotto questo profilo i nostri sostantivi-epiteti in *ón* sono particolarmente produttivi di buoni TRAS, forse inseribili nel circolo vivo dell'IT-VIC e (penso) dell'IT parlato e scritto, con piccoli interventi o trapianti (da *-ón* a “-óne”, ecc.), per cui, partendo da *mación*, *spotación*, ecc. avremmo frasi come “Lei è un macione!”», in MENEGHELLO 2021a: 72.

⁸⁰⁴ Ivi: 371.

⁸⁰⁵ Cfr. BRIAN 2011a: 167.

con «bon»: un aggettivo scelto forse per proseguire la catena di bilabiali, nonché per mantenere la misura monosillabica dell'inglese.

Proseguendo lungo il testo, ancora Fairley evidenzia, a proposito della «deviant selection of verb form»⁸⁰⁶ di Cummings, come

“who” can only refer to “the round / little man” so that the verb should be *has*. The deviant “who have” is, perhaps, a compromise; both the man and his qualities (see the preceding stanza in the poem) have rolled off to nowhere.⁸⁰⁷

Meneghello conserva l'anomalia ricorrendo al plurale: «i zé», in seguito a un primo tentativo con quello che con tutta probabilità sarebbe dovuto essere un singolare (sulla carta si intravede infatti una laterale seguita da un apostrofo, poi cassata).

In chiusura, Meneghello offre due diverse versioni per gli ultimi otto versi dell'originale, «r / olle / d i // nt // o / n / o // w(he)re». Esse vengono tracciate in parallelo, nessuna delle due viene cassata. Innanzitutto, va osservata l'attenzione con la quale il traduttore riproduce, in entrambi i casi, la frammentarietà del passaggio. La prima versione – «r / odol / at // el / b / u / s / odece / su(la)na» – resta più aderente all'originale, anche fonicamente, nella resa del verbo *rolled* con *rodola*, in una prima stesura *rodolà*. Il verbo è tuttavia seguito da un'espressione che si attesta a tutti gli effetti come una riscrittura in senso idiomatico. Il *buso de cesuna* viene infatti citato, in *Maredè, maredè...*, tra «[t]re cose senza limite, cose strabilianti, angosciose»:⁸⁰⁸ «la profondità infinita del *buso* di Cesuna, dove si casca per sempre».⁸⁰⁹ La parentesi intraversale («su(la)na», v. 19) conserva parzialmente l'effetto suscitato dalla particolare grafia dell'originale, dove viene messo in risalto il pronome *he*: «w(he)re» (v. 17). La seconda versione del passaggio impiega invece il verbo *cascare*, seguito da una resa più aderente alla lettera dell'inglese: *drento al gnente*. Cade in questo secondo caso la parentesi interna all'ultimo verso.

⁸⁰⁶ FAIRLEY 1975: 39.

⁸⁰⁷ *Ibidem*.

⁸⁰⁸ MENEGHELLO 2021a: 130.

⁸⁰⁹ *Ivi*: 131.

open his head,baby

open his head,baby è un testo appartenente alla raccolta *Xaipe* (1950).

open his head,baby
& you'll find a heart in it
(cracked)

5 open that heart,mabel
& you'll find a bed in it
(fact)

open this bed,sibyl
& you'll find a tart in it
(wed)

10 open the tart,lady
& you'll find his mind in it
(dead)

Meneghello traduce il testo in un'unica stesura manoscritta. Sulla carta, inserita in un fascicolo racchiuso all'interno di una carta manoscritta annotata «cummins / abbozzi e frammenti di TR»,⁸¹⁰ si trovano anche il frammento di trasposizione da *come*(*all you mischief-* e gli appunti su *o pr / gress*. Accanto alla trasposizione di *open his head,baby* si legge l'appunto «*New Poems in Collected Poems / XXIIs / p 212*».

Testimoni:

A stesura ms., MEN 01-0361, f. 48.

verzeghe la testa BABY
e te cati un core
(crepà)

⁸¹⁰ MEN 01-0361, f. 29.

verzi kel core MABEL
 5 e te cati un leto
 (verità)
 verzi sto leto SIBYL
 e te cati na troia
 (sposà)
 10 verzi la troia LADY
 e te cati la mente (de nel signore)

4 kel core] ^A>sto< kel core
 8 troia] ^A>vaca< troia

Il testo di Cummings – che si distende su tre strofe, ciascuna di tre versi – ha natura fortemente iterativa e anaforica. Meneghello conserva la struttura del testo originale, pur inserendo l'ultimo verso tra parentesi quadre in chiusura del verso precedente.

Il primo verso di ogni strofa del testo di partenza si apre con il verbo «open»: in vicentino reso con «verzi», con la variazione «verzeghe» (v. 1). Nel *Dizionario* di Pajello si legge: «Vèrsare (s dolce), aprire o schiudere». ⁸¹¹

Seguono ciascuna occorrenza dell'imperativo i complementi oggetto: «his head» (v. 1); «that heart» (v. 4); «this bed» (v. 7); «the tart» (v. 10), intrecciati tra loro da un legame rimico alternato.

In vicentino si incontrano: «la testa» (v. 1); «kel core» (v. 4); «sto leto» (v. 7); «la troia» (v. 10). La rima alternata viene meno, mentre si ha un rapporto chiasmico tra i due articoli determinativi in apertura e in chiusura, riferiti ai sostantivi femminili, che incorniciano i due sostantivi maschili centrali. Al v. 4, per il dimostrativo «kel», si legge la precedente lezione «sto», che avrebbe rafforzato ulteriormente il rapporto chiasmico, poi cassata e sostituita.

Meneghello non mantiene la virgola in nessuna delle quattro occorrenze (vv. 1, 4, 7, 10), conservando però i termini originali, senza cioè tradurli, in chiusura dei primi versi delle quattro strofe: «baby» (v. 1); «mabel» (v. 4); «sibyl» (v. 7); «lady» (v. 10) diventano: «BABY» (v. 1), «MABEL» (v. 4), «SIBYL» (v. 7), «LADY» (v. 10), tutti in maiuscolo.

Il secondo verso di ogni strofa ripete invece lo schema «& you'll find [...] in it», dove il complemento oggetto varia: «a heart» (v. 2), «a bed» (v. 5), «a tart» (v. 8), «his mind» (v. 11); anticipando ognuno quello che sarà il complemento oggetto del verso d'apertura della strofa successiva. Meneghello conserva anche qui la struttura anaforica e apre i vv. 2, 5, 8, 11 con «e te

⁸¹¹ PAJELLO 1896: 315.

cati», normalizzando la grafia della congiunzione e impiegando il verbo *catare*, «nel senso di “cogliere (in flagrante, ecc.)”». ⁸¹² Ad esso seguono «un core» (v. 2), «un leto» (v. 5), «na troia» (v. 8), «la mente» (v. 11). Viene conservata la variazione propria dell'ultimo verso, rispetto alle tre occorrenze dell'articolo indeterminativo che precedono, ma il pronome possessivo «his» viene sostituito dal determinativo «la».

Per «na troia», la carta testimonia una precedente variante, poi cassata, con «vaca». Relativamente ai due epiteti, si legge in *Maredè, maredè...*:

Tra gli epiteti derivati da nomi di animali e animalletti, *béco!* non si dice alle donne; *vaca!* non è di uso comune per gli uomini; *piàtola!* è a doppio uso. È da notare che se si vuol dare del *mas'cio* a una donna non si dice *ròia!* ma *mas'cia!*, mentre l'equivalente maschile di *ròia!* (o *tròia!*) non è *mas'cio!* ma *putaniéro!*, o *fiól de na tròia!*⁸¹³

Ognuna delle quattro strofe dell'originale si chiude, infine, con un verso più breve composto da un participio inserito tra parentesi: «(cracked)» (v. 3) viene reso con «(crepà)» (v. 3), con forte contiguità fonica; «(fact)» (v. 6) viene reso con «(verità)» (v. 6), in questo caso con un allontanamento sia dalla lettera sia dalle sonorità dell'originale; «(wed)» (v. 9) con «(sposà)» (v. 9); mentre «(dead)» (v. 12) con l'originale riscrittura «(de nel signore)» (v. 11), dove l'iniziale preposizione segnala forse una variante incompiuta e non cassata. L'ultimo verso instaura così un rapporto di rima con «core», in chiusura del v. 2.

⁸¹² MENEGHELLO 2021a: 80.

⁸¹³ Ivi: 150. Cfr. anche «La nostra *ròia* e la un po' meno nostra *tròia* che bestie sono? E in che rapporto stanno con la *lùia*, la *scròia*, e quella che anche noi vicentini quando parliamo pulito chiamiamo *la scròfa*? Sul piano strettamente zoologico, naturalmente, si tratta solo dei cinque nomi della femmina del maiale, a cui a rigore potremmo anche aggiungerne un sesto, il non canonico la *mas'cia* (l'enorme, rosea 'maiala' di *Libera nos*, p. 26). A lei nel Vicentino come altrove in Italia, e a differenza per esempio dell'uso inglese, tradizionalmente ascriviamo un comportamento amoroso smodato, e inoltre una emblematica disonestà psicologica e morale. [...] Sul piano antropologico, questi nomi si usano come epiteti offensivi che imputano smodatezza amorosa (solo alle donne) e disonestà profonda, forse congenita (anche agli uomini). Nel primo senso usiamo uno qualunque dei cinque nomi della maiala, e qui *tròia* è forse il termine più diffuso, seguito da *scròia*; stranamente *ròia* che in quanto più rustico si potrebbe ritenere più rudemente offensivo di *tròia*, è invece poco usato. Nell'altro senso usiamo quasi solo *tròia*, per entrambi i sessi. Diciamo dunque comunemente, anche di un maschio, *l'è na tròia* volendo dire che è “un porco”, un imbroglione, uno spudorato, senza scrupoli e senza ritegno; ma invece non si potrebbe dire di lui con proprietà *l'è na tròia* nel senso di “una complessione amorosa indecentemente eclettica”, salvo in casi molto speciali (ingordigia più passività), per analogia. L'imputazione di tipo ‘morale’ è dunque affigata a *tròia* e (più raramente) *ròia*. È da notare che *lùia* sia come epiteto che come predicato nominale (*Lùia!* e *Te si na lùia!*), si usa per dire che qualcuna o qualcuno (l'appunto è unisex) mangia smodatamente e divora il cibo con empito bestiale», in Ivi: 243-244.

Beautiful

Beautiful appartiene alla raccolta *95 Poems* (1958) e fa parte di una serie di *winter poems*, in cui «winter, ironically, is no fark night of the soul but a time of beauty and peace». ⁸¹⁴

Beautiful

is the
unmea
ning
5 of(sil

ently)fal

ling(e
ver
yw
10 here)s

Now

Meneghello traduce integralmente il testo di Cummings in un'unica stesura manoscritta, sulla quale punta la raccolta di appartenenza, «95 Poems»; la pagina di riferimento, «p 240»; e l'annotazione «motivo ricorrente “la NEVE”».

Sulla carta, inserita in un fascicolo racchiuso all'interno di una carta manoscritta annotata «cummings / abbozzi e frammenti di TR», ⁸¹⁵ si legge anche l'appunto: «[anche varie coglionerie sui mysteries etc.] / alcuni esempi di “sonetti” – versificazione classica (bisogno, pare, ricorrente di innovatori, sperimentatori ecc)».

Testimoni:

A stesura ms., MEN 01-0361, f. 47.

⁸¹⁴ KIDDER 1979: 207.

⁸¹⁵ MEN 01-0361, f. 29.

belo
 Ze no vol
 dir gnente
 dela (sil
 5 ensiosa) fioc
 anti (da par
 tuto)n
 eve

1 belo] ^Abel>a<o
 2 Ze no] ^A>s<Ze >la< no
 4 (sil] ^A(>in< (sil
 5 ensiosa) fioc] ^A>silenzio)< / ensiosa) fioc

Dalla trasposizione vicentina – che riduce gli undici versi dell’originale a otto, con un complessivo allungamento della misura sillabica dei versi – emerge, innanzitutto, l’attenzione e l’interesse di Meneghello nei confronti della segmentazione del testo e della frammentazione delle singole parole compiuta da parte dell’autore americano.

Il traduttore resta aderente alle forti inarcature presenti nel testo di partenza, a partire dalla resa dell’avverbio «sil / ently» (vv. 5-6) con «sil / ensiosa» (vv. 4-5), in seguito a una prima variante meno aderente e poi cassata con «in / silenzio». Si ricordi, a proposito della particolare collocazione di questo avverbio, quanto scrive Pagnini su Cummings:

Egli preferisce l’uso di avverbi, che frequentemente adopera come aggettivo, e che a differenza di questi, che danno la qualità del nome, offrono la qualità del verbo, e quindi dell’azione. Le poesie del Cummings pullulano di «exquisitely», «possibly», «pleasantly», «intricately», «carefully», «newly», «silently», «cleverly».⁸¹⁶

In coda alla resa del precedente avverbio, vanno osservate anche quelle di «fal / ling» (vv. 6-7) con «fioc / canti» (vv. 5-6) e, particolarmente riuscita, di «e / ver / yw / here» (vv. 7-10), estesa su tre versi, con «da par / tuto» (vv. 6-7). Quest’ultima conserva, nonostante la riduzione della sua distensione su soltanto due versi, l’effetto suscitato dall’isolamento del segmento finale «here» con «tuto».

⁸¹⁶ PAGNINI 2016: 349.

Viene invece inevitabilmente meno il gioco instaurato nell'originale tra *snow* e *now* in chiusura del testo: «s / Now»: «n / eve», dove cade anche la maiuscola con cui si apre l'ultimo verso inglese.

Viene meno anche l'effetto suscitato dall'aggettivo – spezzato da inarcatura e impiegato come sostantivo – «unmea / ning» (vv. 3-4). In particolare, il prefisso *un-* «is used frequently by Cummings to provide conceptual intensification as well as easthetic emphasis».⁸¹⁷ Meneghello traduce con un più piano «Ze no vol / dir gnente» (vv. 2-3).

Sul piano semantico, si osservi, infine, l'incertezza relativa al genere dell'aggettivo posto in apertura del testo: in seguito a un'iniziale «bela», Meneghello opta – nella resa di «beautiful» (v. 1) – per il maschile «belo» (v. 1).

⁸¹⁷ FAIRLEY 1975: 9.

“but why should”

Il testo – appartenente ai *95 Poems* (1958) – si colloca nel punto in cui la raccolta «at last arrives at spring»:⁸¹⁸ «[a]wakening, mercy, sunlight, and April are woven together in a correspondence».⁸¹⁹

“but why should”

the

greatest

of

5 living magicians (whom

you and i

some

times call

april) must often

10 have

wondered

“most

people be quite

so (when flowers) in

15 credibly

(always are beautiful)

ugly”

⁸¹⁸ KIDDER 1979: 210.

⁸¹⁹ *Ibidem*.

Meneghello traspone interamente il testo originale in un'unica stesura manoscritta. La carta, inserita in un fascicolo racchiuso all'interno di una carta manoscritta annotata «cumings / abbozzi e frammenti di TR»,⁸²⁰ è la medesima sulla quale si trova anche la traduzione di *Beautiful*.

Sulla carta si leggono inoltre i seguenti appunti: «[anche varie coglionerie sui mysteries etc.] / alcuni esempi di “sonetti” – versificazione classica (bisogno, pare, ricorrente di innovatori, sperimentatori ecc)», in apertura; «p 248», accanto al testo. Nella rappresentazione che segue si conserva la divisione dei versi segnalata mediante la barra obliqua, come si incontra nella stesura manoscritta.

Testimoni:

A stesura ms., MEN 01-0361, f. 47.

“Ma come mai” / el ga / da ver / dito
5 parèkie volte / el pi grande / dei maghi viventi
10 che mi e ti / cualke / volta – ghe cia / memo aprile
“che la pi parte / de la gente / ga da essare /
15 cusì (e invese i fiuri) in/credibilmente
(ze sempre bei)
bruta”

15-16 fiuri) in/credibilmente] fiuri) >/< in/credibilmente
18 bruta] ^Abrut>i<a

Nella trasposizione, si noti innanzitutto l'attenzione riservata da parte di Meneghello alla segmentazione del testo in brevi versicoli. Come altrove, l'originale di Cummings si articola attorno a forti inarcature e ad anomalie tipografiche, sintattiche e interpuntorie. Il traduttore si mantiene piuttosto aderente a tali aspetti del testo di partenza: la resa vicentina si estende lungo 18 versi brevi o brevissimi – a fronte dei 17 dell'originale –, separati sia dall'*a capo* sia dalla barra obliqua. La motivazione relativa a tale disposizione può esser forse riconducibile anche al poco spazio disponibile sulla carta.

Nel vicentino, viene inserita la maiuscola in apertura del testo («Ma»), minuscola in inglese («but»). Viene invece soppressa – per l'inciso situato tra i vv. 5-9 dell'originale – la prima occorrenza delle parentesi, le quali vengono sostituite, in chiusura dell'incidentale, soltanto con un trattino (v. 12).

⁸²⁰ MEN 01-0361, f. 29.

A proposito delle forti inarcature del testo di partenza: Meneghello non soltanto le conserva – si osservi ad esempio la resa di «some / times» (vv. 7-8) con «cualke / volta» (vv. 11-12) –, ma anche ne aggiunge. Si legga, ad esempio, nel passaggio immediatamente successivo, la resa del monosillabo «call» (v. 8) con «cia / memo» (vv. 12-13), il cui peso sillabico – inevitabilmente maggiore rispetto a quello dell'originale – viene distribuito dal traduttore su due versi.

Un'ulteriore inarcatura su cui vale la pena soffermarsi è quella rintracciabile ai vv. 14-15 dell'originale: «in / credibly», significativa soprattutto se rapportata alla già citata importanza degli avverbi nella poesia di Cummings.⁸²¹ Anche qui, Meneghello resta aderente al testo di partenza: «in / credibilmente» (vv. 14-15). La consapevolezza dell'importanza della conservazione di questo *enjambement* emerge dalla presenza sulla carta di una precedente variante, poi cassata, in cui il verso si interrompeva dopo la chiusura della parentesi e l'avverbio veniva portato integralmente in apertura del verso successivo. Meneghello sostituisce in un secondo momento questa prima lezione, ripristinando l'inarcatura.

La sola ulteriore variante testimoniata dalla carta riguarda invece la resa dell'aggettivo «ugly» (v. 17), inizialmente – forse per una svista, riferendosi a «furi» (v. 15) – «bruti». La desinenza maschile e plurale viene poi cassata e sostituita con quella femminile e singolare.

Per quanto riguarda, infine, l'aspetto sintattico, si osservi la dislocazione introdotta da Meneghello e assente nel testo di partenza, per la quale il soggetto – «el pi grande / dei maghi viventi» (vv. 6-7), esplicitato nell'originale ai vv. 2-5 – viene anticipato dal pronome «el», al v. 2. La dislocazione ha l'effetto di rafforzare la tonalità colloquiale e discorsiva del passaggio.

⁸²¹ Cfr. PAGNINI 2016: 349.

FRAMMENTI

Thy fingers make early flowers of

Thy fingers make early flowers of appartiene ai *Songs* della raccolta *Tulips and chimneys* (1923) ed è «justified by a graceful lyricism built from the literary counterparts of musical devices». ⁸²² Nel tono, «the poem [...] is in Cummings' "most serious formal style"; in subject, however, it belongs to his sensual rather than to his transcendental mode». ⁸²³

Thy fingers make early flowers of
all things.
thy hair mostly the hours love:
a smoothness which
5 sings, saying
(though love be a day)
do not fear, we will go amaying.

thy whitest feet crisply are straying.
Always
10 thy moist eyes are the kisses playing,
whose strangeness much
says; singing
(though love be a day)
for which girl art thou flowers bringing?

15 To be thy lips is a sweet thing
and small.
Death, Thee i call rich beyond wishing
if this thou catch,
else missing.

20 (though love be a day
and life be nothing, it shall not stop kissing).

⁸²² KIDDER 1979: 22.

⁸²³ *Ibidem*.

Meneghello traduce quasi integralmente il testo in un'unica stesura manoscritta, offrendo, inoltre, due versioni alternative, non cassate, del v. 17 dell'originale. La carta, inserita in un fascicolo racchiuso all'interno di una carta manoscritta annotata «cumings / abbozzi e frammenti di TR»,⁸²⁴ presenta l'appunto relativo alla raccolta di appartenenza: «Tulips and Chimneys 1923».

Testimoni:

A stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv.1-7 e 10-19 del testo originale, MEN 01-0361, f. 40.

I to dei fa primule do
ke i toca
i to cavii ze un mulisin e i canta
e i dise paura

5 non avere sevitaremo amararse

i to oci moii ke zuga a basi
e la so stranessa molto
dise; e anca lui canta
ehi, ma par ke piskerla ghe portà le rose

10 essere i to lavri ze na roba
dolse e piccola
Ciò, Morte, te ciamo Siora sfondrata
se te ciapi sta roba cui
e te sbalii el resto
te ciamo Siora, pina
de skei confà un buso de ave

1-2 do / ke] ^A>de< >da< do / >quelo< ke
3 cavii ze] ^Acav>e<ii ze e i canta] >ke< e i canta
4 e i] ^Ae i
5 amararsi] ^A>amar[...]e< >in<amarars>i<e
6 i to oci] ^Ai to oci
7 e la so] ^A>la cue< e la so molto] ^A>m< molto

⁸²⁴ MEN 01-0361, f. 29.

«Theme and variation (“sings,saying” and “says;singing”), refrain (“though love be a day”), and a careful attention to rhyme mark the piece as more song than statement». ⁸²⁵ Meneghello, nella sua trasposizione, mantiene la struttura tripartita dell’originale, pur non conservando il testo nella sua interezza. Il traduttore riduce infatti la prima strofa – composta da 7 vv. nel testo di partenza – a 5 vv; non traspone i due versi corrispondenti all’apertura della seconda strofa dell’originale e riprende la traduzione a partire dal v.10. Nella trasposizione della terza strofa vengono meno gli ultimi due versi; mentre in tutte e tre le strofe vicentine viene meno la parentetica «(though love be a day)» (vv. 6, 12, 21), elemento ricorrente che scandisce il testo inglese nella sua interezza.

Viene tuttavia conservata, in vicentino, la struttura parallelistica e anaforica dettata dalla ripresa in apertura dei vv. 1, 3, 8, 10, 15 del pronome possessivo: nella trasposizione – nonostante venga meno l’andamento spondeo – si trovano «I to dei» (v. 1), corrispettivo di «Thy fingers» (v. 1); «i to cavii» (v. 3), di «thy hair» (v. 3); «i to oci moii» (v. 6), di «thy moist eyes» (v. 10); «essare i to lavri» (v. 10), di «To be thy lips» (v. 15). Parzialmente conservata risulta anche la ripresa chiasmica tra «sings, saying» (v. 5) e «says; singing» (v. 12) nel rapporto tra «e i canta / e i dise» (vv. 3-4) e «dise; e anca lui canta» (v. 8).

Lo schema rimico viene invece del tutto meno, conservando la traduzione soltanto pochi legami, come la rima «toca» (v. 2) : «roba» (v. 10); la rima identica «canta» ai vv. 3, 8; le assonanze «canta» (v. 3) : «sfondrata» (v. 12); «amararse» (v. 5) : «ave» (v. 16).

Dal punto di vista sintattico, il testo di Cummings è caratterizzato da frequenti e marcate inversioni, a partire dalla dislocazione avverbiale individuabile al v. 3, «thy hair mostly the hours love».

Cummings’ selection and positioning of “mostly” between two noun phrases and away from the verbal makes its application multiply ambiguous: *the hours love mostly thy hair, the hours mostly love thy hair, and mostly the hours love thy hair*.⁸²⁶

Meneghello taglia e semplifica: non soltanto viene meno l’inversione, ma anche il verso in questione viene accorpato al successivo «a smoothness» (v. 4), ottenendo così la lineare espressione «i to cavii ze un mulisin». Si ricordi come Brian abbia messo in luce la tendenza di Meneghello a sciogliere «nessi sintattici complessi». ⁸²⁷ Per «mulisin», si legga, inoltre, in *Maredè, maredè...*:

⁸²⁵ KIDDER 1979: 22.

⁸²⁶ FAIRLEY 1975: 72.

⁸²⁷ BRIAN 2011a: 167.

Si dava per scontato che la cosa più *mulisina* del mondo *sono le tête dele moneghe*.

I valori tattili (come nella storia della pittura) erano spesso in evidenza, per esempio nella succinta scheda personale della Teresina (*dala pansa mulisina – dale tête de veludo*)⁸²⁸

Sulla concretezza dei «valori tattili»⁸²⁹ si tornerà in seguito. Per quanto riguarda le inversioni sintattiche, si osservi invece la resa di «thy moist eyes are at kisses playing» (v. 10) con «i to oci moii ke zuga a basi» (v. 6): anche qui si assiste a una normalizzazione nella traduzione dell'ordine degli elementi frasali. Dal punto di vista semantico, si osservino la trasposizione del gerundio «playing» con il presente «zuga»⁸³⁰ e la resa, efficace, innanzitutto dal punto di vista fonico, di «moist» con «moii»: «Mògio, *molle* – se bagnà, *bagnato* o *mádido* – tuto mogio, *tutto molle* o *frácido* o *frádicio*».⁸³¹

Un ulteriore caso di riordinamento degli elementi sintagmatici si individua nella resa dei vv. 15-16, «a sweet thing / and small»: «na roba / dolse e piccola» (vv. 10-11), dove si allenta anche l'inarcatura originale. Di particolare interesse è qui la resa di «thing» con «roba», termine importante all'interno dell'ecosistema linguistico e culturale vicentino:

Con tutt'altra funzione nel discorso, ma ugualmente importante è *ròba* che può stare per “cosa” nel senso di faccenda, oltre che per “roba”, ma che non si usa spesso nel senso di “oggetto, aggeggio”, salvo che al diminutivo, *robéta* (“affarino”). Il termine normale per “oggetto o aggeggio” specie se si sottintende ‘che non so o non ricordo come si chiami’ è *mestiéro*.⁸³²

Il passaggio offre l'occasione di osservare come, anche nel caso della trasposizione di questo testo, dal punto di vista semantico, Meneghello muova nella direzione di un avvicinamento al contesto di arrivo, alla ricerca di una maggiore concretezza figurale e precisione terminologica. Ne sono esempi anche la resa di «girl» (v. 14) con «piskerla» (v. 9) – in seguito a una prima variante, poi cassata, con «tosa» – e la resa di «of / all things» (vv. 1-2) con «do / ke i toca» (vv. 1-2), con un verbo che permette di tornare sulla concretezza dei *valori tattili*, precedentemente citata.

⁸²⁸ MENEGHELLO 2021a: 133.

⁸²⁹ *Ibidem*.

⁸³⁰ Per la differenza tra *zugar* e *fare le mòche*, si ricordi: «[i]n buon VIC invece *fare le mòche* è una speciale variante di *zugar*. È il giocare astratto, normalmente silenzioso, delle *putèle* e dei *putèi* più piccoli, diverso dal *zugar* deliberato, non di rado petulante, dell'età ulteriore, che tende invece a basarsi su *zugh* organizzati con regole, conte, pegni, ecc., o a servirsi di *zugh* complessi», in Ivi: 146.

⁸³¹ PAJELLO 1896: 148.

⁸³² MENEGHELLO 2021a: 123.

Si pensi anche alla specificazione insita nella resa di «early flowers» (v. 1) con «primule» (v. 1) e del successivo «flowers» (v. 14) con «rose» (v. 9): Meneghello non conserva la ripresa propria dell'originale.

Infine, imprime una sterzata verso un andamento maggiormente colloquiale del discorso, teso alla riproduzione dell'oralità, l'aggiunta dell'intercalare «ehi» in apertura dell'interrogativa al v. 9 (si veda anche al v. 14 del frammento da *my darling since*).

La trasposizione dei vv. 18-19 dell'originale («if this thou catch, / else missing») non presenta varianti: «se te ciapi sta roba cui / e te sbalii el resto» (vv. 12-13). Si ricordi l'impiego del verbo *ciapare* anche al v. 8 dell'inedita traduzione di *when god decided to invent*, resa di «picked» (v. 6), e quanto scrive Meneghello in *Maredè, maredè...*:

Dove o come si *ciàpano* le cose: all'asilo, *le bróse*; a scuola, *i peòci*; al solario, *la rògna*; in chiesa, *i pólze*; sbroinandosi, *el tètano*; è tutto un mondo di *correspondances*, come nelle *Fióre del male*.⁸³³

Il v. 17 dell'originale («Death, Thee i call rich beyond wishing») viene invece interpretato in due diverse versioni non cassate: «Ciò, Morte, te ciamo Siora sfondrata» – il verbo *sfondrare* viene glossato nel *Dizionario* di Pajello con «sfondare»⁸³⁴ e «te ciamo Siora, pina / de skei confà un buso de ave». Va innanzitutto notato come Meneghello conservi, in entrambe le versioni, nonostante nella seconda venga meno il lemma «Morte», la maiuscola dell'originale. L'interpretazione meneghelliana della morte come «Siora» – comune alle due varianti ed estranea al testo di partenza – è rapportabile da vicino alla «Signorina Morte» (v. 11) posta in chiusura del *trapianto* di *Buffalo Bill*, resa di «Mister Death» (v. 11)

Le due versioni differiscono essenzialmente per una prevalente aderenza alla lettera dell'originale propria della prima e per una maggiore libertà interpretativa propria della seconda. Libertà che muove soprattutto nella direzione di un maggiore idiomatismo del passaggio. Per «pina / de skei confà un buso de ave», si può infatti ricordare come, da una parte, «[g]li schei (o sarà meglio scrivere 'i schei?') furono sempre elusivi: nessuno vide mai uno scheo»,⁸³⁵ ma, dall'altra, soprattutto, come «buso de ave» sia in vicentino «emblema di pienezza iperbolica»:⁸³⁶ «Era piena la piazza come un *buso de ave* (di cui nulla mai fu più pieno di checchessia)».⁸³⁷

⁸³³ Ivi: 129. Cfr. anche: «*I pólze* [...] è sentito come un'affezione che si può *vère*, *ciapare*, o *petare a*. [...] Il *ciapare* e il *petare* comportano in questi contesti un processo di trasmissione che ha del subdolo, investe persona ignara e si manifesta in modo repentino», in Ivi: 253-254.

⁸³⁴ PAJELLO 1896: 249.

⁸³⁵ MENEGHELLO 2021a: 60.

⁸³⁶ Ivi: 375.

⁸³⁷ Ivi: 95.

All in green went my love riding

All in green went my love riding, comparsa per la prima volta nel marzo del 1916 su «The Harvard Monthly», appartiene ai *Songs* della raccolta *Tulips and Chimneys* (1923). Nel testo «something is being described, but there is no certainty about the identity of the subject or its significance [...]. Like a scene from a medieval tapestry, the poem seems to demand an allegorical interpretation». ⁸³⁸

Alla luce dell'interesse di Cummings per la forma sonetto, il componimento è interpretabile come una sua variazione: «its fourteen stanzas, like the fourteen lines in a Shakespearean sonnet, fall neatly into three “quatrains” and a final pair». ⁸³⁹

All in green went my love riding
on a great horse of gold
into the silver dawn.

5 four lean hounds crouched low and smiling
the merry deer ran before.

Fleeter be they than dappled dreams
the swift sweet deer
the red rare deer.

10 Four red roebuck at a white water
the cruel bugle sang before.

Horn at hip went my love riding
riding the echo down
into the silver dawn.

15 four lean hounds crouched low and smiling
the level meadows ran before.

Softer be they than slippered sleep

⁸³⁸ KIDDER 1979: 22-23.

⁸³⁹ Ivi: 23.

the lean lithe deer
the fleet flown deer.

Four fleet does at a gold valley
20 the famished arrow sang before.

Bow at belt went my love riding
riding the mountain down
into the silver dawn.

four lean hounds crouched low and smiling
25 the sheer peaks ran before.

Paler be they than daunting death
the sleek slim deer
the tall tense deer.

Four tall stags at a green mountain
30 the lucky hunter sang before.

All in green went my love riding
on a great horse of gold
into the silver dawn.

four lean hounds crouched low and smiling
35 my heart fell dead before.

Meneghello traduce soltanto parzialmente il testo: è attestata infatti – su un'unica stesura manoscritta – una trasposizione della lunghezza di otto versi, corrispondenti a selezionati passaggi del testo di partenza. Nella rappresentazione del frammento è stata comunque seguita una numerazione continua. Accanto alla trasposizione, Meneghello appunta la pagina di riferimento «p6».

Sulla medesima carta, inserita in un fascicolo racchiuso all'interno di una carta manoscritta annotata «cummings / abbozzi e frammenti di TR»,⁸⁴⁰ si trovano anche i frammenti di trasposizione da *my love* e *Tumbling-hair*.

Testimoni:

A stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 1, 2, 4 (parziale), 8, 11, 21 del testo originale, MEN 01-0361, f. 42.

In verdi panni la cavalcava la me amata
su un gran cavalo doro
cavalo la ga trata
vista da dadrio el so culo zolava

5 cuatro levrieri se incucia
scàpano i rossi rari daini

La ndava corno al fianco cavalcando
arco alla spalla cavalcando

1 In verdi panni] >Tuta in verde< *In verdi panni*

Il testo di Cummings è altamente strutturato. Ognuna delle 14 stanze è riconducibile a un preciso *pattern* semantico: «[s]tanzas of the first and third patterns advance the descriptive level of the poem, the second and fourth advance the action, plot».⁸⁴¹ Di conseguenza, internamente al testo, vi sono diversi livelli di corrispondenze:

of reference, number of lines in stanza, and of syntactic pattern; linked in a complex pattern of alternating and corresponding stanzas. These correspondences are further reinforced by lexical and phonetic repetitions.⁸⁴²

⁸⁴⁰ MEN 01-0361, f. 29.

⁸⁴¹ FAIRLEY 1975: 134.

⁸⁴² *Ibidem*.

Naturalmente – data la sua natura frammentaria e incompiuta – nella trasposizione vicentina tale trama risulta allentata. Risulta comunque possibile individuare alcune regolarità e, soprattutto, dalla lettura della traduzione emerge l’attenzione dedicata da Meneghello a specifici aspetti del testo.

Il breve frammento si compone, infatti, della traduzione non di una sezione compatta, ma – come già accennato – di versi selezionati, tratti da diversi luoghi del testo di partenza. Inoltre, Meneghello introduce nel suo frammento quella che si configura come un’aggiunta originale rispetto all’originale, corrispondente ai vv. 3-4 del testo vicentino: «cavalò la ga trata / vista da dadrio el so culo zolava». Essa comporta un netto abbassamento di registro.

Per quanto riguarda la struttura sintattica, va evidenziato come Cummings «favors the initial position for modifiers that are sometimes phrases, derived from relative clauses»:⁸⁴³ «All in green went my love riding» (v. 1). Meneghello traspone: «In verdi panni la cavalcava la me amata» (v. 1). Il traduttore conserva l’inversione tra soggetto e verbo, come anche il posizionamento del complemento in apertura di verso. «In verdi panni» è lezione sostitutiva – preferita forse per ragioni di ordine fonico – rispetto alla prima variante, poi cassata, «tuta in verde», più aderente alla lettera dell’originale, «All in green», «which derives from a sentence such as *she was dressed all in green* that is embedded as a sentence adverbial and then reduced».⁸⁴⁴

Nonostante la brevità del frammento vicentino, va evidenziata l’attenzione dedicata da Meneghello alla trama di ripetizioni – «cavalcava» (v. 1) torna nei due versi successivi in «cavalò» – e alla tessitura fonica del testo. In particolare, lungo il frammento, si osservi l’insistenza sulla vocale centrale e sull’occlusiva velare sorda.

Marcata è poi la trama allitterante dettata dalla rotica e dalla vocale /i/ nel secondo emistichio del v. 6 («i rossi rari daini»), che riprende quella dell’originale: «red rare deer» (v. 8). Risulta rilevante, al v. 5, anche la vicinanza fonica di «incucia» all’originale «crouched» (v. 4). Si legga, per questa espressione, il seguente paragrafo di *Maredè, maredè...*:

È opportuno **distinguere incucià da cucìà-zò: il primo è tipicamente degli esseri umani, l’altro anche delle bestie**. In IT-VIC tentiamo a volte di fare un’analogia distinzione tra “accucciata” (umano) e “accovacciata” (umano e animale), ma sempre con un senso di insoddisfazione che penso derivi semplicemente dal fatto che “accucciata” non comincia per “in-”.

“Accoccolarsi”, “farsi coccoloni” (cioè “stando quasi a sedere sulle calcagna”), “accoccovarsi”... Posso attestare che non si sentono, da noi vicentini, come ragionevoli equivalenti del nostro (*stare, métarse, èssare*) *in-cucéta*. “Coccoloni” ha un’aria particolarmente aliena.⁸⁴⁵

⁸⁴³ Ivi: 80.

⁸⁴⁴ Ivi: 132.

⁸⁴⁵ MENEGHELLO 2021a: 261.

Nella seconda parte del frammento vicentino, corrispondente ai vv. 11 e 21 dell'originale, va evidenziata la parziale modificazione del *pattern* sintattico. Nell'originale esso si configura come una «superbly balanced incremental repetition», rendendo questo «one of Cummings' most musical poems».⁸⁴⁶ «Horn at hip went my love riding» (v. 11) e «Bow at belt went my love riding» (v. 21) divengono così «La ndava corno al fianco cavalcando» (v. 7) e «arco alla spalla cavalcando» (v. 8). Quest'ultimo verso risulta scorciato forse anche a causa dell'incompiutezza del *trapianto*.

⁸⁴⁶ KIDDER 1979: 23.

my love

my love proviene dalla sezione *Orientale* della prima raccolta di Cummings, *Tulips and Chimneys* (1923). In questo, testo, l'autore, come scrive Kidder, «seems to parody the language of the Song of Solomon».⁸⁴⁷

my love
thy hair is one kingdom
 the king whereof is darkness
thy forehead is a flight of flowers

5 thy head is a quick forest
 filled with sleeping birds
thy breasts are swarms of white bees
 upon the bough of thy body
thy body to me is April
10 in whose armpits is the approach of spring

thy thighs are white horses yoked to a chariot
 of kings
they are the striking of a good minstrel
between them is always a pleasant song

15 my love
thy head is a casket
 of the cool jewel of thy mind
the hair of thy head is one warrior
 innocent of defeat
20 thy hair upon thy shoulders is an army
 with victory and with trumpets

thy legs are the trees of dreaming
whose fruit is the very eatage of forgetfulness

⁸⁴⁷ Ivi: 25-26.

thy lips are satraps in scarlet
25 in whose kiss is the combining of kings
thy wrists
are holy
 which are the keepers of the keys of thy blood
thy feet upon thy ankles are flowers in vases
30 of silver

in thy beauty is the dilemma of flutes

 thy eyes are the betrayal
of bells comprehended through incense

Meneghello traspone in un'unica stesura manoscritta i vv. 20-21 del testo originale. Accanto al frammento si legge l'appunto relativo alla pagina di riferimento: «p20».

Sulla medesima carta, inserita in un fascicolo racchiuso all'interno di una carta manoscritta annotata «cumming / abbozzi e frammenti di TR»,⁸⁴⁸ si trovano anche i frammenti di trasposizione da *All in green went my love riding* e *Tumbling-hair*.

Testimoni:

A stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 20-21 del testo originale,
MEN 01-0361, f. 42.

i to cavii su le to to spale ze un esercito
co la vitoria e le trombe

Meneghello segue piuttosto da vicino la lettera dell'originale, ad eccezione dell'aggiunta degli articoli determinativi «la» e «le» (v. 2), estranei al testo di partenza, e del venir meno della ripetizione della preposizione «with», resa con l'unica occorrenza «co».

⁸⁴⁸ MEN 01-0361, f. 29.

the glory is fallen out of

the glory is fallen out of appartiene alla sezione *Amores* della prima raccolta di Cummings, *Tulips and Chimneys* (1923).

the glory is fallen out of
the sky the last immortal
leaf
is

5 dead and the gold
year
a formal spasm
in the

dust

10 this is the passing of all shining things
therefore we also
blandly

into receptive
earth, O let

15 us
descend

take
shimmering wind
these fragile splendors from

20 us crumple them hide

them in thy breath drive
them in nothingness
for we
would sleep

25 this is the passing of all shining things
no lingering no backward-
wondering be unto
us O

soul, but straight
30 glad feet fearruining
and glorygirded
faces

lead us
into the
35 serious
steep

darkness

Meneghello traduce in un'unica stesura manoscritta i vv. 10-11 e 33-37 del testo originale. Accanto al frammento, si leggono l'appunto relativo alla pagina di riferimento, «p 36», e i versi originali: «this is the passing of all shining things» e «lead us / into the /serious / steep / darkness».

Sulla medesima carta, inserita in un fascicolo racchiuso all'interno di una carta manoscritta annotata «cumings / abbozzi e frammenti di TR»,⁸⁴⁹ si trovano anche i frammenti di trasposizione da *the bigness of cannon* e da *O sweet spontaneous*.

Testimoni:

A stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 10-11, 33-37 del testo originale, MEN 01-0361, f. 43.

sto-cuà ze 'l passo dele robe ke sluse
e lora nemo anca nianti

⁸⁴⁹ MEN 01-0361, f. 29.

ménene
drento
5 la seria
scuressa
in pendensa

1 dele] ^Adele >tute le< sluse] ^A>sluse< *sluse*
5-7 seria / scuressa / in pendensa] ^Aseria / >pendensa< / >dela< scuressa / in pendensa

Il primo frammento trasposto da Meneghello si apre con il deittico «this», reso con «sto-cuà» (v. 1): «[i]n contesti narrativi appropriati *sta-cuà* (*sto-cuà* ecc.) vuol dire “colei di cui stavo parlando”, “la persona in questione”». ⁸⁵⁰

Segue la resa di «of all shining things» (v. 10) con «dele robe ke sluse» (v. 1). In un primo momento Meneghello scrive «de tute le», optando in seguito per la sola preposizione «dele» di fronte a «robe», resa di «things». Per «*ròba*, nel senso di *còsa*», ⁸⁵¹ si ricordi quanto scrive il traduttore in *Maredè, maredè...:*

[c]on tutt'altra funzione nel discorso, ma ugualmente importante è *ròba* che può stare per “cosa” nel senso di faccenda, oltre che per “roba”, ma che non si usa spesso nel senso di “oggetto, aggeggio”, salvo che al diminutivo, *robéta* (“affarino”). Il termine normale per “oggetto o aggeggio” specie se si sottintende ‘che non so o non ricordo come si chiami’ è *mestiéro*. ⁸⁵²

Anche per il verbo *slusegare* – che conserva, insieme a «passo» (v. 1), la trama delle sibilanti del verso originale – è possibile far riferimento ai sondaggi vicentini:

Mi accorgo che ai verbi come *sbolsegare*, *sbusinare*, *slusegare*, con le loro forme sdruciole (p.e. nell'imperativo), non corrispondono nell'uso comune dei sostantivi sdruciole: che però si possono costruire ad hoc e vengono generalmente riconosciuti e accettati senza difficoltà. A differenza di “luccichio”, “ronzio”, ecc., i sostantivi *slùsego*, *sbùsino*, ecc., stanno come nascosti sotto la superficie della lingua, o diciamo in una borsa di *golf-irons* soprannumerari, da usare solo in casi speciali. ⁸⁵³

Meneghello traspone in seguito «therefore» (v. 11) con il più colloquiale «lora» (v. 2):

⁸⁵⁰ MENEGHELLO 2021a: 182.

⁸⁵¹ Ivi: 411.

⁸⁵² Ivi: 123.

⁸⁵³ Ivi: 66.

Se si sta raccontando qualcosa, e si vuole accentuare la natura inaspettata o improvvisa di un'azione, è diffuso il modo *ciapa* (*E lóra, ciapa e tórna indriò* “E sai cosa ho fatto a quel punto? sono tornata indietro senza tante storie”).⁸⁵⁴

Il passaggio viene integrato con il verbo «nemo» (v. 2), da «‘nare v. ‘ndare»,⁸⁵⁵ assente nell'originale.

Il traduttore passa in seguito agli ultimi brevi versi del testo di partenza: «lead us / into the / serious / steep // darkness» (vv. 33-37). In particolare, in merito alla resa degli ultimi tre versi, va osservato come Meneghello traduca in maniera lineare «the / serious» con «la seria» (v. 5), nonostante venga meno l'inarcatura interna al sintagma, per via del posizionamento dell'articolo in apertura del v. 5 e non in chiusura del verso precedente. Segue «scuressa / in pendensa» (vv. 6-7), resa con inversione di «steep // darkness» (vv. 36-37). In un primo momento, Meneghello, più aderente all'originale, scrive «pendensa», va a capo e apre il verso con la preposizione «dela», seguita da «scuressa». Poi il sostantivo e la preposizione vengono cassati e il traduttore, andando nuovamente a capo, aggiunge il sintagma «in pendensa». Questo ultimo verso, contrariamente a quanto accade nell'originale, non si trova isolato: Meneghello ripristina così nel passaggio una maggiore linearità semantica, sintattica e tipografica.

⁸⁵⁴ Ivi: 222.

⁸⁵⁵ Ivi: 400

the bigness of cannon

the bigness of cannon, appartenente a *Tulips and Chimneys* (1923), fa parte della sezione intitolata *La Guerre*, che presenta una serie di testi relativi agli «effects of war and the subsequent and inevitable renewal of the earth». ⁸⁵⁶ In ognuno di questi, «human skill – whether it manufactures “the bigness of cannon” or produces the impertinences of philosophy, science, and religion – submits to larger forces: to death, or to spring. ⁸⁵⁷

the bigness of cannon
is skilful,

but i have seen
death's clever enormous voice
5 which hides in a fragility
of poppies....

i say that sometimes
on these long talkative animals
are laid fists of huger silence.

10 I have seen all the silence
filled with vivid noiseless boys

at Roupy
i have seen
between barrages,

15 the night utter ripe unspeaking girls.

Meneghello traduce, in un'unica stesura manoscritta, i primi sei e gli ultimi quattro versi del testo di Cummings. Accanto al frammento si legge l'appunto relativo alla pagina di riferimento: «p 40».

⁸⁵⁶ KIDDER 1979: 26-27.

⁸⁵⁷ Ivi: 27.

Sulla medesima carta, inserita in un fascicolo racchiuso all'interno di una carta manoscritta annotata «cummings / abbozzi e frammenti di TR»,⁸⁵⁸ si trovano anche i frammenti di trasposizione da *the glory is fallen out* e di *O sweet spontaneous*.

Testimoni:

A stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 1-6, 12-15 del testo originale, MEN 01-0361, f. 43.

la grandessa del canón

ghe vole na serto bravura

ma mi go visto

la vose enorme furba dela morte

5 sconta in meso le foie de

un papavero

....

A Roupy go visto tra un sbaramento

e l'altro

la note che strucano / fora ragazze mature che no parlava

5-6 de / un papavero] ^Ade >un pap< / >pa< un papavero

8 l'altro] ^A>st<l'altro

9 che strucano] ^A>cagare< >strucar< che strucano

the bigness of cannon consiste nella «registrazione di alcune delle sensazioni provate da un soldato al fronte e in trincea sotto il frastuono dei colpi delle armi». ⁸⁵⁹ Il testo si divide in due periodi sintattici: il primo – disteso su nove versi – «si concentra su una descrizione di “cose”, il secondo evoca personaggi umani». ⁸⁶⁰

Meneghello ne traspone soltanto l'incipit e la chiusura. Risulta lineare la resa del verso d'apertura, «the bigness of cannon» – «la mole del cannone» – ⁸⁶¹ con «la grandessa del canón», conservando essa anche la lettera minuscola propria dell'originale. Per l'aggettivo, si ricordi come

⁸⁵⁸ MEN 01-0361, f. 29.

⁸⁵⁹ RICCIARDI 1978: 225.

⁸⁶⁰ *Ibidem*.

⁸⁶¹ *Ibidem*.

[t]utta la questione degli astratti ‘di qualità’, cioè basati su agg. qualificativi, suscit[*i*] incertezza. Prendiamo gli astratti in *-essa*: sono normalissimi quelli che corrispondono a forme IT in “-ezza”; come *grandéssa, beléssa, puréssa, sicuréssa, ecc.*, che si fondano su agg. VIC sentiti come uguali o quasi-uguali a agg. IT.⁸⁶²

Maggiormente libera risulta invece la resa del v. 2 («*is skilful*») – per il quale si ricordi l’importanza e la frequenza dei suffissi «-ly, -ish, -est, -ful»⁸⁶³ nella poesia di Cummings, da cui risulta «an intensifying of perception» –,⁸⁶⁴ analiticamente e colloquialmente disteso su «ghe vole na sèta bravura».

La resa del v. 4 presenta alcuni fenomeni di rilievo. La struttura chiastica nella disposizione di sostantivi e aggettivi («*death’s clever enormous voice*») viene conservata nel vicentino «la vose enorme furba dela morte», anche se con un’inversione degli elementi dettata da esigenze di ordine sintattico proprie della lingua di arrivo.

Se lineare è la trasposizione dell’aggettivo «enormous» – importante nell’opera di Cummings, in cui «l’enormità ha sempre associazioni negative in quanto implica una sopraffazione incontrollabile» –⁸⁶⁵ con «enorme», interessante può essere osservare la resa di «clever» con «furba»: non l’esatto corrispettivo, ma un termine che permette di mantenere ridotta la misura sillabica e maggiormente agile il ritmo del verso, oltre che di instaurare una catena fonica dettata dalla rotica, che lega tra loro «enorme», «furba» e «morte».

Ai vv. 5-6, «*which hides in a fragility / of poppies...*», si incontra

un’immagine incisiva della bellezza insidiata, e [che] allo stesso tempo fa pensare agli spazi indifesi della campagna francese su cui si combatterono tante battaglie. Il colore rosso del papavero, un fiore naturalmente spontaneo, delicato e indifeso, si associa al giovane sangue versato inutilmente.⁸⁶⁶

Meneghello traduce «*sconta in meso le foie de / un papavero*» (vv. 5-6). Va innanzitutto osservata la resa normalizzante di «*fragility*» con «*foie*», una riscrittura che elimina l’astrazione figurale dell’originale, privilegiando una sfera semantica di maggiore concretezza. Meneghello conserva però l’inarcatura, anche se – testimonia la carta – inizialmente intraprende la stesura di «*un pap[avero]*» senza andare a capo, per cassare in seguito le due sillabe, andare a capo, ricominciare a scrivere «*pa*»,

⁸⁶² MENEGHELLO 2021a: 101-102.

⁸⁶³ TRIEM 1969: 13.

⁸⁶⁴ *Ibidem*.

⁸⁶⁵ RICCIARDI 1978: 225. Cfr. anche il frammento da *i go to this window*, in cui Meneghello traduce «*enormous dreams*» (v. 19) con «*enormi sogni*» (v. 9).

⁸⁶⁶ *Ivi*: 226.

cassare di nuovo la sillaba e riprendere la stesura aggiungendo l'articolo indeterminativo in apertura del verso.

Se fino a questo momento, nella resa del primo frammento, si osserva un'aderenza da parte del traduttore alla segmentazione originale dei versi, nella resa dei vv. 12-14 («at Roupy / i have seen / between barrages») si assiste all'accorpamento dei tre versi in due soltanto: «A Roupy go visto tra un sbaramento / e l'altro».

A livello semantico, va osservata la conservazione del toponimo francese «Roupy» – non scontata, considerando il consueto adattamento fonomorfológico a cui vengono sottoposti nomi propri e toponimi nei *Trapianti* (si pensi alla «Òsfor» di *Duns Scotus' Oxford* di Hopkins) –,⁸⁶⁷ ma anche il venir meno della polisemia di un termine come «barrages», «sbarramenti, trincee, ma anche: a heavy prolonged attack of words»,⁸⁶⁸ nella trasposizione «sbaramento».

Infine, la chiusura del testo di Cummings («the night utter ripe unspeaking girls») viene distesa nella traduzione su due versi: «la note che strucano / fora ragazze mature che no parlava». Qui, un termine chiave è «utter»: «emettere, produrre, rivelare. Il verbo è usato con implicazioni di “suono” e di “fecondità”, in contrapposizione a *unspeaking* che segue subito dopo».⁸⁶⁹ Meneghello non mantiene il composto «unspeaking», ma lo scioglie in «che no parlava» – sacrificando così il prefisso *un-*, il quale «plays an important role in Cummings' vocabulary»,⁸⁷⁰ spesso usato «to provide conceptual intensification as well as easthetic emphasis» –,⁸⁷¹ e traduce «utter» con «strucano / fora». L'*enjambement* evidenzia e rafforza il verbo sintagmatico, al quale il traduttore giunge in seguito a un primo tentativo, poi cassato, con «cagare». Nel *Dizionario* di Pajello si legge: «Strucare la ua (romperla), *ammostare* – strucarla (folare) *pigiare* – strucare col gomio o col pie per avvertire, *pigiare* – strucare (fracare), *premere*, *comprimere* o *pigiare*».⁸⁷²

Entrambe le lezioni testimoniano una comune direzione di lavoro che – abbassando il registro – muove verso la colloquialità e l'oralità. Già altrove è stata evidenziata la frequenza e l'importanza dei verbi sintagmatici nei *Trapianti*, soprattutto di quelli composti con *fòra*.⁸⁷³

⁸⁶⁷ Cfr. MENEGHELLO 2021b: 47.

⁸⁶⁸ RICCIARDI 1978: 226.

⁸⁶⁹ *Ibidem*.

⁸⁷⁰ FAIRLEY 1975: 10.

⁸⁷¹ *Ivi*: 9.

⁸⁷² PAJELLO 1896: 285.

⁸⁷³ «È carico di strane valenze il nostro *fòra* appeso ai verbi: *mòvare fòra* è “sgranchirsi le gambe” nel senso di fare del moto, ma *mòvare fòra* è “smuovere”; *magnar fòra* oltre che “andare (e.g. a cena) in trattoria” vale “spendere, consumare, scialacquare” (una somma e più caratteristicamente un patrimonio; tipicamente in una serie di ‘mangiate’); *far fòra* oltre che “consumare” (cibo, patrimonio, indumenti) vale anche “ammazzare, mettere a morte, liquidare”; *catar fòra*, “addurre a pretesto”, ecc.», in MENEGHELLO 2021a: 172. Cfr. le trasposizioni di *when god decided to invent*; “*next to of course god america i*; *Poem, or Beauty Hurts Mr Vinal*.”

O sweet spontaneous

O sweet spontaneous appartiene alla sezione *La Guerre* della prima raccolta di Cummings, *Tulips and Chimneys* (1923). Il verso libero di questo componimento «is constructed in four-line stanzas, which [...] ultimately breaks down into a scattering of “spontaneous” final lines».⁸⁷⁴

O sweet spontaneous
earth how often have
the
doting

5 fingers of
prurient philosophers pinched
and
poked

thee
10 , has the naughty thumb
of science prodded
thy

 beauty .how
often have religions taken
15 thee upon their scraggy knees
squeezing and

buffeting thee that thou mightest conceive
gods
 (but
20 true

to the incomparable
couch of death thy

⁸⁷⁴ KIDDER 1979: 27.

rhythmic

lover

25 thou answerest
 them only with
 spring)

Meneghello, in un'unica stesura manoscritta, traduce parzialmente sei versi del testo di partenza, segnalando l'incipit e le parti intermedie mancanti mediante l'impiego dei puntini di sospensione. Accanto al frammento si legge l'appunto relativo alla pagina di riferimento «p. 42».

Sulla medesima carta, inserita in un fascicolo racchiuso all'interno di una carta manoscritta annotata «cumings / abbozzi e frammenti di TR»,⁸⁷⁵ si trovano anche i frammenti di trasposizione da *the glory is fallen out* e *the bigness of cannon*.

Testimoni:

A stesura ms. frammentaria che attesta la parziale trasposizione dei vv. 3-6, 10-13 del testo originale, MEN 01-0361, f. 43.

... i déi coioni dei filosofi mas'ci
... el police birikino dela siensa
ga rusca la to belessa

3 ga] ^A>te< ga

Meneghello non conserva l'originale segmentazione del testo in versi brevi: a partire dai vv. 3-6 dell'originale, condensati nell'unico verso «i déi coioni dei filosofi mas'ci». Se la resa di «fingers» (v. 5) con «déi» risulta piuttosto lineare – ricordando quanto scriveva il traduttore in *Maredè, maredè...: «El pie, i pie; i déi (o i dii) dei pie; el déo-gròsso, la deèla (del pie)»*,⁸⁷⁶ specificando che «[i] déi sono “le dita” (rusticamente *i dii*)» –,⁸⁷⁷ più marcata è la resa di altri lessemi coinvolti nel

⁸⁷⁵ MEN 01-0361, f. 29.

⁸⁷⁶ MENEGHELLO 2021a: 84. Cfr. anche «[a]lcuni spunti fraseologici»: «[a] pinini: sta per “a piedi” quando la distanza da percorrere è tale che sarebbe più normale usare mezzi di trasporto ausiliari; con una sfumatura di simpatia, o di complimento, o altro anche assai diverso) coinvolgimento emotivo, da parte di chi parla», in Ivi: 161.

⁸⁷⁷ Ivi: 168.

passaggio. Meneghello traduce infatti «doting» (v. 4) con «coioni» e, soprattutto, «prurient» (v. 6) con «mas'ci», dove – in italiano – Mary de Rachewiltz traduce con «perversi» (v. 6).⁸⁷⁸ Per l'impiego di *mas'cio*, esplicativo risulta il seguente paragrafo di *Maredè, maredè...*:

Era, è veramente mas'cio il mas'cio? È portato alla sporcizia più di noi? Il «fango maleolente, fatto di urina e di sterco» tra cui vive (per citare da un testo che ne parla), odorerebbe molto meno malignamente se là dentro fossimo tenuti noi? Non è un'ingiustizia e una meschinità della nostra presuntuosa cultura, questo dare addosso al mas'cio?

A meno che non fosse invece a una diversa caratteristica della bestia, al suo comportamento erotico, che pensavano i nostri padri quando presero a prestito il suo nome per segnalare in emblema ogni genere di mas'ceria, compresa quella umana; quel suo **modo impetuoso di impostare il commercio carnale, i suoi irruenti atinpuri**.⁸⁷⁹

Anche nel caso della resa del secondo frammento, Meneghello riduce i quattro brevi versi dell'originale a due di maggiore lunghezza: non conserva dunque l'inarcatura tra «thumb / of science» (vv. 10-11), né il rientro in apertura del v. 13 del testo di partenza, precedente a «beauty», sostantivo portato a sua volta in chiusura di verso e reso con «belessa» (v. 3). Si ricordi, a tal proposito, come

la questione degli astratti 'di qualità', cioè basati su agg. qualificativi, susciti incertezza. Prendiamo gli astratti in *-essa*: sono normalissimi quelli che corrispondono a forme IT in “-ezza”; come *grandéssa*, *beléssa*, *puréssa*, *sicuréssa*, ecc., che si fondano su agg. VIC sentiti come uguali o quasi-uguali a agg. IT.⁸⁸⁰

La sfera semantica individuata da questo testo di Cummings e, in particolare, dai passaggi selezionati offre a Meneghello l'occasione di calcare la mano sul registro colloquiale: così anche la resa di «naughty thumb» (v. 10) con «police birikino» (v. 2).

Infine, efficace, anche per il suo forte valore fonosimbolico, è la resa di «prodded» (v. 11) con «ruscà» (v. 3), da *ruscàre*: «frugare, rovistare».⁸⁸¹

⁸⁷⁸ CUMMINGS 1974: 43.

⁸⁷⁹ MENEGHELLO 2021a: 130.

⁸⁸⁰ Ivi: 101-102.

⁸⁸¹ Cfr. strumento di traduzione del sito: <http://www.linguaveneta.net/strumenti/traduttore/>.

the moon is hiding in

the moon is hiding in appartiene alla sezione *Post Impressions* della prima raccolta di Cummings, *Tulips and Chimneys* (1923).

the moon is hiding in
her hair.
The
lily
5 of heaven
full of all dreams,
draws down.

cover her briefness in singing
close her with intricate faint birds
10 by daisies and twilights
Deepen her,

Recite
upon her
flesh
15 the rains's

pearls singly-whispering.

Del testo, Meneghello traspone in un'unica stesura manoscritta soltanto gli ultimi due versi. Accanto al frammento viene riportato il passaggio originale, «the rain's / pearls singly-whispering», insieme all'annotazione relativa alla pagina di riferimento «p. 54».

Sulla medesima carta, inserita in un fascicolo racchiuso all'interno di una carta manoscritta annotata «cummings / abbozzi e frammenti di TR»,⁸⁸² si trovano i frammenti di trasposizione di *my smallheaded pearshaped; i will be; "next to of course god america i.*

Testimoni:

⁸⁸² MEN 01-0361, f. 29.

A stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 15-16 del testo originale, MEN 01-0361, f. 44.

le perle / dela piova ke ogni una canta

2 ke] ^A>che< ke

Meneghello, pur invertendo i componenti del sintagma «rain's / pearls» (vv. 15-16) e ripristinando così l'ordine non marcato in vicentino, conserva nella trasposizione l'inarcatura: «perle / dela piova».

Meno aderente è la resa del composto «singly-whispering» (v. 16), che il traduttore distende in «ke ogni una canta», sacrificando l'area semantica relativa al *whisper* – «murmure» al v. 16 della traduzione italiana di Rachewiltz ⁻⁸⁸³ e impiegando il verbo *cantare*, forse per contiguità fonica con l'avverbio «singly».

L'unica variante attestata riguarda la rappresentazione della velare in apertura di «ke», resa in un primo momento con /ch/.

⁸⁸³ CUMMINGS 1974: 55.

my smallheaded pearshaped

my smallheaded pearshaped appartiene alla serie *Post Impressions* della prima sezione, *A*, della raccolta & (1925).

my smallheaded pearshaped

lady in gluey twilight

moving, suddenly

is three animals. The

5 minute waist continually

with an African gesture

utters a frivolous intense half of

Girl which (like some

floating snake upon itself always and

10 slowly which upward certainly is pouring) emits
a pose

: to twitter wickedly

whereas the big and firm legs moving solemnly

like careful and furious and beautiful elephants

15 (mingled in whispering thickly smooth thighs
thinkingly)

remind me of Woman and

how between

her hips India is

Meneghello traspone in un'unica stesura manoscritta il primo verso, poi integralmente cassato, e gli ultimi due versi dell'originale. Questi ultimi sono testimoniati da due varianti successive e non cassate (viene messa a testo la seconda), accanto alle quali si legge anche l'inglese «how between / her hips India is». Accanto al frammento si trova anche un appunto relativo alla raccolta di appartenenza: «And 1925».

Sulla medesima carta, inserita in un fascicolo racchiuso all'interno di una carta manoscritta annotata «cumplings / abbozzi e frammenti di TR»,⁸⁸⁴ si trovano i frammenti di trasposizione di *the moon is hiding in; i will be; "next to of course god america i.*

Testimoni:

A stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 1, 18-19 del testo originale, MEN 01-0361, f. 44.

la me testina pìcola a forma de pero
come in meso / le so anche India zé

1 me testina pìcola] ^Ame [...] *testina pìcola*
3 anche] ^Aanke India zé] ^Aze India,

Evidentemente insoddisfatto, Meneghello cassa sulla carta la trasposizione del v. 1 del testo. In effetti, il verso vicentino non conserva la sintesi linguistica e immaginifica propria dell'originale. Il verso si apre sull'articolo «la», assente nel testo di partenza. I composti «smallheaded» e «pearshaped» vengono analiticamente scissi rispettivamente in «testina pìcola» e «a forma de pero».

Più efficace risulta invece la resa degli ultimi due versi dell'originale: «how between / her hips India is». La variante, aperta, in quanto nessuna delle due lezioni è stata cassata, riguarda – oltre all'oscillazione nella resa della velare con «ch» o «k» – l'inversione o meno nella disposizione di verbo e sostantivo. L'ordine, marcato in inglese, viene normalizzato nella prima delle due stesure vicentine, per essere invece ripristinato in maniera più aderente all'originale nella seconda. Da entrambe le versioni la trama fonica esce comunque nettamente allentata rispetto alla fitta tessitura in /i/ propria della conclusione dell'originale.

⁸⁸⁴ MEN 01-0361, f. 29.

i will be

i will be – tratto dalla raccolta & (1925) e posto in apertura della sequenza intitolata *N* – «experiments in fractured and recombined words».⁸⁸⁵

Technically the poem records, by spacing, capitalization, and punctuation, the rhythms of the speaker's experience in a manner foreshadowing (in such descriptions as that of pigeons "SpRiN,k,LiNg an in-stant with sunLight") many of his later experiments.⁸⁸⁶

i will be

M o ving in the Street of her

bodyfee l inga ro undMe the traffic of
lovely;muscles-sinke x p i r i n g S

5 uddenl

Y totouch

the curvedship of

Her —

...kIss her: hands

10 will play on, mE as

dea d tunes OR s-cra p-y leaVes flut te rin g

from Hideous trees or

Maybe Mandolins

l oo k-

15 pigeons fly ingand

whee(:are, SpRiN,k,LiNg an in-stant with sunLight

t h e n)l-

ing all go BlacK wh-eel-ing

oh

⁸⁸⁵ KIDDER 1979: 52.

⁸⁸⁶ Ivi: 53.

20 ver
 mYveRylitTle

street
where
you will come,

25 at twi li ght
s(oon & there's
a m oo
)n.

Meneghello traspone in un'unica stesura manoscritta e priva di varianti gli ultimi tre versi dell'originale. Accanto al frammento si leggono gli appunti relativi alla raccolta di appartenenza, «And 1925», alla pagina di riferimento, «p 64», e il passaggio in inglese: «(es. S(oon & there's / m oo /)n».

Sulla medesima carta, inserita in un fascicolo racchiuso all'interno di una carta manoscritta annotata «cumplings / abbozzi e frammenti di TR»,⁸⁸⁷ si trovano i frammenti di trasposizione di *the moon is hiding in; my smallheaded pearshaped; "next to of course god america i.*

Testimoni:

A stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 26-28 del testo originale, MEN 01-0361, f. 44.

p(rest oe ghezé / l un /) a

Il breve frammento testimonia l'attenzione riservata da parte del traduttore nei confronti della frammentazione del testo di partenza, della sua particolare disposizione tipografica e dell'uso anomalo fatto da Cummings dell'interpunzione, in particolare delle parentesi.

Dal punto di vista della resa grafica, vengono però meno, in vicentino, il logogramma della & commerciale – come avveniva anche nella trasposizione di *if there are any heavens* e di *this little bride & groom are* –, ma anche il valore ideografico che nell'inglese assumono le due «o» di «moon»,

⁸⁸⁷ MEN 01-0361, f. 29.

suggerendo esse – anche fonicamente – la «rotondità lunare».⁸⁸⁸ Il brano di arrivo presenta tuttavia un ulteriore spessore di ambiguità e polisemia suggerito da una possibile ricomposizione del passaggio in *ghe zé l'una*.

⁸⁸⁸ PAGNINI 2016: 356.

Spring is like a perhaps hand

Spring is like a perhaps hand appartiene alla seconda sezione, *N*, della raccolta & (1925).

Spring is like a perhaps hand
(which comes carefully
out of Nowhere)arranging
a window,into which people look(while
5 people stare arranging and changing placing
carefully there a strange
thing and a known thing here)and
changing everything carefully
spring is like a perhaps
10 Hand in a window
(carefully to
and fro moving New and
Old things,while
people stare carefully
15 moving a perhaps
fraction of flower here placing
an inch of air there)and
without breaking anything.

La carta presenta l'annotazione «cose singole in eec, versi etc:» e il verso inglese «spring is like a perhaps hand». Meneghello traduce in un'unica stesura manoscritta il primo verso, interessante per l'impiego dell'avverbio in luogo dell'aggettivo, «to emphasize the tentative nature of springtime». ⁸⁸⁹

Testimoni:

A stesura ms. che attesta la trasposizione del v.1 del testo originale, MEN 01-0361, f. 28.

Primavera ze come na fursi man

⁸⁸⁹ TRIEM 1969: 13.

when i have thought of you

when i have thought of you appartiene alla serie di *Sonnets – Actualities* della terza sezione, *D*, della raccolta & (1925).

when i have thought of you somewhat too
much and am become perfectly and
simply Lustful... sense a gradual stir
of beginning muscle, and what it will do
5 to me before shutting... understand
i love you... feel your suddenly body reach
for me with a speed of white speech

(the simple instant of perfect hunger
Yes)

10 how beautifully swims
the fooling world in my huge blood,
cracking brains A swiftlyenormous light
—and furiously puzzling through, prismatic, whims,
the chattering self perceives with hysterical fright

15 a comic tadpole wriggling in delicious mud

Meneghello traspone in un'unica stesura manoscritta gli ultimi due versi dell'originale, distendendoli su tre versi. Accanto al frammento si leggono l'appunto relativo alla pagina di riferimento, «p 66», e l'ultimo verso originale «a comic tadpole wriggling in delicious mud». La carta è inserita in un fascicolo racchiuso all'interno di una carta manoscritta annotata «cumplings / abbozzi e frammenti di TR». ⁸⁹⁰

Testimoni:

A stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 13-15 del testo originale, MEN 01-0361, f. 34.

⁸⁹⁰ MEN 01-0361, f. 29.

l'io sbatolòn percepisse co 'na fifa tra isterica e troia
 un paiasso chel sbate la coa
 in delissioso paltàn

- 1 sbatolòn] ^Asbat>a<olón co 'na fifa] ^A>con< co 'na fifa
 2 paiasso] ^Am>e<inestro (menestro?) *paiasso*
 3 delissioso] ^Asaporito *delissioso*

Tornano, nella trasposizione di questo frammento, alcune delle strategie traduttorie maggiormente caratteristiche dei *Trapianti*, come anche alcuni termini chiave dei testi vicentini di Meneghello. A partire da «paltàn», di cui si ricordi la «[p]otenza»,⁸⁹¹ messa in luce in *Maredè, maredè...*⁸⁹² Si tratta di un termine che torna anche – guardando ai soli *trapianti* da Cummings – al v. 19 di *La me cara ecetera* e al v. 3 di *in Pena-pena*. Se in quest'ultimo testo, nell'originale inglese, si legge l'espressione «mud- / luscious» (vv. 2-3) – resa da Meneghello con «na po-/cia de rico paltàn» (vv. 2-3) –, nel presente breve frammento si trova la resa di «delicious mud» (v. 15), dove l'aggettivo viene tradotto prima con «saporito», lezione non cassata, e poi, in interlinea, con «delissioso» (v. 3), variante più aderente all'inglese.

Dal punto di vista semantico, sono interessanti la resa di «the chattering self» (v. 14) con «l'io sbatolòn», al v. 1 (in un primo momento Meneghello scrive «sbatalón», cassando in seguito la /a/ e sovrascrivendo la vocale chiusa) – da *sbatociare*, «sbattagliare - se far gran sóno de campane, scampanare» –,⁸⁹³ e la riduzione di «comic tadpole» (v. 15) a «paiasso» (v. 2) – in seguito a un primo tentativo con «menestro», poi «minestro», cassato, seguito di nuovo da «(menestro?)», tra parentesi e con il punto interrogativo, infine sostituito in interlinea. A proposito di *paiasso*, si legge in *Maredè, maredè...*:

Posso dire benissimo *La zé na usansa paiassa, El géra un sagrestàn paiasso*, mentre di *un'usansa* non potrei dire che *la zé paiassa*, o d'un *sagrestàn* che *el zé paiasso*. Naturalmente è normale dire di lui (se occorre) che è *un paiasso*, di lei che è *na paiassa*.⁸⁹⁴

⁸⁹¹ MENEGHELLO 2021a: 134.

⁸⁹² «Glielo avevano detto a Evandro [...] di non avventurarsi laggiù, che si slittava... Ma lui ci volle andare [...] e mise il piede sul gemmeo paltàn dai riflessi verdognoli... Non compì il passo... Forze subitanee, indecorose, lo tirarono a terra, prima il culandò, poi tra una serie di assurdi conati tutto il resto. Si dibatteva, si rivoltolava... La cosa più strabiliante, quando riuscì a rimettersi in piedi, fu il suo colore: era tutto verde, i calzoni, la blusa, le scarpe, la faccia, le mani... Un marinaretto verde smeraldo. Potenza del paltàn!», in *Ibidem*.

⁸⁹³ PAJELLO 1896: 225.

⁸⁹⁴ MENEGHELLO 2021a: 172.

Il verbo «wriggling» (v. 15) viene invece interpretato con «chel sbate la coa» (v. 2), «[r]ipensando al simbolo del grado estremo dell'arretratezza (l'arricciolata, carnosa, ignuda *cóa* del *mas 'cio*)».⁸⁹⁵ Emerge così una direzione di lavoro che ricerca una connotazione familiare, colloquiale, idiomatica del linguaggio, propria della maggior parte dei *trapianti*.

Infine, risulta quasi metalinguistica la resa di «with hysterical fright» (v. 14) con «co 'na fifa tra isterica e troia» (v. 1): un'espressione che, da un lato, impiega il corrispettivo preciso dell'originale (*isterica*) e che, dall'altro, lo corregge con un termine chiave per la produzione di *effetti di insentificazione* in vicentino. Scrive infatti Meneghello, in *Maredè, maredè...*: «[a]ltri effetti di intensificazione si ottengono legando un sostantivo con un epiteto, sul modello di *na fifa-tròia*, *na paura-vaca*, *na fame-putana* (sempre con l'articolo indeterminativo)».⁸⁹⁶ Prosegue:

La paura fisica si dice qualche volta *paura*, ma più comunemente *fifa* o *spaghéto*. [...] E un peccato che *fiu-fio* non si dica più molto, esprimeva un genere di paura psico-somatica non meno intenso ma molto più delicato della *fifa-tròia*.⁸⁹⁷

⁸⁹⁵ Ivi: 154.

⁸⁹⁶ Ivi: 170.

⁸⁹⁷ Ivi: 108-109.

Poem, or Beauty Hurts Mr Vinal

Poem, or Beauty Hurts Mr Vinal appartiene alla prima sezione, *One*, della raccolta *is 5* (1926).

take it from me kiddo
believe me
my country, 'tis of

you, land of the Cluett

5 Shirt Boston Garter and Spearmint
Girl With The Wrigley Eyes (of you
land of the Arrow Ide
and Earl &
Wilson

10 Collars) of you i
sing: land of Abraham Lincoln and Lydia E. Pinkham,
land above all of Just Add Hot Water And Serve—
from every B. V. D.

let freedom ring

15 amen. i do however protest, anent the un-
spontaneous and otherwise scented merde which
greet one (Everywhere Why) as divine poesy per
that and this radically defunct periodical. i would

suggest that certain ideas gestures
20 rhymes, like Gillette Razor Blades
having been used and reused
to the mystical moment of dullness emphatically are
Not To Be Resharpended. (Case in point

if we are to believe these gently O sweetly

25 melancholy trillers amid the thrillers
these crepuscular violinists among my and your
skyscrapers—Helen & Cleopatra were Just Too Lovely,
The Snail's On The Thorn enter Morn and God's
In His andsoforth

30 do you get me?)according
to such supposedly indigenous
throstles Art is O World O Life
a formula:example,Turn Your Shirrtails Into
Drawers and If It Isn't An Eastman It Isn't A

35 Kodak therefore my friends let
us now sing each and all fortissimo A-
mer
i

ca,I
40 love,
You. And there're a
hun-dred-mil-lion-oth-ers,like
all of you successfully if
delicately gelded(or spaded)
45 gentlemen(and ladies)—pretty

littleliverpill-
hearted-Nujolneeding-There's-A-Reason
americans(who tensetendoned and with
upward vacant eyes,painfully
50 perpetually crouched,quivering,upon the
sternly allotted sandpile
—how silently
emit a tiny violetflavoured nuisance:Odor?

ono.

55 comes out like a ribbon lies flat on the brush

Meneghello traspone parzialmente in un'unica stesura manoscritta i vv. 41-42, 48, 52-55 dell'originale. La carta si apre con l'annotazione «ee cummings», alcuni appunti relativi al testo di Cummings, la parziale trascrizione dei vv. 41-42 e 48-55 dell'originale inglese. In chiusura della carta si legge l'annotazione «in questa sede “next to of course god”».

Testimoni:

A stesura ms. che attesta la parziale trasposizione dei vv. 41-42, 52-55 del testo originale, MEN 01-0361, f. 28.

e ghin'è / sento milioni de altri / americani (che) /

5 silensiosamente / mola fora na piccola sconvenienza del
profumo de violete: spussa? / no eh! / la vien fora confa un
nastro e la se spalma da sola sul bruschetin

4 silensiosamente] ^A>con qu< />con quanto< silensiosamente
5 na piccola] ^Ana piccola
6 violete] ^Aviolet>a<e spussa?] ^A>na< spussa?
8 la vien] ^Ala vien
9 la se] ^Ala se

In apertura della carta si legge la parziale trascrizione dei vv. 41-42 e 48-55 dell'originale, separati da barre oblique, che comprendono – senza tuttavia corrispondervi – i versi coinvolti nella trasposizione (le cassature vengono segnalate tra parentesi uncinate):

And there's a / hun-dred-mil-lion-oth-ers... / >Ame< americans
(who tensetendoned and with / ... eyes, painfully /
perpetually crouched, ..., upon the / sternly allotted sandpile
- how silently / emit a tiny violet flavoured nuisance: odor? /
ono / comes out like a ribbon lies flat on the brush

Seguono alcuni appunti di Meneghello: «odio per “my country” – che è odio per la meccanizzazione e commercializzazione della vita americana, come pure la pubblicità (ma in certi momenti si direbbe addirittura la produzione industriale)». Prosegue:

l’odio suggerisce immagini >abbast< feroci (e culturalmente >un po’ demenziale purtroppo imparentate con le< come accecate) centrate per esempio sul fatto che non si sa perché sarebbe vergognoso che gli americani vanno “di” corpo.

Nel merito della traduzione, Meneghello costruisce il proprio frammento accostando quelli che corrispondono ai vv. 41-42 dell’originale, «And there’re a / hun-dred-mil-lion-oth-ers» (resi con «e ghin’è / sento milioni de altri», vv. 1-2) e il primo emistichio del v. 48, «americans(who» («americani (che)», v. 3), agli ultimi quattro versi del testo, tradotti integralmente.

Il primo fenomeno che vale la pena osservare è la resa normalizzante del v. 42 («hun-dred-mil-lion-oth-ers») con «sento milioni de altri», in cui viene meno l’anomalia nell’uso dei trattini.

Similmente, per quanto riguarda l’impiego della parentesi: esse vengono aperte e non chiuse da Cummings, «americans(who» (v. 48), immediatamente chiuse invece da Meneghello, «americani (che)» (v. 3).

Normalizzante è anche la resa del composto «violetflavoured» (v. 53) con «profumo de violete», con una prima variante «profumo de violeta», dove la desinenza singolare viene poi cassata e sostituita con quella plurale. Il composto viene dunque meno, secondo una tendenza analitica già incontrata nel corso dell’analisi dei *Trapianti*, soprattutto di quelli frammentari.

Un ulteriore fenomeno già incontrato – si pensi alla trasposizione di *yes is a pleasant country* – è quello del volgimento al plurale di «violet»: scelta che potrebbe essere riconducibile a una maggiore contiguità fonica all’originale (si ricordi come Brian abbia messo in luce la tendenza di Meneghello a richiamare «fonicamente il testo fonte nelle parole stesse del 'trapianto'»).⁸⁹⁸ Inoltre, «violete» rientra a pieno tra quelle forme con il suffisso in *-etto* che «caratterizzano il dialetto e che nell’italiano sembrano avere, per un settentrionale, una maggior carica di partecipazione affettiva».⁸⁹⁹

Coerentemente con la sfera semantica individuata da «violete», Meneghello traspone «Odor?» con «spussa?», dove viene meno l’impiego anomalo della maiuscola, ma per il quale si legge in *Maredè, maredè...: «[n]oi diciamo savèr da bòn per “essere profumato”, intendendo in gradi relativamente delicati. Per strano che paia, il profumo forte, specie artificiale, in VIC ‘puro’ si chiamerebbe spussa»*.⁹⁰⁰

⁸⁹⁸ BRIAN 2011a: 167.

⁸⁹⁹ LEPSCHY 1987: 396.

⁹⁰⁰ MENEGHELLO 2021a: 151.

Lineare risulta la trasposizione di «silently» (v. 52) con «silensiosamente» (v. 4), sempre in posizione di rilievo. Sulla carta l'avverbio vicentino è preceduto da «con quanto», traduzione di «how», poi cassato.

Partecipazione affettiva e, dunque, una maggiore carica di «familiar connotation»⁹⁰¹ vengono restituite anche dall'impiego dei verbi sintagmatici, fittamente presenti nei *Trapianti*: si osservi, in particolare, la resa di «emit» (v. 53) con «mola fora» (v. 5) e di «comes out» (v. 55) con «la vien fora» (v. 8); ricordando come sia «carico di strane valenze il nostro *fòra* appeso ai verbi».⁹⁰² La resa di «ono.» con l'interiezione «no eh!», con l'aggiunta del punto esclamativo, muove invece nella direzione di una maggiore oralità.

Il testo si chiude con il paragone «like a ribbon lies flat on the brush», aperto da Meneghello con «confa». Si ricordi come in vicentino i paragoni vengano introdotti

oltre che con *cóme*, con *confà* o *'fa*. Un purista sente forse che *confà* e *'fa* dovrebbero introdurre un paragone fondato sul verbo *fare* (*Un rumóre confà la pióva; El pianze 'fa un vedèlo*. Ma allora come esprimere con purezza i paragoni del tipo *Pàlida 'fa un nissólo da lissia?* Non è ovvio che a forme come *Pàlida che la me pare...*, *Pàlida ca te me soméji...* ecc., a volte saranno da preferire le forme impure?⁹⁰³

Si tratta dunque, secondo questa distinzione, di una forma pura. Ad essa seguono la resa, con l'impiego del *se passivante*, del verbo «lies flat» con «la se spalma»; l'aggiunta originale «da sola»; e, in chiusura, la trasposizione di «brush» con il vicentino «bruschetin»: «piccola *sétola* – bruschetin da denti, *setolino* (m.) *setolina* o *setoletta* (f.)».⁹⁰⁴

⁹⁰¹ MOZZATO 2012: 135.

⁹⁰² MENEGHELLO 2021a: 172. Prosegue: «*mòvare fòra* è “sgranchirsi le gambe” nel senso di fare del moto, ma *mòvare fòra* è “smuovere”; *magnar fòra* oltre che “andare (e.g. a cena) in trattoria” vale “spendere, consumare, scialacquare” (una somma e più caratteristicamente un patrimonio; tipicamente in una serie di ‘mangiate’); *far fòra* oltre che “consumare” (cibo, patrimonio, indumenti) vale anche “ammazzare, mettere a morte, liquidare”; *catar fòra*, “addurre a pretesto”, ecc». Cfr. anche le trasposizioni di *the bigness of cannon; when god decided to invent; "next to of course god america i*.

⁹⁰³ Ivi: 280.

⁹⁰⁴ PAJELLO 1896: 30.

you being in love

you being in love appartiene alla quarta sezione della raccolta *is 5* (1926) e fa parte di una serie di diciotto testi che compongono «a well-knit cycle of love poems».⁹⁰⁵

you being in love
will tell who softly asks in love,

am i separated from your body smile brain hands merely
to become the jumping puppets of a dream? oh i mean:
5 entirely having in my careful how
careful arms created this at length
inexcusable, this inexplicable pleasure—you go from several
persons:believe me that strangers arrive
when i have kissed you into a memory
10 slowly,oh seriously
—that since and if you disappear

solemnly
myselfes
ask “life,the question how do i drink dream smile

15 and how do i prefer this face to another and
why do i weep eat sleep—what does the whole intend"
they wonder. oh and they cry "to be, being,that i am alive
this absurd fraction in its lowest terms
with everything cancelled
20 but shadows
—what does it all come down to? love? Love
if you like and i like,for the reason that i
hate people and lean out of this window is love,love
and the reason that i laugh and breathe is oh love and the reason

⁹⁰⁵ KIDDER 1979: 75.

25 that i do not fall into this street is love.”

Meneghello traduce in un'unica stesura manoscritta la chiusura del penultimo verso e l'ultimo verso del testo originale. Accanto al frammento si legge l'annotazione relativa alla pagina di riferimento: «p 206».

Sulla medesima carta, inserita in un fascicolo racchiuso all'interno di una carta manoscritta annotata «cumplings / abbozzi e frammenti di TR»,⁹⁰⁶ si trovano i frammenti di trasposizione da *my darling since; if i have made, my lady, intricate; our touching hearts slenderly comprehend; i go to this window.*

Testimoni:

A stesura ms. che attesta la trasposizione parziale dei vv. 24-25 del testo originale, MEN 01-0361, f. 46.

e 'l motivo / par ke no casco
zo sula strada ze l'amore

3 zo sula strada] ^A>in partera< zo sula strada ze l'amore

Oltre al venir meno, nel breve frammento vicentino, del deittico «this» (v. 25), va segnalato l'impiego del verbo sintagmatico «casco / zo» (vv. 1-2), in *enjambement*, nella resa di «fall» (v. 25).

⁹⁰⁶ MEN 01-0361, f. 29.

i go to this window

Il componimento di Cummings, posto in chiusura della quarta sezione di *is 5* (1926), chiude il ciclo di «love poems»⁹⁰⁷ cui appartiene anche *you being in love*. I testi appartenenti a questa sezione, tutti concernenti le immagini della finestra e della luna, «form a loose progression in subject (innocence through sexual experience and on to separation) and in imagery (night through daylight and on into evening)».⁹⁰⁸

i go to this window

just as day dissolves
when it is twilight(and
looking up in fear

5 i see the new moon
thinner than a hair)

making me feel
how myself has been coarse and dull
compared with you, silently who are

10 and cling
to my mind always

But now she sharpens and becomes crisper
until i smile with knowing
—and all about

15 herself

the sprouting largest final air

plunges

⁹⁰⁷ KIDDER 1979: 75.

⁹⁰⁸ *Ibidem*.

inward with hurled
downward thousands of enormous dreams

Meneghello traduce, in un'unica stesura manoscritta, i primi tre e gli ultimi due versi del testo di partenza, separando le due sezioni con tre puntini di sospensione. Nella rappresentazione del testo viene comunque seguita una numerazione continua dei versi. Accanto al frammento si legge l'appunto relativo alla pagina di riferimento: «p. 112».

Sulla medesima carta, inserita in un fascicolo racchiuso all'interno di una carta manoscritta annotata «cummings / abbozzi e frammenti di TR»,⁹⁰⁹ si trovano i frammenti di trasposizione da *my darling since; you being in love; if i have made, my lady, intricate; our touching hearts slenderly comprehend.*

Testimoni:

A stesura ms. che attesta la trasposizione dei vv. 1-6, 17-19 del testo originale, MEN 61, f. 46.

vo a sta finestra
mentre kel dí ze sfanta
co zé quasi scuro (e
5 vardando pararia / spaventà
vedo la luna nova
pi fina de un caveio)
...
co butà
zo meiarì de enormi sogni

2 mentre] ^A>cu< mentre
3 co zé quasi scuro] ^Aco zé >scuro< quasi scuro
4 pararia] ^Apar_aria
8 co butà] ^A>co< co >tirà< butà

Nel trasporre l'incipit dell'originale, Meneghello non tiene conto – forse per ragioni di spazio – della spaziatura tra il primo e il secondo verso; ma l'attenzione del traduttore riservata alla disposizione tipografica del testo è comunque testimoniata dal rientro del v. 8, corrispondente a quello con il quale si apre il v. 18 dell'inglese. Sulla carta è possibile osservare come inizialmente

⁹⁰⁹ MEN 01-0361, f. 29.

Meneghello abbia cominciato la stesura del verso (scrivendo «co») allineandolo a quelli precedenti, cassandolo però subito per riprenderlo dopo aver lasciato uno spazio bianco.

Per quanto riguarda la segmentazione dei versi, vale la pena osservare anche la distensione della resa del v. 4 («looking up in fear») lungo due differenti versi, separati soltanto da una barra obliqua: «vardando pararia / spaventà» (vv. 4-5). Una scelta che può esser forse ricondotta al tentativo di arginare l'allungamento dei versi dettato dalla maggiore sostanza sillabica del vicentino rispetto alla lingua inglese.

Spostando l'attenzione sul livello semantico della traduzione, pare rilevante, in questo passaggio, la resa di «up» con «pararia», con un'interessante ripresa e inversione fonica. La stesura manoscritta testimonia come Meneghello abbia inizialmente diviso il sintagma «par aria», per unirlo in un secondo momento con una linea bassa. Si ricordi come in *star védare se la luna*, resa di *who knows if the moon's*, Meneghello traduca «in the sky» (v. 3) con «parària» e come in *Maredè, maredè...*, per l'impiego di questo termine, si legga l'esempio: «*Cuando me pare batéva me mare / piati e scudèle saltava parària*».⁹¹⁰

La carta sulla quale si trova la stesura del presente frammento testimonia inoltre alcune ulteriori significative varianti. Innanzitutto, per quanto riguarda la resa di «just as» (v. 2), è possibile osservare come Meneghello avesse inizialmente intenzione di scrivere *quando* (si legge «cu»), per cambiare opinione in corso d'opera, cassare la sillaba e proseguire scrivendo «mentre» (v. 2). I due termini hanno il medesimo peso sillabico: la sostituzione potrebbe dunque essere stata dettata da una preferenza del traduttore per la sfumatura semantica progressiva della lezione definitiva; ma forse anche dal desiderio di evitare l'insistenza su suoni velari che sarebbe scaturita dall'incontro con il subito successivo «kel». Viene preferita così una tessitura fonica dettata invece dalla ripresa della vocale /e/, dove nel verso originale la trama fonica è dominata dalla dentale e dalla sibilante.

Il successivo «dissolves» (v. 2) viene invece reso da Meneghello con l'efficace «sfanta» (v. 2): «nel senso de sparire, *svanire* – se quasi sparire, *dileguarsi*».⁹¹¹ Ad esso segue la resa di «twilight» (v. 3) con «quasi scuro» (v. 3): sulla carta è possibile osservare come il traduttore abbia inizialmente scritto soltanto «scuro», cassando poi l'aggettivo per sostituirlo con il sintagma «quasi scuro», maggiormente aderente alla sfumatura semantica dell'originale, pur con uno spostamento dell'ambito semantico dalla *light* dell'originale allo «scuro» del testo di arrivo.

Infine, degna di interesse risulta la resa di «hurled / downward» (v. 18-19) – in seguito a una prima variante con «tirà», poi cassata – con il verbo sintagmatico «butà / zo», conservando l'inarcatura. Un verbo al quale Meneghello pare affezionato e che si ritrova anche – guardando ai soli *trapianti* da

⁹¹⁰ MENEGHELLO 2021a: 98.

⁹¹¹ PAJELLO 1896: 248.

Cummings – nelle due versioni della trasposizione di *The little horse is newLY*, resa di «lies» (v. 11), e in *La me cara ecetera, trapianto di my sweet old ecetera*, resa di «lay» (v. 19). Un verbo sintagmatico che – in virtù della sua polisemia ed efficacia espressiva – si ritrova anche in altri luoghi dei *Trapianti*, come ai vv. 15 e 29 della trasposizione da Hopkins *Conforto de carogna*, e dell’opera meneghelliana, come in *Maredè, maredè...*⁹¹²

⁹¹² «*Butarse-zó* è insieme “gettarsi nel vuoto”, da una finestra, un ponte, un tetto, in un pozzo, nel vano delle scale; e “distendersi, sdraiarsi” (sul letto, su una branda, per terra, ecc.) tipicamente per una breve dormita. *La zé ‘nda butarse-zó* può voler dire che è (già) partita per il punto di decollo che ha scelto, oppure che è andata (di là, di sopra, ecc.) a fare un riposino. Ogni dormire o riposare che non fosse quello canonico della notte era sentito un tempo, si direbbe, come qualcosa in cui ci si gettava, quasi si cadeva», in MENEGHELLO 2021a: 228.

our touching hearts slenderly comprehend

our touching hearts slenderly comprehend appartiene alla quinta sezione della raccolta *is 5* (1926).

our touching hearts slenderly comprehend
(clinging as fingers, loving one another
gradually into hands) and bend
into the huge disaster of the year:

5 like this most early single star which tugs

weakly at twilight, caught in thickening fear
our slightly fingering spirits starve and smother;
until autumn abruptly wholly hugs

10 our dying silent minds, which hand in hand
at some window try to understand

the
(through pale miles of perishing air, haunted
with huddling infinite wishless melancholy,
suddenly looming) accurate undaunted

15 moon's bright third tumbling slowly

Meneghello traspone, in un'unica stesura manoscritta, soltanto l'ultimo verso dell'originale, distendendolo su due versi vicentini. Accanto al frammento si legge l'appunto relativo alla pagina di riferimento: «p 114».

Sulla medesima carta, inserita in un fascicolo racchiuso all'interno di una carta manoscritta annotata «cumings / abbozzi e frammenti di TR»,⁹¹³ si trovano i frammenti di trasposizione da *my darling since; you being in love; if i have made, my lady, intricate; i go to this window.*

Testimoni:

⁹¹³ MEN 01-0361, f. 29.

A stesura ms. che attesta la trasposizione del v. 15 del testo originale, MEN 01-0361, f. 46.

de la luna

brilante tochetin che scarivoltola pian pianelo

1 luna / brillante] ^Aluna >sp< / >splendid< *brilante*

2 pian pianelo] ^A>pianissimo< *pian pianelo*

Distendendo su due versi la chiusura dell'originale, Meneghello instaura un *enjambement* assente nel testo di partenza: «de la luna / brillante» (vv. 1-2) è infatti resa di «moon's bright».

Sulla carta è possibile ricostruire il processo attraverso il quale Meneghello perviene a tale lezione: inizialmente il traduttore prosegue il verso senza andare a capo e intraprende la stesura di un aggettivo che si apre con «sp». Cassa però immediatamente questa prima sillaba e riprende la stesura andando a capo, dove si legge: «splendid». In seguito, però, Meneghello cassa anche questa seconda lezione e la sostituisce con «brillante», un termine che presenta una maggiore contiguità fonica con l'originale «bright».

La resa vicentina di quanto segue, dal punto di vista semantico, è fortemente connotata in senso familiare e dialettale: si parte dalla libera interpretazione di «third» con «tochetin» (v. 2), impiegando un diminutivo dalla connotazione maggiormente affettiva, ma conservando di nuovo anche una parziale contiguità fonica all'originale.

In posizione centrale, si legge la resa di «tumbling» con la sdrucchiola «scarivoltola» («capriola»)⁹¹⁴. Si ricordi, a tal proposito, la resa del primo verso di *Tumbling-hair* con «dispetenà» (v. 1).

Chiude infine il frammento la resa di «slowly» – in seguito a una prima variante, poi cassata, con «pianissimo» – con «pian pianelo» (v. 2), con un raddoppiamento terminologico con effetto di intensificazione già incontrato anche altrove. Si pensi, ad esempio, alla resa, in *La me cara ecetera*, di «quietly» (v. 19) con «sito sito» (v. 18).

⁹¹⁴ Cfr. strumento di traduzione del sito: <http://www.linguaveneta.net/strumenti/traduttore/>.

Sulla medesima carta, inserita in un fascicolo racchiuso all'interno di una carta manoscritta annotata «cummings / abbozzi e frammenti di TR»,⁹¹⁷ si trovano i frammenti di trasposizione da *my darling since; you being in love; our touching hearts slenderly comprehend; i go to this window*.

Testimoni:

A stesura ms. che attesta la trasposizione dei vv. 13-15 del testo originale, MEN 01-0361, f. 46.

dai to lavri [profondi e fragili]
i delicati minuti inesperti pie de aprile ze vignuti
drento 'l pra' malmesso del me core

2 i *delicati minuti* inesperti] ^Ai >cari piccoli< *delicati minuti* inesperti
3 drento 'l pra'] >ne< >el< drento 'l pra'

In questo breve frammento la sperimentazione tipografica e linguistica di Meneghello risulta attenuata rispetto ad altri testi tratti da Cummings: a partire dalla maiuscola di «April» (v. 14), che viene meno in «aprile» (v. 2).

Inoltre, la vivacità dell'invenzione dialettale sembra meno marcata, lasciando spazio a una serie di aggettivi che rimandano piuttosto alla tradizione letteraria italiana. Meneghello traspone in maniera lineare gli aggettivi «profound and fragile» (v. 13) in «profondi e fragili» (v. 1), con naturale inversione di tali elementi rispetto alla posizione del sostantivo, ponendoli però significativamente tra parentesi quadre, le quali potrebbero segnalare la provvisorietà di tale lezione.

Segue la resa della serie «sweet small clumsy» (v. 14): «delicati minuti inesperti» (v. 2). La triplice aggettivazione, anche in questo caso, si sbilancia a favore di una letterarietà e di un'italianità estranee alla maggior parte dei *trapianti*. Soprattutto, vale la pena notare come tale risultato venga ottenuto dal traduttore in seguito a un primo tentativo con due varianti, cassate sulla carta, e forse maggiormente connotate in senso dialettale: «sweet» veniva infatti inizialmente tradotto con «cari», mentre «small» con «picoli».

Nella direzione finora delineata muove anche la resa di «ragged» (v. 15) con «malmesso» (v. 3).

A tali tessere pienamente italiane vengono però alternati elementi vicentini più vicini all'idioletto proprio dei *trapianti*, come la resa di «feet» (v. 14) con l'atteso «pie» (v. 2) – a proposito del quale si ricordi quanto si legge in *Maredè, maredè...: «El pie, i pie; i déi (o i dii) dei pie; el déo-gròsso, la*

⁹¹⁷ MEN 01-0361, f. 29.

deèla (*del pie*). Parlando di bambine o bambini si direbbe più spesso *pinìn*, plur. *pinini*» –;⁹¹⁸ di «meadow» (v. 15) con «pra'» (v. 3); di «into» (v. 15) con «drento», in seguito a una prima variante con il monosillabo «ne», poi cassata.

Ma il termine maggiormente significativo è senz'altro «core» (v. 3), resa di «soul» (v. 15), in chiusura del testo e dunque in una posizione di particolare rilievo. Questo lemma compare, sempre a fine verso ed evidenziato in corsivo, anche nel *Congedo* di *Pomo Pero*:

[...]

Smurata è la mura dell'orto,
dilaniato il *core*,
mucchi di strame ingombrano
la corte, coppi caduti,
rotti rametti, pali fradici.

[...] ⁹¹⁹

Meneghello lo glossa in nota, nella sua accezione inglese: «core: “Nodo o torsolo centrale delle cose”. Pr. Kóo, come in the deep heart's core». ⁹²⁰ Gallia ha evidenziato la pregnanza di questo lemma e l'originalità con la quale viene innestato nelle traduzioni vicentine: posto sempre in posizione di rilievo (a fine verso o tra virgole) esso compare infatti in un gran numero di *trapianti*, «non solo, come sarebbe prevedibile, per tradurre l'inglese *heart*». ⁹²¹ Se infatti, ad esempio, in *Inisfri*, da Yeats, «per abbassamento *core* diventa in vicentino “buso profondo”, ma con “core” viene giustamente reso *heart* (“I hear in the deep heart's core” è reso con “lo sento te 'l buso profondo del core”)), ⁹²² nella traduzione di *To a Friend whose work has come to Nothing*, il riferimento al cuore viene aggiunto dal traduttore in punta di verso dove assente nell'originale. Infine, si ricordi, in una battuta dell'*Hamlet* shakespeariano, la resa di «soul» con «core», scelta che – ancora con le parole di Gallia – muove verso una «maggiore concretezza lessicale». ⁹²³

⁹¹⁸ MENEGHELLO 2021a: 84. Cfr. anche «[a]lcuni spunti fraseologici»: «[a] pinini: sta per “a piedi” quando la distanza da percorrere è tale che sarebbe più normale usare mezzi di trasporto ausiliari; con una sfumatura di simpatia, o di complimento, o altro anche assai diverso) coinvolgimento emotivo, da parte di chi parla», in Ivi: 161.

⁹¹⁹ ID. 2006: 751.

⁹²⁰ Ivi: 779.

⁹²¹ GALLIA 2015a: 114. Gallia porta esempi tratti dai seguenti testi: *The Windhover*, *Carrion Comfort*, [*The Fell of dark*], *The Lake Isle of Innisfree*, *To a friend whose Work has come to Nothing*, *Swift's Epitaph*, *Remorse for Intemperate Speech*, *The Apparition*, *The Circus Animal's Desertion*, due frammenti sono shakespeariani (*Hamlet*, I, II dal v. 129 e III, IV).

⁹²² GALLIA 2015a: 114.

⁹²³ *Ibidem*.

i will cultivate within

i will cultivate within proviene dalla raccolta *W (ViVa)* (1931), la quale si compone prevalentemente di «love poems, portraits, impressions, low-life sketches, and a generous helping of satires». ⁹²⁴

i will cultivate within
me scrupulously the Inimitable which
is loneliness, these unique dreams
never shall soil their raiment.

5 with phenomena:such
being a conduct worthy of

more ponderous
wishes or
hopes less

10 tall than mine”(opening the windows)

“and there is a philosophy” strictly at
which instant(leaped
into the

street) this deep immediate mask and
15 expressing “as for myself, because i
am slender and fragile
i borrow contact from that you and from

this you sensations, imitating a few fatally

exquisite” (pulling Its shawl carefully around
20 it)“things i mean the
Rain is no respecter of persons
the snow doesn’t give a soft white

⁹²⁴ KIDDER 1979: 84.

damn Whom it touches

Meneghello traduce in un'unica stesura manoscritta gli ultimi tre versi dell'originale. Accanto al frammento si leggono gli appunti relativi alla raccolta di appartenenza, «W (viva) 1931», e alla pagina di riferimento, «p. 120 (fine)».

Sulla medesima carta, inserita in un fascicolo racchiuso all'interno di una carta manoscritta annotata «cumplings / abbozzi e frammenti di TR»,⁹²⁵ si trova anche il frammento di trasposizione da *if there are any heavens*.

Testimoni:

A stesura ms. che attesta la trasposizione dei vv. 21-23 del testo originale, MEN 01-0361, f. 45.

La Pióva no varda in faccia nissuni
e la neve no ghe importa un sòfice
bianco figo ki ke la toka

3 ke] ^A>che< ke

Meneghello seleziona e traspone di questo testo un passaggio che gli fornisce l'occasione di impiegare due significative espressioni idiomatiche.

La prima, «no varda in faccia nissuni» (v. 1) è resa di «is no respecter of persons» (v. 21) e consiste in un notevole distanziamento rispetto alla lettera del testo di partenza, costituendosi come una libera riscrittura che muove nel solco della «familiar connotation»⁹²⁶ propria dei *trapianti* vicentini.

La seconda, «no ghe importa un sòfice / bianco figo» (vv. 2-3), è invece resa di «doesn't give a soft white / damn» (vv. 22-23): Meneghello mantiene l'inarcatura e reinterpreta, anche qui in maniera efficace, l'espressione colloquiale inglese.

Vale la pena confrontare questa traduzione con quella italiana di Rachewiltz pubblicata nel 1974, alla quale Meneghello potrebbe aver forse fatto riferimento e in cui si legge: «non importa un soffice / bianco accidente».⁹²⁷ Le due trasposizioni sono molto simili, con l'eccezione della resa di «damn» con «figo» in vicentino, rispetto all'italiano «accidente», coerentemente con la direzione di lavoro evidenziata anche per la precedente espressione idiomatica meneghelliana.

⁹²⁵ MEN 01-0361, f. 29.

⁹²⁶ MOZZATO 2012: 135.

⁹²⁷ CUMMINGS 1974: 121.

Va infine evidenziata l'attenzione riservata dal traduttore alla resa tipografica del testo, testimoniata dal mantenimento della maiuscola di «Pióva» (v. 1), resa di «Rain» (v. 21). Al sostantivo, che non si trova più in apertura di verso, viene però anteposto un articolo, assente nell'originale, che presenta la maiuscola, attenuando così in parte la pregnanza della maiuscola successiva.

my darling since

my darling since appartiene alla raccolta *W (ViVa)* (1931).⁹²⁸

my darling since
you and
i are thoroughly haunted by
what neither is any
5 echo of dream nor
any flowering of any

echo(but the echo
of the flower of

Dreaming)somewhere behind us
10 always trying(or sometimes trying under
us)to is it
find somehow(but O gracefully)a
we,entirely whose least

breathing may surprise
15 ourselves
 –let’s then
despise what is not courage my

darling(for only Nobody knows
where truth grows why
20 birds fly and
especially who the moon is.

Meneghello traduce i vv. 1-13 e 18-21 dell’originale in un’unica stesura manoscritta. Accanto al frammento si legge l’appunto relativo alla pagina di riferimento «p 132».

⁹²⁸ KIDDER 1979: 84.

Sulla medesima carta, inserita in un fascicolo racchiuso all'interno di una carta manoscritta annotata «cummings / abbozzi e frammenti di TR»,⁹²⁹ si trovano i frammenti di trasposizione da *you being in love; if i have made, my lady, intricate; our touching hearts slenderly comprehend; i go to this window.*

Testimoni:

A stesura ms. che attesta la trasposizione dei vv. 1-13, 18-21 del testo originale, MEN 01-0361, f. 46.

carissima sikome / vu e / mi sem con
5 pletamente osesionati da / cielo ke no ze / un
eco de sogno e gnanca / fiori de un / eco (ma
10 l'eco del fiore dei sogni) li dadrio niantri /
ke sempre serca (o qualke volta serca soto /
de niantri) da ke sia katate in qualche
modo (ma EHI con grassia) un niantri
15 ... parké solo Nissuni sa / do ke kresse
la verità parké / zola i osèi e /
specialmente ki ke ze la luna
4 osesionati] ^Ao>ss<se>ss<sionati
7 eco] ^A>m< eco

La rappresentazione del *trapianto* è aderente alla conformazione del testo come si presenta sulla carta: i versi vengono separati da barre oblique, mentre l'*a capo* è dettato dalla vicinanza del margine della carta.

In apertura del testo vicentino vale la pena osservare, oltre al venir meno del possessivo, l'aggiunta del suffisso superlativo, «carissima», nella resa di «my darling» (v. 1); segue, al verso successivo, aderente all'inarcatura, la resa di «you and / i» con «vu e / mi», con la seconda persona plurale in sostituzione di quella singolare.

In seguito, Meneghello traspone «haunted» (v. 3) con «osesionati» (v. 4), forse sulla scorta di Rachewiltz, che traduce «ossessionati»,⁹³⁰ lezione adottata in un primo momento anche dal traduttore

⁹²⁹ MEN 01-0361, f. 29.

⁹³⁰ CUMMINGS 1974: 133.

vicentino, salvo poi cassare la doppia consonante e optare per lo scempiamento, maggiormente congruo alla pronuncia della lingua di arrivo.

Meneghello rende il sostantivo «flowering» (v. 6) con «fiori» (v. 8) e, similmente, «Dreaming» con «sogni» (v. 10), dove viene meno anche la maiuscola. Maiuscola che viene invece mantenuta per la resa di «Nobody» con «Nissuni» (v. 14).

Un avvicinamento a una sfera semantica maggiormente connotata in senso familiare e più strettamente dialettale si registra con le rese di «find» con «katare» (v. 12), «nel senso di “cogliere (in flagrante, ecc.)»,⁹³¹ e, soprattutto, di «trying» con il verbo *sercare* al v. 11. Verbo per il quale, si ricorda, risulta possibile «costruire una serie di triplete del tipo VIC *sèrco* (da *sercare*), IT-VIC “cèrco”, NT (norma toscana) “cérco”». ⁹³²

Ulteriori elementi che accentuano la familiarità e l'oralità del testo sono costituiti dalla deissi spaziale nella resa di «somewhere» (v. 9) con «li» (v. 10) e nella resa di «O» (v. 12) con l'interiezione, tutta maiuscola, «EHI» (v. 13). Si ricordi anche l'aggiunta di «ehi» in apertura dell'interrogativa al v. 9 del frammento da *Thy fingers make early flowers of*.

Meneghello traduce, in seguito, «gracefully» (v. 12) con «con grassia» (v. 13); mentre «especially» (v. 21), in posizione di rilievo (si ricordi l'importanza degli avverbi nella poesia di Cummings), viene reso in maniera lineare con «specialmente» (v. 18).

⁹³¹ MENEGHELLO 2021a: 80.

⁹³² Ivi: 207.

come(all you mischief-

In questo testo – proveniente dalla sesta raccolta di Cummings, *No thanks* (1935) – l'autore «issues a dashinglly defiant challenge to the “mischief- / hatchers” to “hatch / mischief” and “throw dynamite”».⁹³³

None of these antics will destroy life and being: “Is will still occur” and poems will still be composed – not merely in order to come to terms with “harm” (evil and pain), nor to comprehend natural disasters such as “earthquakes”, nor even to apprehend such symbols of ideal beauty as “starfish”. Real poems will be composed simply because “nobody / can sell the Moon to The)moon” – because we who are of a piece with transcendence can't be sold some conventionalized (note the capital M) version of reality.⁹³⁴

come(all you mischief-
hatchers hatch
mischief)all you

guilty
5 scamper(you bastards throw dynamite)
let knowings magic
with bright credos each divisible fool

(life imitate gossip fear unlife
mean
10 -ness,and
to succeed in not
dying)

Is will still occur;birds disappear
becomingly : a thunderbolt compose poems
15 not because harm symmetry
earthquakes starfish(but
because nobody
can sell the Moon to The)moon

⁹³³ KIDDER 1979: 122.

⁹³⁴ *Ibidem.*

Meneghello traspone in un'unica stesura manoscritta gli ultimi due versi del testo originale. Sulla carta, inserita in un fascicolo racchiuso all'interno di una carta manoscritta annotata «cumings / abbozzi e frammenti di TR»,⁹³⁵ si legge l'appunto relativo alla pagina di riferimento: «p 150».

Sulla medesima carta si trovano anche il frammento di trasposizione da *open his head, baby* e gli appunti su *o pr / gress*.

Testimoni:

A stesura ms. che attesta la trasposizione dei vv. 17-18 del testo originale, MEN 01-0361, f. 48.

parké nissuni / pol vendarghe la luna
ala luna

l parké nissuni] ^A>nissuni< parké nissuni

In questo breve frammento, Meneghello traspone gli ultimi due versi del testo. Non conserva le maiuscole dell'originale, né la parentesi, la cui funzione viene tuttavia in parte assunta dall'introduzione dell'*a capo* («la luna / ala luna»), assente nel testo di partenza.

⁹³⁵ MEN 01-0361, f. 29.

my father moved through dooms of love

«Cummings' testament for his father»,⁹³⁶ *my father moved through dooms of love* proviene da *50 Poems* (1940) e presenta «a figure expressly heroic».⁹³⁷ Il mondo, in questo testo,

needs redemption: it is a place of “scheming” and “passion”, of stealing, cruelty, fear, and doubt [...]. Unlike some Cummings' poems, however, this one emphasizes not primarily this corruption but the nature of the individual who redeems it. And unlike other poems, this one presents an individual who finds answers not in transcendent escape but in direct engagement and correction of the world's wrong.⁹³⁸

my father moved through dooms of love
through sames of am through haves of give,
singing each morning out of each night
my father moved through depths of height

5 this motionless forgetful where
turned at his glance to shining here;
that if (so timid air is firm)
under his eyes would stir and squirm

newly as from unburied which
10 floats the first who, his april touch
drove sleeping selves to swarm their fates
woke dreamers to their ghostly roots

and should some why completely weep
my father's fingers brought her sleep:
15 vainly no smallest voice might cry
for he could feel the mountains grow.

⁹³⁶ TRIEM 1969: 32.

⁹³⁷ KIDDER 1979: 146.

⁹³⁸ Ivi: 147.

Lifting the valleys of the sea
my father moved through griefs of joy;
praising a forehead called the moon
20 singing desire into begin

joy was his song and joy so pure
a heart of star by him could steer
and pure so now and now so yes
the wrists of twilight would rejoice

25 keen as midsummer's keen beyond
conceiving mind of sun will stand,
so strictly (over utmost him
so hugely) stood my father's dream

his flesh was flesh his blood was blood:
30 no hungry man but wished him food;
no cripple wouldn't creep one mile
uphill to only see him smile.

Scorning the pomp of must and shall
my father moved through dooms of feel;
35 his anger was as right as rain
his pity was as green as grain

septembering arms of year extend
less humbly wealth to foe and friend
than he to foolish and to wise
40 offered immeasurable is

proudly and (by octobering flame
beckoned) as earth will downward climb,
so naked for immortal work
his shoulders marched against the dark

45 his sorrow was as true as bread:
no liar looked him in the head;
if every friend became his foe
he'd laugh and build a world with snow.

My father moved through theys of we,
50 singing each new leaf out of each tree
(and every child was sure that spring
danced when she heard my father sing)

then let men kill which cannot share,
let blood and flesh be mud and mire,
55 scheming imagine, passion willed,
freedom a drug that's bought and sold

giving to steal and cruel kind,
a heart to fear, to doubt a mind,
to differ a disease of same,
60 conform the pinnacle of am

though dull were all we taste as bright,
bitter all utterly things sweet,
maggoty minus and dumb death
all we inherit, all bequeath

65 and nothing quite so least as truth
—i say though hate were why men breathe—
because my father lived his soul
love is the whole and more than all

Il testo di Cummings – altamente strutturato – è diviso in quattro parti, ognuna segnalata dalla maiuscola in apertura: «like a fifteen-line sonnet – and like its larger-than-life hero – the poem exceeds itself, and is perhaps best described as a sixteen-stanza piece that has seventeen stanzas».⁹³⁹

Meneghello traduce, in un'unica stesura manoscritta, inserita un fascicolo racchiuso all'interno di una carta manoscritta annotata «cumings / abbozzi e frammenti di TR»,⁹⁴⁰ soltanto alcuni selezionati frammenti del testo di partenza. Nella rappresentazione del *trapianto* è stata comunque seguita una numerazione dei versi continua.

Testimoni:

A stesura ms. che attesta la trasposizione dei vv. 1-2, 17-18, 33-34, 49 del testo originale, MEN 01-0361, f. 31.

méopà el passava fra un sfracelo par sfracèli de amore
fra stessi de son fra gai de dare

alsando le valate del mare
me-opà el passava fra dolori de gioia

5 disprezzando la pompa de cogna e bisogna
me pare passava fra

Me-opà passava fra luri de nantri

1 passava] ^A>marciava< *passava* fra un sfracelo par sfracèli] ^Afra >cuintali< *un sfracelo*
par sfracèli
2 dare] ^Adare / >cantando<
4 passava] ^A>se move< *passava*

Il frammento vicentino si apre con la trasposizione dei primi due versi dell'originale. La resa del primo emistichio del v. 1 («méopà el passava fra») suscita interesse, in quanto l'espressione «my father moved through» costituisce il *refrain* ripreso cinque volte lungo il testo di partenza (vv. 1, 4, 18, 34, 49). Quattro di tali occorrenze vengono conservate nel *trapianto*, nella trasposizione dei vv.

⁹³⁹ KIDDER 1979: 148.

⁹⁴⁰ MEN 01-0361, f. 29.

1, 18, 34 e 49, con leggera *variatio*: «me-opà el passava fra», con trattino, al v. 4; «me pare passava fra», al v. 6; «Me-opà passava fra», con trattino e maiuscola – assente nell’originale –, al v. 7.

Vale la pena osservare come Meneghello – con il trattino o senza – opti in tre casi su quattro (fa eccezione «me pare», al v. 6) per l’univerbazione del sintagma *my father*. Si ricordi come quella della fusione di parole, anche mediante l’introduzione del trattino, è secondo Brian una delle principali modalità di rinnovamento della lingua dei *trapianti*, mutuata soprattutto da Cummings e da Hopkins.⁹⁴¹

Ci si soffermi anche sulla resa di *moved through* con «passava fra» (vv. 1, 4, 6, 7).

The phrase “moved through” [...] means ‘travelled amidst’, ‘passed beyond’, ‘was animated by’, and ‘expressed himself by means of’. So “my father moved through dooms of love” suggests not only that he espoused love as his fate or fortune but also that he overcame the notion of love as his demise.⁹⁴²

La carta testimonia come in un primo momento Meneghello abbia tradotto «moved» (v. 1) con «marciava», cassando poi tale lezione – tentata forse per una contiguità fonica all’originale – e optando per «passava», maggiormente coerente con la polisemia dell’originale.

Alla successiva occorrenza del *refrain*, è possibile osservare come, inizialmente, il traduttore abbia cominciato a scrivere «se move[va]», per cassare però in corso d’opera tale lezione e farla seguire da «passava», mantenendo così la ripresa dell’incipit del testo. Per le successive due occorrenze del verbo non sono invece attestate varianti. Kidder evidenzia come, come per l’espressione «moved through»,

[s]imilar multiplicity of meaning surrounds “sames of am”, “haves of give”, and “depths of height”, each of which can mean something positive which he welcomes and something negative which he resists.⁹⁴³

L’espressione «sames of am» (v. 2), ad esempio, «suggests both a slavish conformity and a wonderful conformity, one of which he would overcome and the other embrace».⁹⁴⁴ Meneghello traduce «fra stessi de son» (v. 2); facendolo seguire dall’analogo «fra gai de dare» (v. 2), resa di «through haves of give» (v. 2).

⁹⁴¹ Cfr. BRIAN 2011b.

⁹⁴² KIDDER 1979: 149.

⁹⁴³ *Ibidem*.

⁹⁴⁴ *Ibidem*.

A tale serie si possono aggiungere anche la resa di «griefs of joy» (v. 18) con «dolori de gioia» (v. 4) e di «theys of we» (v. 49) con «luri de nantri» (v. 7).

Va osservato, inoltre, l'allontanamento dal testo originale nella resa di «through dooms of love» e, in particolare, nella trasposizione di «dooms». Se nella traduzione italiana di Rachewiltz si legge infatti «fati d'amore»,⁹⁴⁵ Meneghello scrive «par sfracèli», in seguito a un primo tentativo, cassato, con «fra cuintali» e un secondo tentativo, «fra un sfracelo», aggiunto in interlinea e non cassato.

Per quanto riguarda la variantistica, sulla carta è presente anche l'incipit – ma cassato – della traduzione del v. 3 dell'originale: «cantando» (resa di «singing»).

Infine, a livello semantico, risulta interessante la resa del v. 33, «the pomp of must and shall», con «la pompa de cogna e bisogna». Si noti, innanzitutto, il calco del termine *pomp* – «tronfio», al v. 33 della traduzione italiana di Rachewiltz –,⁹⁴⁶ e si ricordi, di nuovo, come Brian abbia messo in luce la tendenza di Meneghello a richiamare «fonicamente il testo fonte nelle parole stesse del 'trapianto'».⁹⁴⁷ Ma, soprattutto, ci si soffermi sulla resa di «must» con «cogna», termine glossato come *rustico* nel *Dizionario* di Pajello («Cognère, dovere o bisognare»)⁹⁴⁸ e rapportabile a quanto scrive Meneghello nel seguente paragrafo di *Maredè, maredè...*:

Purtroppo (per chi ci sentiva espressa una particolare specie ostica ma sobria, di necessità) *cògna*, *cognéva/cognéa*, *ga cognésto*, ecc., sono forme ormai praticamente da museo. Le forme che si usano sono *bisòn* (o addirittura *bisògna*), *bisognava*, *ga bisognà*, *bisognarà*, ecc., oppure le forme impersonali di *vère da* (come *se ga da*, *se gavéa da*, *se ga vudo da*, *se gavarà da*) o le corrispondenti forme personali *ghémo/gavémo da*, *ghi/gavì da*, *le ga da*, ecc.⁹⁴⁹

La resa di «shall», «bisogna», risulta così essere una delle «[f]orme che si usano»⁹⁵⁰ in sostituzione del *museale* «cogna».

⁹⁴⁵ CUMMINGS 1974: 173.

⁹⁴⁶ Ivi: 175.

⁹⁴⁷ BRIAN 2011a: 167.

⁹⁴⁸ PAJELLO 1896: 53.

⁹⁴⁹ MENEGHELLO 2021a: 180.

⁹⁵⁰ *Ibidem*.

these children singing in stone a

these children singing in stone a appartiene a *50 Poems* (1940).

these children singing in stone a
silence of stone these
little children wound with stone
flowers opening for

5 ever these silently lit
tle children are petals
their song is a flower of
always their flowers

of stone are
10 silently singing
a song more silent
than silence these always

children forever
singing wreathed with singing
15 blossoms children of
stone with blossoming

eyes
know if a
lit tle
20 tree listens

forever to always children singing forever
a song made
of silent as stone silence of
song

Meneghello traduce in un'unica stesura manoscritta i vv. 1-20 del testo di partenza, aggiungendo tre versi (vv. 7-9) che non trovano tuttavia una precisa corrispondenza nell'originale inglese.

Sulla carta, inserita in un fascicolo racchiuso all'interno di una carta manoscritta annotata «cummings / abbozzi e frammenti di TR»,⁹⁵¹ si legge l'appunto relativo alla pagina di riferimento: «cummings – penguin p 47».⁹⁵²

Testimoni:

A stesura ms. che attesta la trasposizione dei vv. 1-20 del testo originale, MEN 01-0361, f. 50.

Sti bocéte de piera che canta in
silensio de piera sti
bocete in fassà de fiuri
de piera *che* sbocia par

5 sempre sti silensiosamente bo
cete zé pètali...

na cansón fata
de silensio fa piera
silensio de cansón.

10 la so cansón zé on fiure de
senpre i so fiuri

de piera zé drio silensio
samente cantare
na cansón pi silensio

15 sa del silensio sti chi sempre

bocete par sempre
i canta incoronà de fiuri

⁹⁵¹ MEN 01-0361, f. 29.

⁹⁵² Cfr. CUMMINGS 1963.

che canta bocete de
piera co oci

20 fiurii / i sa se un / piccolo / àlbaro scolta

3 fiuri] ^A>piere< fiuri

4 che sbocia] ^Ache sbocia

11 fiuri] ^Afiuri >de<

16-19 bocete par sempre / i canta incoronà de fiuri / che canta bocete de / piera co oci] ^Abocete par sempre / i canta incoronà de >f< fiuri / che canta bocete de / piera co oci / *par sempre a bocete che >sempre< sempre canta / >sempre< (na cansón)*

L'intero testo di Cummings si basa sulle figure di ripetizione: Meneghello individua forse in questo un aspetto di particolare interesse e lavora, nella sua trasposizione, sul mantenimento della fitta e martellante trama di riprese di alcuni termini-chiave.

A partire da «these children», sintagma di apertura del testo di partenza, che viene reso al v. 1 con «Sti bocéte» (Meneghello aggiunge la maiuscola), e ripreso subito tra i vv. 2-3, «sti / bocete», con inarcatura, resa di «these / little children» (vv. 2-3), dove viene però meno l'aggettivo. Il diminutivo ingloba la valenza semantica dell'aggettivo, secondo una strategia già incontrata, rientrando tra quelle forme in *-etto* che presentano il «suffisso diminutivo prevalente nel veneto»⁹⁵³ e che sembrano avere, «per un settentrionale, una maggior carica di partecipazione affettiva».⁹⁵⁴ Il termine *bocéte* risuona poi nel vicentino anche nelle sonorità del verbo «sbocia» (v. 4), resa di «opening» (v. 4).

Proseguendo lungo il testo, si incontra la resa di «these silently lit / tle children» (vv. 5-6): anche qui Meneghello resta aderente all'inglese con «sti silensiosamente bo / cete» (vv. 5-6), con forte inarcatura. Si osservi tuttavia come venga nuovamente meno l'aggettivo, scisso nell'originale da inarcatura «lit / tle». Seguono le successive occorrenze «children forever» (v. 13), resa con «bocete par sempre» (v. 16), e «children of / stone» (vv. 15-16), con «bocete de / piera» (vv. 18-19), anche qui con il mantenimento dell'inarcatura.

Meneghello conserva nella trasposizione la fittissima trama di *enjambement* che percorre tutto l'originale, in alcuni casi anche rafforzandola, come nella resa di «are / silently singing» (vv. 9-10) con «zé drio silensio / samente cantare» (vv. 12-13) o di «a song more silent / than silence» (vv. 11-12) con «na cansón pi silensio / sa del silensio» (vv. 14-15), con la distensione rispettivamente dell'avverbio e dell'aggettivo su due versi.

⁹⁵³ LEPSCHY 1987: 396.

⁹⁵⁴ *Ibidem*.

Altri lessemi chiave del testo inglese sono il verbo «sing» (ai vv. 1, 10, 14, 21) e il sostantivo «song» (vv. 7, 11, 22, 24), la cui trama dettata dalla sibilante viene proseguita anche nelle diverse occorrenze di «stone» (vv. 1,2,3,9,16,23), «silence» (vv. 2, 12, 23), «silently» (vv. 5, 10), «silent» (vv. 11, 23); a cui si aggiungono anche le uniche occorrenze di «blossoms» (v. 15), «blossoming» (v. 16) e «listens» (v. 20).

Tale fitta trama iterativa e la conseguente dominante fonica sibilante vengono parzialmente conservate in traduzione. Nonostante la sibilante venga inevitabilmente meno in «canta» (v. 1, 17, 18), «cantare» (v. 13) e «piera» (vv. 1, 2, 4, 8, 12, 19), viene tuttavia conservata in lessemi come «cansón» (vv. 7, 9, 10, 14), «silensio» (v. 2, 8, 9, 15), «silensiosamente» (v. 5, 12-13, con inarcatura), «silensio / sa» (vv. 14-15), «scolta» (v. 23); e anzi rafforzata nella resa di «opening» (v. 4) con «sbocia» (v. 4), già precedentemente citata, e di «wound» (v. 3) con «in fassà» (v. 3). Per quest'ultima, si legga il seguente paragrafo di *Maredè, maredè...*:

Patte: *Ciave, inciavare* (“chiudere a chiave”); *fassa, infassare; pianta, impiantare; vissio, invissiare* (IT “fasciare”, “piantare”, “viziare”). Amabili toni “nostri” senza concorrenza di un “in” IT come invece per *ciòdo, inciodare*, “inchiodare” [...].

Te infassàveli (da pìcola)? (ossia, ti avvolgevano tutta nelle fasce infantili, forse incorporando i braccetti pugnaci [*Pomo pero*, p.19]? ossia ancora, Hai vissuto in quella clausura, quasi mutuata in crisalide, immobile e viva?); *La ghe ga infassà la spala* (come nei *Piccoli maestri*, p.234; *infassà-su* indicherebbe una fasciatura più cospicua e meno amorosa).⁹⁵⁵

Vale anche la pena osservare in questo passaggio come la resa di «wound with stone / flowers» (vv. 3-4), «sti / bocete in fassà de fiuri / de piera» (vv. 2-4), presenti una precente variante, poi cassata, con «in fassà de piere».

Aumenta invece nel testo trapiantato il numero di occorrenze del corrispettivo di «flowers» (vv. 4, 8 dell'originale; al singolare al v. 7): se ne contano infatti cinque, in quanto Meneghello traduce «wreathed with singing / blossoms» con «incoronà de fiuri / che canta» e «with blossoming // eyes» con «co oci // fiurii».

Infine, si considerino i tre versi aggiuntivi. Confrontando il *trapianto* con il testo di partenza, i vv. 7-9 non trovano infatti un preciso corrispettivo: «na cansón fata / de silensio fa piera / silensio de cansón». Potrebbe trattarsi di un più libero tentativo di riscrittura dell'incipit, tuttavia non è possibile

⁹⁵⁵ MENEGHELLO 2021a: 277. Cfr. «La serie dei SUPPORTI della personalità, *le fasce, la cuna, lo spasseggio, il caregotto...* [...] fasce che t'impacchettavano incorporando i braccetti pugnaci», in MENEGHELLO 2006: 635. Cfr. anche «Una delle due, la più carina, è vestita da infermiera; ha i capelli biondo cenere, e sta fasciandogli la spalla con fasce vaporose», in MENEGHELLO 2006: 604.

averne certezza proprio a causa della natura fortemente iterativa del testo di partenza. Meneghello segnala comunque una lacuna o comunque un'interruzione nel *trapianto* mediante dei puntini di sospensione posti in chiusura del verso che precede.

why must itself up every of a park

why must itself up every of a park fa parte della raccolta *Xaipe* (1950).

why must itself up every of a park

anus stick some quote statue unquote to
prove that a hero equals any jerk
who was afraid to dare to answer “no”?

- 5 quote citizens unquote might otherwise
forget(to err is human;to forgive
divine) that if the quote state unquote says
“kill” killing is an act of christian love.

“Nothing” in 1944 A D

- 10 “can stand against the argument of mil
itary necessity” (generalissimo e)
and echo answers “there is no appeal

from reason” (freud) – you pays your money and
you doesn’t take your choice. Ain’t freedom grand

Meneghello traspone in un’unica stesura manoscritta soltanto l’incipit dell’originale. Sulla carta, inserita in un fascicolo racchiuso all’interno di una carta manoscritta annotata «cumplings / abbozzi e frammenti di TR»,⁹⁵⁶ si leggono gli appunti relativi alla pagina di riferimento, «p 210 why must», e al testo: «bella, stizzosa, nerboruta sintassi del testo».

Testimoni:

- A stesura ms. che attesta la trasposizione dei vv. 1-2 del testo originale, MEN 01-0361, f. 37.

⁹⁵⁶ MEN 01-0361, f. 29.

parcossa zé ke a ogni parco se
 ga da ficarghe in culo na virgo
 lete statua chiudere le virgolete?

- 1 a ogni] ^A>in< a ogni
- 2 ga] ^A>s< ga na] ^A>una< na
- 3 chiudere] ^A>k<chiud>e<are virgolete?] ^A>virgolete>?<?

Meneghello traduce di questo testo soltanto i primi due versi, tra i quali non conserva l'originale spaziatura, distendendoli su una misura di tre versi più brevi.

Un adeguamento alla lettera del testo di partenza è testimoniato sulla carta dalla cassatura della preposizione «in», sostituita da «a» per il sintagma «ogni parco», resa di «every of a park» (v. 1).

Nella direzione della colloquialità e di un abbassamento del registro muove invece l'espressione «ficarghe in culo» (v. 2), coerente comunque con il tono del testo di partenza, resa di «anus stick» (v. 2).

Ma, soprattutto, di notevole interesse è la resa della seconda parte del v. 2: «some quote statue unquote», trasposta da Meneghello con «na virgo / lete statua chiudere le virgolete». Nella versione vicentina del passaggio si possono osservare due elementi: da una parte, l'instaurarsi di una forte inarcatura – che scinde la parola in due e che è in questo fedele, anche se non aderente a questo specifico passaggio, alle inarcature frequenti nei testi dell'autore americano –, dall'altro, dal punto di vista della lettera, l'offerta di quelle che si configurano quasi come delle istruzioni fornite al lettore sull'apertura e la chiusura delle virgolette. Il testo muove così verso un'esplicitazione e una distensione analitica comune a molti dei *trapianti* meneghelliani.

Viene tuttavia meno, nella trasposizione di questo passaggio, la formazione lessicale ottenuta con il prefisso *un-*, che «plays an important role in Cummings' vocabulary»⁹⁵⁷ e «is used frequently [...] to provide conceptual intensification as well as easthetic emphasis».⁹⁵⁸

Meneghello non prosegue poi la traduzione e anticipa la posizione del punto interrogativo, nonostante un'iniziale incertezza (viene cassato e poi ripristinato), che nell'originale si trova in chiusura del v. 4.

⁹⁵⁷ FAIRLEY 1975: 10.

⁹⁵⁸ Ivi: 9.

APPENDICE

Descrizione:

Carta manoscritta datata «Ott 84» su cui Meneghello annota alcuni appunti relativi alla poetica di Cummings, contenuta in un fascicolo aperto dal biglietto manoscritto «Cummings [note]». ⁹⁵⁹

Trascrizione:

Ott 84

e.e. cummings

la tecnica: concepita come sfida e provocazione delle convenzioni – come altri, cfr. i futuristi, Apollinaire, Ungaretti etc.

[il tratto comune – l'importanza attribuita a questi aspetti] – tratto caratteristico (non unico), l'accentuata intonazione scherzosa, il gioco ecc. – cfr. Palazzeschi

Freschezza dell'insieme agli inizi – meccanicità, irritante in seguito.

Contiene (questa tecnica) i semi di varie cose – che poi crescono e trasformano radicalmente l'insieme –

- p.e. l'indovinello, il rebus etc.

- e d'altro canto dei throw back alla poesia compren (Hopkins) o altrimenti oscura / cfr. [...]mos. Xaipe p.208, e Love truly has ever been

il contenuto:

poeta privato – baroliniano, che ogni tanto interloquisce

come ideologia: anarchico, antiretorico, 'antipatriottico' in origine, cos'altro è diventato poi?

tono: ogni tanto stizzoso e mean

⁹⁵⁹ MEN 01-0361, f. 23.

Descrizione:

Carta manoscritta datata «[1953]» su cui Meneghello annota alcuni appunti relativi alla poetica di Cummings, contenuta in un fascicolo aperto dal biglietto manoscritto «Cummings [note]». ⁹⁶⁰

Trascrizione:

e e cummings 6 non lectures [1953]

- ritratto del padre 6 foot 2
‘my father’s voice was so magnificent that he was called on to impersonate God speaking from Beacon Hill (he was heard all over the common) pp. 8-9
- ‘I was welcomed as no son of any king and queen was ever welcomed [con quel che segue] pp.10-11
- mother ‘the most amazing person I’ve ever met’ p.11
- morte del papà
- cita Wordsworth (‘Intimations’)
- autocitazioni, nota: ‘Russia, I felt, was more deadly than war... when nationalists hate etc.’ (1934 introd. di En Room), p.63
- interessante anche per le poesie che recita – questo del tutto ‘tradizionale’

⁹⁶⁰ *Ibidem.*

Descrizione:

Carta manoscritta che presenta alcuni appunti relativi ai rapporti di Cummings con i futuristi e con Aldo Palazzeschi, contenuta in un fascicolo aperto dal biglietto manoscritto «Cummings [note]». ⁹⁶¹

Trascrizione:

e e cummings

quistione: rapporti con futuristi
rapporti con Palazzeschi (più significativi – cioè in
cose più belle e interessanti)

⁹⁶¹ *Ibidem.*

Descrizione:

Carta manoscritta, inserita nel fascicolo segnato «Cummings [note]»,⁹⁶² su cui Meneghello trascrive integralmente il testo *a kike is the most dangerous* (Xaipe, 1950), segnalando la raccolta di provenienza «in Xaipe» e facendolo seguire da alcuni appunti.

Trascrizione:

in Xaipe

a kike is the most dangerous / machine as yet invented /
by even yankee ingenu / its (out of a jew a few /
dead dollars and some turisted laws) /
it comes both prigged and canted (= “a full bloom prig, full of cant”?)

bravo! ecco dunque >il< che cosa c'è dietro quel muso da
guardiano di campo di concentramento!

cfr. gli sproloqui sul ‘love’ di cui è piena la raccolta

e miracle (crede perfino se stesso un miracle) e innocence
e child e cavallini appena nati e tenderly e sweet
e mystery ecc ecc

(10th “bokofpoems”, 1st published 1950, >(11 poems)< 71 poems
in typewriter language)

(dunque la simpatica poesia sul kike è, pare, fresca fresca d>e<agli anni di guerra)
le balle sulla morte e sulla vita, c'è christ, p 214, god p 216
>sta arieggia Memo S. (p 208 love truly has even been) ora altri<

⁹⁶² *Ibidem.*

Descrizione:

Carta manoscritta, inserita in un fascicolo racchiuso all'interno di una carta manoscritta annotata «cummings / abbozzi e frammenti di TR». ⁹⁶³

Meneghello appunta parzialmente i vv.18-19 del testo *o pr / gress verily thou art m*, annotando a fianco la raccolta di provenienza «“no thanks”» e la pagina di riferimento «p 136».

Sulla medesima carta si legge l'appunto «(scherzetti, trovatine, piccoli esperimenti tipografici e sintattici / come la vocale in margine), indovinelli, rebus, etc.)», come anche i frammenti di trasposizione da *come(all you mischief- e open his head,baby*.

Trascrizione:

The... president of the... United States
of America unde negant redire quem quam

⁹⁶³ MEN 01-0361, f. 29.

LUIGI MENEGHELLO TRADUTTORE DI
WILLIAM BUTLER YEATS

INTRODUZIONE

La poesia di Yeats consente, meglio forse di ogni altra, di riformulare il problema preliminare al tradurre poetico in generale, e consente anche di rispondervi in maniera esauriente.

Jacqueline Risset⁹⁶⁴

William Butler Yeats è stato «il maggior poeta in lingua inglese fra Wordsworth e la Seconda guerra mondiale», secondo Piero Boitani, «il lirico per eccellenza della generazione precedente a quella di Eliot».⁹⁶⁵ La storia della sua poesia – come scrive Roberto Sanesi nell'introduzione al volume mondadoriano – «rappresenta in certo modo la storia di tutta la poesia inglese di questo secolo nei suoi sviluppi e nelle sue diversificazioni».⁹⁶⁶

Uno dei punti di avvio di questa storia si individua nella pubblicazione del volume d'esordio *Crossways* (1889), i cui testi nascono da un atteggiamento autoriale ancora «fondamentalmente estetico»: il «verso è in genere cantabile, nostalgico, languido, e i temi non si distinguono molto [...] da quelli ricorrenti in buona parte della poesia della tarda età vittoriana».⁹⁶⁷ A partire da *The Rose* (1893), le composizioni cominciano a risentire dell'influenza del simbolismo – il libro è organizzato «attorno a tre principi fondamentali: personale, occulto, irlandese» –,⁹⁶⁸ mentre con le successive *The Wind Among the Reeds* (1899) e *The Green Helmet and Other Poems* (1910), si accentuano gli aspetti esoterici della produzione yeatsiana.⁹⁶⁹ Nei confronti dei temi già precedentemente trattati viene assunta una prospettiva nuova, a cui l'autore perviene in seguito alla lettura del manoscritto di *The Symbolist Movement in Literature* (1889) di Arthur Symons, in cui viene sottolineata «la preoccupazione del poeta francese verso una disposizione formale delle parole allo scopo di creare un'atmosfera attraverso la qualità suggestiva delle loro sillabe».⁹⁷⁰ In *The Green Helmet*, inoltre, la «condizione transitoria dell'esistenza umana, il senso di un tempo che non permette ritorni, e quindi il ripiegamento su un tempo della memoria, sospingono il poeta a una meditazione diversa, e a nuove responsabilità».⁹⁷¹ A segnare un punto di passaggio, da una fase “privata” a una fase “pubblica” e politica dell'opera di Yeats, è proprio *Responsibilities* (1914).

⁹⁶⁴ RISSET 1993: 159.

⁹⁶⁵ YEATS 2006: XII.

⁹⁶⁶ ID. 1991a: 21.

⁹⁶⁷ *Ibidem*.

⁹⁶⁸ *Ibidem*.

⁹⁶⁹ Ivi: 27.

⁹⁷⁰ *Ibidem*.

⁹⁷¹ Ivi: 30.

Il tono ironico e realistico si fa più incisivo, gli elementi magici e simbolici si arricchiscono di nuovi significati e si fondono con le necessità della polemica “ora e qui”, non sono più esteriori ma perfettamente uniti in uno stile flessibile in cui si incontrano accenni e modi metafisici e linguaggio scarno.⁹⁷²

Scriva l'autore, a quest'altezza:

Traggo piacere solo da quei versi nei quali mi sembra di aver trovato qualcosa di duro e di freddo, una certa articolazione dell'Immagine, che è l'opposto di tutto ciò che sono nella mia vita quotidiana, e di tutto ciò che la mia nazione è.⁹⁷³

L'arco tracciato dalla produzione poetica prosegue con la pubblicazione di *The Wild Swans at Coole*, nel 1919, e di *Michael Robartes and the Dancer*, nel 1921, entrando «nel periodo della grande poesia yeatsiana»⁹⁷⁴ con *The Tower* (1928), ritenuto dallo stesso autore «il suo libro migliore».⁹⁷⁵ Da qui in avanti, non faranno più comparsa «temi nuovi, ma i temi antichi non verranno più limitati, e raggiungeranno la massima espressione lirica e concettuale sotto i simboli sempre più densi e articolati della Torre, della Scala a Chiocciola e della Spirale».⁹⁷⁶ Le poesie della successiva *The Winding Stair and Other Poems* (1933) sono il frutto di un poeta

dell'età matura, con i limiti e le vittorie, con tutte le cadute, le chiarezze e i complessi anche più sgradevoli, senza nascondere nulla di ciò che le convenzioni morali o le convenzioni religiose tendono spesso a soffocare o a disciplinare.⁹⁷⁷

L'ultimo periodo poetico di Yeats, rappresentato dai *Last Poems and Two Plays* (1939), è invece votato alla *tragica grandezza* della tensione alla risoluzione di «ogni antinomia» (coscientemente destinata a fallire).⁹⁷⁸ Il «tentativo più alto di pervenire a una sintesi alla quale concorrono tutte le esperienze, estetiche e umane»⁹⁷⁹ è costituito dal testamento poetico dell'autore: dal testo che – sebbene non sia l'ultimo ad essere stato scritto – «chiude il ciclo della vita e dell'opera di Yeats nello spirito esatto del suo pensiero, nel luogo appropriato della sua terra, con le parole più rispondenti,

⁹⁷² *Ibidem.*

⁹⁷³ *Ibidem.*

⁹⁷⁴ Ivi: 43.

⁹⁷⁵ *Ibidem.*

⁹⁷⁶ *Ibidem.*

⁹⁷⁷ Ivi: 50.

⁹⁷⁸ Ivi: 54.

⁹⁷⁹ Ivi: 61.

nella loro semplicità epigrafica, alla definitiva, cosciente accettazione».⁹⁸⁰ Si tratta di *Under Ben Bulben*, nella cui ultima sezione

al poeta non resta che porre se stesso fra il suo popolo di vivi e di morti, ai piedi del monte che dalla contea di Sligo domina il mare e la campagna e i colli percorsi dal vento, dalle fate e dagli eroi: un tempo terreno di battaglie leggendarie, oggi cimitero silenzioso. L'unità dell'essere è forse raggiunta. L'ultimo atto di difesa contro il caos del mondo ha ottenuto nella morte la sua vittoria.⁹⁸¹

È significativamente su questo passaggio che si chiude, nei *Trapianti* (2002) meneghelliani, la selezione dei testi di Yeats, l'autore maggiormente rappresentato nel volume. La sua frequentazione da parte del traduttore vicentino risulta di lungo corso: già in un'intervista condotta da Giulio Nascimbeni, risalente al 5 aprile 1964, alla domanda su quali siano gli scrittori che lo hanno influenzato, Meneghello risponde che sono «soprattutto poeti: Montale, [...] parecchi francesi, e Yeats».⁹⁸² Nel secondo volume delle *Carte* il nome dell'irlandese compare in un appunto datato 20 agosto 1970, tra gli scrittori di cui l'autore dice di essersi *nutrito*,⁹⁸³ mentre nella conversazione *Il turbo e il chiaro* (1996) Meneghello si sofferma più distesamente sul rapporto di *singolare consonanza* con la sua opera e la sua «mente»:⁹⁸⁴

La mia consonanza con Yeats è singolare, intensa e inebriante. Sarà perché al tempo del primo incontro ero più giovane e impressionabile, quando sono arrivato in Inghilterra, e anche per la personalità degli amici – un amico in particolare – con cui l'ho letto. Ho un po' di paura qualche volta ad andarla a verificare, ma finora la verifica è riuscita ogni volta. E guarda cosa mi capita: di consonare con una persona, una mente che per certi aspetti era così poco congeniale a me. Gli amici inglesi più raffinati dicevano che era *silly* e forse questa è davvero una qualità della mente di Yeats. Era un po' *bauco*, si direbbe in vicentino. Eppure la poesia è splendida.⁹⁸⁵

In questa sede Meneghello ricorda anche come Yeats sia stato oggetto di un primo tentativo di traduzione in italiano, nell'ambito di una «tenzone»⁹⁸⁶ con l'amico e collega Renzo Piovesan risalente ai primi anni Cinquanta, scrivendo di accorgersi soltanto «adesso che avevo la pretesa di ricreare i ritmi»:⁹⁸⁷

⁹⁸⁰ *Ibidem*.

⁹⁸¹ Ivi: 62-63.

⁹⁸² ZAMPESE 2014: 167.

⁹⁸³ Cfr. *Ibidem*.

⁹⁸⁴ MENEGHELLO 2006: 1554.

⁹⁸⁵ *Ibidem*.

⁹⁸⁶ GALLIA 2015a: 121.

⁹⁸⁷ MENEGHELLO 2006: 1555.

perché quel miracolo espressivo che in decine e decine di cose di Yeats lascia assolutamente *astonished* è legato alla brevità armoniosa di ciò che lui dice: penso a quel versetto finale «that is most difficult», che rima con «exult» un paio di versi più su. Ma in italiano non si può.⁹⁸⁸

Quest'ultimo riferimento – che «in italiano non si può» –⁹⁸⁹ è tratto dai versi di *The fascination of what's difficult*, testo che verrà invece successivamente trasposto in vicentino.

Le prove dei *trapianti* italiani sono conservate in un'unica cartella appartenente al Fondo Meneghello del *Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia*.⁹⁹⁰ Essa contiene una nota introduttiva – successiva al resto dei materiali, precisante: «Antichi abbozzi / [di R. Piovesan] e miei / anni '50 / cfr. / il turbo e il chiaro» – e 30 carte manoscritte (soltanto due dattiloscritte, con correzioni a penna blu)⁹⁹¹ che testimoniano la traduzione di diciassette componimenti: *Her Triumph*, *Brown Penny*, *The Second Coming*, *The Coming of Wisdom with Time*, *For Anne Gregory*, *In memory of Eva Gore-Booth and Con Markiewicz*, *Remorse for Intemperate Speech*, *Byzantium*, *Veronica's Napkin*, *The Choice*, *Three Movements*, *The Result of Thought*, *Oil and Blood*, *A Coat*, *Swift's Epitaph*, *Sailing to Byzantium*, *To a Friend whose Work has Come to Nothing*.⁹⁹² Sulla parte esteriore della cartella si legge l'annotazione: «LA BIAVA / non utilizzabile se non per riscontri ecc.».

Nel corso del capitolo che segue vengono riportate – insieme al relativo apparato genetico – soltanto le trasposizioni italiane che hanno avuto una successiva versione dialettale: sia essa edita, come nel caso di *The Coming of Wisdom with Time*, *To a Friend whose Work has Come to Nothing*, *A Coat*, *Oil and Blood*, *Swift's Epitaph* e *Remorse for Intemperate Speech*, o inedita, come per *The Choice* e *Byzantium*. Nonostante le carte ad esse relative non sembrano «aver avuto alcuna funzione preliminare diretta nell'elaborazione dei rifacimenti vicentini»,⁹⁹³ in questa sede – sulla scia delle osservazioni di Anna Gallia – si ritiene che leggerle possa essere utile per «capire attraverso quale percorso Meneghello giunga a scegliere il vicentino come lingua delle sue traduzioni». ⁹⁹⁴ Pur non trattandosi di «esperimenti avantestuali»,⁹⁹⁵ un loro sintetico inquadramento risulta comunque funzionale a una maggiore comprensione delle lezioni adottate nel testo definitivo, ma anche all'apertura di nuovi percorsi intertestuali nel *corpus* meneghelliano. Pur essendo complessivamente rimaste, le traduzioni

⁹⁸⁸ *Ibidem*.

⁹⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁹⁰ MEN 01-0366.

⁹⁹¹ «perlopiù a penna, qualcuna scritta a macchina; ripetute, riprovate...», in MENEGHELLO 2006: 1554-1555.

⁹⁹² Cfr. GALLIA 2015b: 139.

⁹⁹³ EAD. 2015: 121.

⁹⁹⁴ *Ibidem*. Per un approfondimento relativo ai *trapianti* italiani, si rimanda a GALLIA 2015b.

⁹⁹⁵ *Ibidem*.

italiane, frutto inedito di un esercizio privato, esse hanno infatti lasciato delle tracce nella successiva produzione dell'autore, anche in prosa. Si pensi ai versi di *In Memory of Eva Gore-Booth and Con Markievicz* citati in un passaggio di *Libera nos a Malo* (1963):⁹⁹⁶

Due ragazze erano magnifiche: erano due sorelle che ho poi riviste - sotto altra luce, ma inconfondibili
- in un celebre ritratto in versi...

The light of evening, Lissadell,
Great windows open to the south,
Two girls in silk kimonos, both
Beautiful, one a gazelle.

È questione grave quale fosse più bella; erano alte entrambe, slanciate, in anticipo di anni su un certo tipo di bellezza adolescente di cui il cinema ci ha poi dato qualche esempio illustre. Per me non-inglese e non-irlandese, le due ragazze di Lissadell devono la loro bellezza alle sillabe che le circondano, oltre che all'impianto sintattico e alla brevità di quella faccenda della gazzella. Ma le due ragazze di Malo, *unassisted* dalle sillabe, derivavano direttamente la loro bellezza dal rapporto tra le linee lunghe del corpo e i segni rapidi, immaginosi, leggeri con cui erano stati inventati i seni e il collo, le spalle e il viso, gli zigomi alti e i cigli.⁹⁹⁷

Un ulteriore esempio di come la poesia yeatsiana abbia costituito «un tessuto sotterraneo, inconscio o semi-conscio, per l'ispirazione narrativa» lo fornisce una celebre sequenza di *Pomo pero* (1974), dedicata alla narrazione di un atto suicida:

La schioppa faceva il suo lavoro, la sua femminilità non appariva perfida. Quando fallirono le filande gli stanzoni si chiusero, i cortili restarono deserti. In mezzo al cortile il factotum Silvestri seduto su una sedia, col cappello e l'abito da festa, appoggiò il calcio della schioppa per terra e il mento sulle canne, caricò gli arabescati cani. La schioppa conteneva l'intero pacchetto: lo scoppio stracciante, il volo del cappello, i lenti passi dei funerali⁹⁹⁸

Tale meccanismo narrativo «dell'improvvisa compressione temporale dopo una cornice esterna (le filande che chiudono) e una scena, quasi un ralenti, sulle azioni che preparano il suicidio»⁹⁹⁹ viene

⁹⁹⁶ Per una più approfondita analisi dei versi italiani tratti da *In Memory of Eva Gore-Booth and Con Markievicz* e citati in *Il turbo e il chiaro* si rimanda a Ivi: 127.

⁹⁹⁷ MENEGHELLO 2006: 184-185.

⁹⁹⁸ Ivi: 632-633.

⁹⁹⁹ ZAMPESE 2014: 167.

ripresa da Meneghello – come racconta nella conversazione *Leda e la schioppa*, il cui titolo è parlante – da un sonetto di Yeats, *Leda and the Swan*, in cui «la tragédie de la guerre de Troie est représentée comme une conséquence directe de la procréation du cygne-Zeus avec Leda». ¹⁰⁰⁰

Questa vertiginosa compressione, che per chi ama la poesia, è uno degli effetti più intensi che si possono provare leggendo poesie. [...] L'idea di questo formidabile pacchetto mitologico mi ha dato lo stampo per il pezzo del suicidio, in cui mi accorgo che senza saperlo cercavo di gareggiare col poeta irlandese, scrivendo in prosa e usando storie di Malo. La nostra Leda, insomma, è la schioppa. ¹⁰⁰¹

Alcuni frammenti degli inediti *trapianti* italiani vengono recuperati dal loro autore nella prosecuzione di *Il turbo e il chiaro*, come esempi di trasposizioni poco riuscite, anche in quanto «la nostra lingua ha parole più lunghe, non abbiamo tante parole brevi come l'inglese», si legge, e «quindi quello che veniva fuori dai miei tentativi erano grottesche trasposizioni, cantilene...». ¹⁰⁰² Citando l'incipit di *The Young Man's Song* – «Mi dissi “non ho gli anni”, / poi dissi “ne ho a basta”, / un soldo a testa e croce, / vediamo come casca» –, ¹⁰⁰³ Meneghello commenta, insoddisfatto, come questo non sia «mica Yeats»: «questa è una canzonetta da fiera di paese». Anche laddove un testo dai «versi più lunghi», come *Her Triumph*, permetta una restituzione «tutto sommato [...] neanche brutta», il traduttore osserva come ci si trovi «sempre ben lontani dalla forza di Yeats». Vengono infine riportati alcuni versi originariamente incontrati «a epigrafe nel primo romanzo di una celebre autrice sudafricana, Nadine Gordimer»: qui, «il ritmo quasi sta in piedi». ¹⁰⁰⁴

Molte le foglie, la radice è una:
nei giorni falsi della prima età
scrollavo al sole foglie e fiori; è tempo
di appassire, tempo di verità.

Tra i testi citati in *Il turbo e il chiaro*, quest'ultimo è l'unico ad avere un corrispettivo nel volume dei *Trapianti*, in cui il traduttore «congeda l'italiano come lingua d'arrivo per introdurre il reagente

¹⁰⁰⁰ CHINELLATO 2014: 45.

¹⁰⁰¹ MENEGHELLO 2006: 1243-1244.

¹⁰⁰² Ivi: 1555.

¹⁰⁰³ Per un'analisi fonico-ritmica della trasposizione cfr. CHINELLATO 2014: 243.

¹⁰⁰⁴ MENEGHELLO 2006: 1556. Prosegue: «Ecco invece la reliquia della traduzione del mio concorrente, il filosofo Renzo Piovesan, poi professore a Padova. È il madrigale “For Anne Gregory” che lui, molto più modestamente di me, ha tradotto in prosa, senza tanti fronzoli, rompendo la prosa ogni tanto in modo che paiano versi all'occhio inesperto: ma lui almeno ha dato un'idea innocua di ciò che c'era nel testo, mentre le mie parevano brutte parodie. Non vi leggerò la sua versione di “Never shall a young man / [...] / love you for yourself alone / and not your yellow hair”. Quante volte ho provato anch'io a tradurla. Provare un po' a dire “yellow hair” in italiano o anche in vicentino...», in *Ibidem*.

di un terzo linguaggio, il vicentino».¹⁰⁰⁵ In esso si contano diciassette testi di Yeats. In posizione incipitaria viene collocata *Inisfrì*, traduzione di *The Lake Isle of Innisfree* (da *The Rose*, 1893). Seguono due testi da *The Green Helmet and Other Poems* (1910): *La me passión par cuel che zé difissile*, resa di *The Fascination of What's Difficult*, e *El giudissio vien co 'l tempo*, resa di *The Coming of Wisdom with Time*. Da *Responsibilities* (1914) vengono trasposti *A cuela che 'l so lavoro l'è 'nda a ramengo* (*To a Friend whose Work has come to Nothing*), *Podìn* (*Paudeen*), *Su cuei che no ghe zé piasso el "Playboy de l'Occidente"* (*On those that hated "The Playboy of the Western World"*, 1907) e *Un tabaro* (*A coat*). La selezione prosegue con *El balón de la mente* (*The Balloon of the Mind*, da *The Wild Swans at Coole*, 1919); *Na biuti teribile* (parziale trasposizione di *Easter 1916*) e *Sédase morti* (*Sixteen Dead Men*, da *Michael Robartes and the Dancer*, 1921); *I cavai de Colono* (parziale trasposizione di *Colonus' Praise*, da *The Tower*, 1928). Sono tre i testi provenienti da *The Winding Stair and Other Poems* (1933) – *Oio e sangue* (*Oil and blood*); *Epitafio* (*Swift's Epitaph*), *Go sigà* (parziale trasposizione di *Remorse for Intemperate Speech*) – e tre, in chiusura, da *Last Poems and Two Plays* (1939): *Le aparissión* (*The Apparitions*), *Do' che nasse l'ispirassión* (parziale trasposizione di *The Circus Animals' Desertion*), *Soto la gropa nuda* (parziale trasposizione di *Under Ben Bulben*).

L'interesse dei *trapianti* yeatsiani uscita nel 2002 è stata precedentemente pubblicata nel 1997 nella silloge intitolata *Le biave. Campiuni baucamente volgarisà, t'i so pegnatei e in sachetei de ferùmene* contenuta nella miscellanea *In amicizia: essays in honour of Giulio Lepschy*, curata da Zygmunt G. Baranski e Lino Pertile. Nella nota conclusiva al volume, si leggono i titoli dei testi rimasti «in magasin»: tra questi, relativamente a Yeats, figura una versione di *Among school children* (da *The Tower*, 1928) da intitolare *Vardando le scolarete*. Oltre a quest'ultima, il consistente nucleo di carte vicentine conserva l'inedita trasposizione integrale di *The Scholar* (da *The Wild Swans at Coole*, 1919); *Two Songs from a Play, Fragments* (da *The Tower*, 1928); *The Choice* (da *The Winding Stair and Other Poems*, 1933); *Politics* (da *Last Poems and Two Plays*, 1939).

Numerosi sono poi i frammenti inediti: tratti da *Two Years Later* (da *Responsibilities*, 1914); *Towards Break of Day* (da *Michael Robartes and the Dancer*, 1921); *The tower, The New Faces, All Souls' Night* (da *The Tower*, 1928); *Byzantium, Vacillation, After Long Silence, Mad as the Mist, A Last Confession, Meeting* (da *The Winding Stair and Other Poems*, 1933); *A Prayer for Old Age* (da *A Full Moon in March*, 1935); *Lapis Lazuli* (da *New Poems*, 1938).

I *trapianti* frammentari – disseminati tra le carte, internamente a elenchi di titoli e ad annotazioni varie – si presentano in dimensioni anche minime. Nel capitolo che segue si è tentato di rendere conto di ciascuno di essi. Si segnala tuttavia in questa sede una lacuna, relativa a due versi vicentini di

¹⁰⁰⁵ DE MARCHI 2008: 78.

dubbia attribuibilità: «El sole lo go te na tasa de oro / La luna ‘te un sacco de argento»¹⁰⁰⁶ (corrispondenti forse alla chiusura di *The Song of Wandering Aengus*: «The silver apples of the moon, / The golden apples of the sun»).

La fitta presenza di inedite trasposizioni frammentarie risulta coerente con l’*usus* traduttorio meneghelliano: anche tra i testi editi si individuano diversi *trapianti* – precisamente sei, su diciassette complessivi – che corrispondono soltanto in parte all’estensione dell’originale. Essi assumono un titolo diverso dal corrispettivo letterale di quello di partenza, rimarcando così la loro autonomia: si tratta di *La me pasión par cuel che zé difissile* (parziale trasposizione di *The Fascination of What’s Difficult*), *Na biuti teribile* (di *Easter 1916*), *I cavai de Colono* (di *Colonus’ Praise*), *Go sigà* (di *Remorse for Intemperate Speech*), *Do’ che nasse l’ispirassión* (di *The Circus Animals’ Desertion*), *Soto la gropa nuda* (di *Under Ben Bulben*). In questi casi, nella scheda dedicata, viene riportata soltanto la porzione di testo inglese interessata dalla trasposizione e messa a fronte nel volume del 2002, secondo l’intenzione autoriale. Per i frammenti inediti viene invece riportato – salvo indicazione contraria – l’originale nella sua interezza, al fine di permettere al lettore un più esteso confronto con esso e di facilitare l’individuazione degli aspetti particolarmente interessanti agli occhi del traduttore.

Quest’ultimo realizza infatti una selezione personale a partire dal riconoscimento di testi e passaggi ritenuti sensibili alle possibilità di un *trapianto*, *compatibili* con esso. A tal proposito, si segnala un’annotazione presente sulle carte, riportata da Giulia Brian nel suo intervento *Nel brolo di Luigi Meneghello, là dove fioriscono le parole*, relativa ad alcuni versi di Shakespeare: in essa l’autore si sofferma sui requisiti che un testo deve possedere per essere vulgato in vicentino. Requisiti che – scrive Brian, parafrasando l’autore – sono principalmente di due tipi: sono indispensabili, da un lato, «una brillantezza intrinseca all’originale (la poesia deve colpire il suo lettore per acume, impenetrabilità, intensità del senso e del suono)» e, dall’altro, «una sorta di compatibilità con la lingua e la cultura in cui lo si traduce». ¹⁰⁰⁷

Di fronte all’estrema ampiezza dell’opera poetica di Yeats e delle forme metrico-ritmiche da lui sperimentate,¹⁰⁰⁸ Meneghello ha ampio margine per «test [testarle, sperimentarle] [...] sul dialetto – e viceversa». ¹⁰⁰⁹ I testi interessati dalle trasposizioni vicentine si collocano in maniera apparentemente indiscriminata lungo l’intero arco cronologico della produzione del poeta irlandese. Lucrezia Chinellato ha tuttavia constatato come sia possibile unirli tra loro tracciando una linea di

¹⁰⁰⁶ MEN 01-0363, f. 63.

¹⁰⁰⁷ BRIAN 2011a: 166.

¹⁰⁰⁸ Cfr. VENDLER 2007: 2.

¹⁰⁰⁹ MEN 01-0363, f. 118.

coerenza tematica:¹⁰¹⁰ ad essere ricorsivi sembrerebbero i caratteri di una «tentation d'un repliement élyséique ('The Lake Isle of Innisfree')», di un «lyrisme personnel et existentiel ('The coming of Wisdom with Time')» e di una «tension du particulier vers l'universel ('Paudeen')».¹⁰¹¹ Si tratta di temi cari anche all'opera meneghelliana, in particolare quest'ultimo aspetto – relativo al «difficile equilibrio [...] fra l'universalità di una poesia cosmica e il microcosmo, la piccola patria che l'ha ispirata»,¹⁰¹² all'oscillazione tra «un mondo privato e un mondo pubblico» – risulta particolarmente rilevante nella produzione del vicentino, in proprio e non. Pensando, ad esempio, a «quella cerchia di testi prediletti a cui l'autore si avvicina più volte nell'arco della sua attività letteraria e in modo diverso, sia questo la traduzione o il recupero allusivo», a cui appartengono in larga parte anche testi di Yeats, si ricordi, a titolo esemplificativo, l'inserimento sopracitato dei versi di *In Memory of Eva Gore-Booth and Con Markievicz* in *Libera nos a Malo*. Esso permette all'autore di «cristallizzare le figure delle due sorelle, astraendole dal semplice autobiografismo» e di innalzare il «dato cronachistico a patrimonio letterario collettivo».¹⁰¹³ Lo stesso avviene in *Pomo pero* – dove Meneghello fa della «Leda» una «schioppa»¹⁰¹⁴ con il preciso intento di «gareggiare col poeta irlandese, scrivendo in prosa e usando storie di Malo» –¹⁰¹⁵ e nei *Trapianti*, in cui i testi originali subiscono una riscrittura per mezzo dei codici espressivi propri del contesto linguistico e culturale di arrivo.

Risultano paradigmatici i numerosi casi di adattamento dei riferimenti toponomastici e onomastici a una possibile pronuncia vicentina: come *Inisfrì* (per *Innisfree*); i nomi degli insorti irlandesi di *Easter, 1916* – «Mecdòna» (per MacDonagh), «Mecbrài» (per MacBride), «Conòli» (per Connolly), «Perse» (per Pearse) –; o ancora di «Piareto de la Bia», non un semplice adattamento del *Paudeen* di partenza, ma frutto di un vero e proprio mutamento di personaggio, «attraverso il quale il frammento di Yeats si converte in un episodio della Spoon River vicentina».¹⁰¹⁶ Acutamente, a tal proposito, Giulio Lepschy ha scritto dei *Trapianti* nei termini di una «pratica interpretativa culturale».¹⁰¹⁷ All'interno della strategia traduttiva che la orienta, Meneghello estende il processo di adattamento – o di addomesticamento – anche ai riferimenti semantici: si pensi, sempre in *Podìn*, alla sostituzione del chiurlo con la cinciallegra (la *perùssola*). Il *trapianto* non riguarda dunque soltanto gli aspetti linguistici, fonologici e strutturali, ma anche più propriamente semantici e – più specificatamente – geografici. Il traduttore inserisce così tessere anche estranee all'originale, volte a una più specifica

¹⁰¹⁰ Cfr. CHINELLATO 2014: 260.

¹⁰¹¹ *Ibidem*.

¹⁰¹² YEATS 1991a.

¹⁰¹³ GALLIA 2015a: 149.

¹⁰¹⁴ MENEGHELLO 2006: 1244.

¹⁰¹⁵ *Ibidem*.

¹⁰¹⁶ GALLIA 2015a: 111.

¹⁰¹⁷ Cfr. ANTONIELLI 2022.

individuazione del nuovo contesto: così, al v. 12 dell'inedita trasposizione frammentaria di *The Tower*, si incontra un riferimento al Livargón (torrente che scorre nei pressi di Vicenza), privo di riscontro – *ça va sans dire* – nell'inglese.

Tale distanziamento non tradisce tuttavia *in toto* le intenzioni del testo di partenza. Per intendere la poesia dello specifico autore tradotto, è infatti necessario – come scrive Lombardo – tener conto della sua terra,

non solo perché egli attinge grandemente alle sorgenti inesauribili della mitologia celtica o partecipa attivamente alle competizioni politiche o è il fondatore dell'*Irish Theatre*, ma perché l'Irlanda, col suo paesaggio (sospeso al limite tra irreal e reale, quasi richiamato da sconosciute lontananze e i cui elementi paiono non materia di poesia ma poesia stessa [...]), col suo mondo umano [...], colla sua lingua [...], rappresenta l'elemento formatore della sua sensibilità.¹⁰¹⁸

Questo vale anche per la *Malo* di Meneghello, contesto di arrivo che diventa simbiotico con il nuovo testo, sovrapponendosi al «pulsare della vita irlandese»¹⁰¹⁹ in Yeats. Quella che potrebbe sembrare emancipazione dall'originale, si rivela invece proporsi così come una sua «comprensione più profonda».¹⁰²⁰

A proposito di emancipazione nei termini di un distanziamento da un'aderenza strettamente letterale, dal punto di vista linguistico, Meneghello accentua nei *trapianti* una caratteristica già ricercata da Yeats nel proprio linguaggio poetico, in cui «sentences should sound like speech».¹⁰²¹ Si incontra, infatti, nei testi affrontati nel presente capitolo una forte carica colloquiale e idiomatica – come, ad esempio, nella resa dell'espressione «has come to Nothing» nel titolo *A cuela che 'l so lavoro l'è 'nda a ramengo* –, orientata alla mimesi dell'oralità (pensando alla fitta presenza di elementi deittici, di intercalari e di esclamazioni) e a un conseguente abbassamento del registro in senso discorsivo. A imprimere al testo un andamento maggiormente riflessivo o narrativo contribuisce anche la scelta autoriale di trasporre – in parte o integralmente – alcuni testi senza andare a capo, separando i versi tra loro soltanto mediante una barra obliqua (così in *El giudissio vien co 'l tempo*, *A cuela che 'l so lavoro l'è 'nda a ramengo*, *Oio e sangue*, *Epitafio*, *Go sigà*) o ricorrendo esplicitamente alla prosa ritmica (è il caso di *Inisfrì*). Tale tendenza – improntata a una prosasticità conservativa – non risulta tuttavia totalizzante e viene controbilanciata su diversi piani. Da una parte, si registra il ricorso a calibrate strutture foniche e metrico-ritmiche: il traduttore si preoccupa – sin

¹⁰¹⁸ LOMBARDO 1950: 253-254.

¹⁰¹⁹ Ivi: 271.

¹⁰²⁰ GALLIA 2015a: 122.

¹⁰²¹ VENDLER 2007: 1.

dalle prime prove italiane – della «brevità armoniosa»¹⁰²² dell'inglese, a cui il vicentino riesce più felicemente ad avvicinarsi, e della «qualità suggestiva» delle sillabe di Yeats,¹⁰²³ le cui sonorità tenta di riprodurre, anche a costo di un allontanamento – come si diceva – dalla lettera dell'originale¹⁰²⁴ (per un approfondimento relativo alla questione si rimanda, oltre che alle singole schede, al capitolo dedicato a *Metri e ritmi*). Dall'altra parte, Meneghello dissemina nei testi tessere lessicali cariche di un intrinseco portato letterario. Si pensi alla duplice natura di un verbo come *coionare*, di registro indiscutibilmente basso, impiegato nella trasposizione di *Among School Children*: ad esso il traduttore dedica un ampio paragrafo di *Maredè, maredè...*, sulla scorta dalle battute di un dialogo tratto da una versione dialettale del *Macbeth*, alla cui luce il lemma impiegato nella traduzione assume, nella sua vivacità, «qualcosa di elisabettiano».¹⁰²⁵ Si compie così un'efficace sintesi tra linguaggio letterario e *familiare*.¹⁰²⁶

Pietro Benzoni, nell'introduzione alla recente riedizione di *Maredè, maredè...*, ha sottolineato come, nell'opera meneghelliana, le scelte formali tendano sempre a «compenetrare alto e basso, e a sommuovere gerarchie e orizzonti d'attesa convenzionali».¹⁰²⁷ In *La bellezza*, intervento dedicato all'esplorazione delle ipotesi relative a ciò che potrebbe costituire il «principio vitale, il lievito delle scritture letterarie più felici»,¹⁰²⁸ Meneghello chiama in causa anche Yeats, nel sostenere che la prima di queste ipotesi riguardi quelle che descrive come «interazioni» (grassetti miei, anche nei successivi esempi):

anzitutto la lingua (l'italiano moderno) e il dialetto (vicentino) [...]; e ancora lo scritto e il parlato, la serietà e l'ironia, il domestico e il pubblico, l'urbano e il paesano, i personaggi della storia civile e letteraria, e quelli dell'ambiente familiare (**il poeta Yeats, e mio nonno Piero** [...]) e in generale il contrasto tra il mondo della cultura riflessa e la sfera della vita popolare. Mi pareva, e in qualche modo mi pare ancora, che le cose più vive che mi è capitato di leggere, o di scrivere io stesso, fossero generate da interazioni di questo tipo.¹⁰²⁹

È in tale compenetrazione, in tale «accostamento» e «scontro di cose e di piani diversi»,¹⁰³⁰ che l'autore ricerca la possibilità di *gareggiare* con gli originali: rinnovando l'accensione lirica di testi

¹⁰²² GALLIA 2015a: 122.

¹⁰²³ YEATS 1991a: 27.

¹⁰²⁴ Cfr. GALLIA 2015a: 122.

¹⁰²⁵ *Ibidem*.

¹⁰²⁶ Cfr. MOZZATO 2012: 135.

¹⁰²⁷ MENEGHELLO 2021a: 9.

¹⁰²⁸ ID. 2006: 1588.

¹⁰²⁹ *Ibidem*.

¹⁰³⁰ *Ibidem*.

caratterizzati da quella *virtù senza nome* propria di una scrittura – come quella di Yeats, secondo lo stesso Meneghello – che pone al centro il «complicato equilibrio»¹⁰³¹ di «leggerezza-gravità».¹⁰³²

¹⁰³¹ ZAMPESE 2014: 232.

¹⁰³² MENEGHELLO 2006: 1427.

TESTIMONI MANOSCRITTI E DATTILOSCRITTI

Di seguito la segnatura delle cartelle contenenti le carte relative ai *trapianti* da Yeats. L'ordine segue quello della cronologia ricostruita nella genesi dei testi conservati nelle cartelle. Questo materiale è di proprietà della Fondazione Maria Corti ed è conservato nel Fondo Meneghello del Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia.

MEN 01-0366

La cartella – segnata *La Biava* – si apre con un biglietto ms. in origine sulla cartella d'autore: il titolo «Conpanadeghi» viene cassato e fatto seguire da «LA BIAVA» e dalla specificazione «non utilizzabile se non per riscontri ecc». L'interezza della cartella – consistente in 30 cc. – è dedicata a Yeats. 6 cc. sono dss., di cui una priva di annotazioni mss. (f. 8), mentre le restanti ne presentano in matita (f. 11); penna nera (f. 9); penna blu (ff. 3, 7, 15). La maggior parte delle carte è invece mss., vergata in matita e penna nera (f. 2); matita e penna blu (ff. 4, 6, 28-30); in sola penna nera (f. 12); in sola penna blu (ff. 1, 5, 10, 13-14, 16-27).

MEN 01-0112

La cartella si apre con una fotocopia di una carta ms. autografa, su cui Meneghello specifica trattarsi di materiali relativi a *Il turbo e il chiaro*: «appunti, note usate nella conversazione, trascrizione (ingrandita) della registrazione, trascrizione corretta / + bozza», specificando luogo e data: «Venezia 14/4/94». Contiene in totale 131 cc., di cui 96 mss. e 35 dss., di cui la maggior parte riporta annotazioni mss. Relativamente a Yeats – escludendo i dattiloscritti che registrano la bozza della conservazione – sono presenti 13 cc. mss, di cui 7 tracciate in penna nera (ff. 11-17) e 6 in penna blu (ff. 48, 78-81, 124).

MEN 01-0363

La cartella – segnata *Le Biave* – si apre con un biglietto ms. in origine sulla cartella d'autore: «Le biave: mss preparatori – schemi – stesure etc». Contiene 123 cc. mss. Relativamente a Yeats sono presenti 42 cc. mss., di cui 25 tracciate in penna blu (ff. 54-72, 74-78, 86); 13 in penna nera (ff. 3, 11-22); 2 in penna blu e nera (ff. 5, 10); 1 in matita con correzioni in penna nera (f. 9); 1 in matita con correzioni in penna blu (f. 2).

MEN 01-0370

La cartella – segnata *Le biave* – si apre con un biglietto ms. in origine sulla cartella d'autore «Le biave – per il Festschrift di G. L. – stesure varie». Contiene in totale 150 cc. Relativamente a Yeats sono presenti 59 cc., di cui 14 mss. in penna blu (ff. 92, 138-150) e 45 dss. Di queste ultime, soltanto una (f. 97) non registra annotazioni mss. La restante parte presenta correzioni in matita (ff. 82, 90); in matita e penna nera

(ff. 14, 41, 43-46); in matita e penna blu (ff. 20, 76, 79, 83-89, 91, 93-96, 102); in matita, penna blu e nera (ff. 15-19, 40, 42); in penna blu (75, 77, 78, 80, 81, 98-101, 103-106).

MEN 01-0373

La cartella – segnata *Trapianti* – contiene complessivamente 65 cc. (di cui soltanto una interamente ms.), suddivise in tre distinti fascicoli. Il primo è aperto da due biglietti manoscritti – il primo di mano di «Zyg» e datato «12-vi-98», il secondo di mano di Meneghello e datato «11.2.98» – e comprende il dattiloscritto di *Le biave. Canpiuni baucamente volgarisà, t'i so pegnatei e sachetei de ferùmene*. Il secondo fascicolo consiste nella fotocopia del primo. Il terzo fascicolo consiste in un'ulteriore dattiloscritto di *Le biave*. Relativamente a Yeats sono presenti 14 cc. dss., di cui sette presentano annotazioni mss. in penna rosa (ff. 15-21), una in matita (f. 60), mentre le restanti sei ne sono prive (ff. 57-59, 61-63).

MEN 01-0371

La cartella – segnata *Le biave* – contiene un fascicolo composto da 22 cc. che compongono il dattiloscritto di *Le biave. Canpiuni baucamente volgarisà, t'i so pegnatei e sachetei de ferùmene*. Relativamente a Yeats sono presenti sette carte dss., di cui due presentano annotazioni mss. in matita (ff. 13, 16), mentre le restanti cinque ne sono prive (ff. 14, 15, 17-19).

MEN 01-0369

La cartella – segnata *Trapianti lirici* – si apre con 4 biglietti mss. in origine sulla cartella d'autore, di cui i primi 3 interamente cassati: «TRASPORTI – Dall'inglese in vicentino – NO»; «TRAD – Quaderno di traduzioni – NO»; «Testi e frammenti inglesi e versioni antagoniste (in vicentino) – NO»; «TRAPIANTI LIRICI – dall'inglese al vicentino – (in devota gara con gli originali)? – TESTI A FRONTE – OK». Contiene 107 cc., di cui 10 mss. e 97 dss. con correzioni mss. Relativamente a Yeats sono presenti 15 cc., di cui soltanto una mss. in penna blu e matita (f. 17). Le restanti sono dss., pur presentando correzioni in matita (ff. 75-79); in matita e penna blu (f. 17-18, 20-22); in matita e penna nera (ff. 73-74); in penna blu (ff. 23-24); in penna blu e nera (f. 19).

TRAPIANTI

Inisfrì

The Lake Isle of Innisfree viene completata da Yeats nel 1890 e pubblicata per la prima volta su «The National Observer» il 13 dicembre dello stesso anno.¹⁰³³ Il testo nasce da un'esperienza narrata dall'autore nel romanzo *John Sherman* (1891) e rievocata, più avanti, in *The Trembling of the Veil* (1922):

Coltivavo ancora l'ambizione che si era formata a Sligo nella mia adolescenza, l'ambizione di imitare Thoreau andando a vivere a Innisfree, un'isoletta sul Lough Gill; e un giorno, mentre camminavo per Fleet Street in preda alla nostalgia, udii il lieve gorgogliare di uno zampillo d'acqua e vidi, nella vetrina di un negozio, una fontanella il cui getto teneva in equilibrio una pallina; e mi ricordai allora dell'acqua del lago. Di quel ricordo improvviso venne la poesia *Innisfree*, la prima lirica il cui ritmo avesse qualcosa della mia musica.¹⁰³⁴

The Lake Isle of Innisfree

I will arise and go now, and go to Innisfree,
And a small cabin build there, of clay and wattles made;
Nine bean-rows will I have there, a hive for the honey-bee,
And live alone in the bee-loud glade.

5 And I shall have some peace there, for peace comes dropping slow,
Dropping from the veils of the morning to where the cricket sings;
There midnight's all a glimmer, and noon a purple glow,
And evening full of the linnet's wings.

I will arise and go now, for always night and day
10 I hear lake water lapping with low sounds by the shore;
While I stand on the roadway, or on the pavements grey,
I hear it in the deep heart's core.

¹⁰³³ Cfr. YEATS 2006: 999.

¹⁰³⁴ *Ibidem*.

La trasposizione di *The Lake Isle of Innisfree* apre la sezione dei *Trapianti* dedicata a Yeats. Essa compare per la prima volta in *Le biave* (1997), per essere in seguito inserita, senza modifiche sostanziali, nel volume del 2002.

Testimoni:

- A stesura ms., MEN 01-0363, f. 70.
- B stesura ms., MEN 01-0370, f. 140.
- C stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 100.
- D stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 82.
- E stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 75.
- F stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 40.
- G stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 14.
- H stesura ds., MEN 01-0373, f. 57.
- I stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0373, f. 15.
- L stesura ds., MEN 01-0371, f. 13.
- Bv stesura pubblicate in *Le Biave*.
- M stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0369, f. 18.
- N stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0369, f. 73.

Inisfri

E desso ciapo e vago, e vago a Inisfri

(e vui farme na capaneta co le cane e la crea, nove file de bisi, un gnaro de ave, e vivare li da me posta te 'l praeselo do' che le sbùsina. E podarò catare un po' de pace, parché lì la pace la sgiossa pian-pianelo, la vien zo da i velari de la matina fin do' che canta i grii; a mesanote
5 tuto quanto slùsega, el mesodì zé na porpora che arde, de sera sfrecia i zoli d'i faganèi)

Sì, ciapo e vago, parché de note e de di
senpre sento acua de lago che discore
su la riva; co' so' in strada, drio i marciapè,
la sento te 'l buso profondo del core.

- Tit *Inisfrì*] ^Ap 44 Innisfree ^{BCE}Innisfree ^DInnisfree (*Yeats*) ^F>Innisfree< *Inisfrì* ^GInnisfrì (da W. B. Yeats) ^{HILBvM}Innisfrì ^NIn>n<isfrì
- 1 E desso] ^Adesso ^B>E desso< E desso ciapo] ^Ame also ^B>ciap< ciapo *Inisfrì*] ^AInnisfree >[...]< ^{BDE}Innisfree ^CInnisfree. ^F>Innisfree< *Inisfrì*. ^GInnisfrì>.< ^{HILBvM}Innisfrì ^NIn>n<isfrì
- 2-5 (e) ^BPROSA (e vui farme] ^Ame fo ^B>li< >me fo< >farò< *vui farme* na capaneta] ^Ana capana, na capaneta co le cane e la crea,] ^Ade frasche, ^Bco >le< *dele* frasche, ^{CDE}co dele frasche, ^Fco >de<le >frasche,< *cane e la crea*, nove file] ^Aimpianto cuatro >righe< file ^B>inpiantare< oto nove file ^{CDE}oto nove file ^F>oto< nove file *bisi*,] ^{ABCDE}fasui, ^F>fasui,< >fave< *bisi*, un gnaro de ave,] ^A>meto su na [.]< tegno le ave, e vivere li] ^A>me la passo [..] da< sto li ^Be >stare là< stare >live< *li* ^{CDE}e stare li ^Fe >stare< *vivere* li ^Ge v>i<ivare li da / me posta] ^Ada solo te ‘l praeselo do’ che le sbùsina.] ^Aa scoltar>le<e >il ronzo< *che le sbùsina* ^Ba scoltarle che le sbùsina>,< ^{CDE}a scoltarle che le sbùsina. ^F>a scoltarle< *te ‘l praeselo do’* che le sbùsina. E podarò catare] ^A>ronsar< Li >gavarò< gavarò ^B>li gavarò< *Trovare* ^C>Trovare< *Catare* ^{DE}Catare ^FE podarò >C<catare un po’ de pace,] ^A>p< un po’ de pace, perché li la pace] ^Aom. ^BLi la pace ^{CDE}li la pace ^Fperché li la pace la / sgioffa] ^Aom. pian-pianelo,] ^Aom. ^Bpian-pian>è<elo, la vien zo] ^Aom. ^Bla vien-z>ó<o da i velari] ^Aom. ^B>da le nebie< *da’i velari* ^{CDEFGH}da’i velari ^Ida’>‘i velari de la matina] ^A>da mati< da la matina fin do’] ^Aparché che canta] ^Acanta i grii;] ^Ai grii...) a mesanote / tuto cuanto slùsega,] ^Aom. ^B>la mezanote slùsega barlùmena,< >tuto sluga< tuto slùsega a mesanote, ^Ctuto slùs>i<ega a mesanote, ^{DE}tuto slùsega a mesanote, ^Fa mesanote tuto cuanto slùsega >a mesanote,< el mesodì zé na porpora] ^Aom. ^B>mesodì slùsega ‘fa la pórpora de oro ‘l mezodì< el me>z<sodì >se< zé porpora de oro ^{CDE}el mesodì zé porpora de oro ^Fel mesodì zé na porpora >de oro< che arde,] ^Aom. de sera] ^Aom. ^B>la se< de sera sfrecia i zoli d’i faganèi)] ^Aom. ^B>‘l celo i fagane< / i z>ó<oli d’i faganèi) ^Cde sera i zoli d’i faganèi) ^{DE}i zoli d’i faganèi) ^Fsfrecia i zoli d’i faganèi)
- 6 Sì, ciapo] ^Ame also ^B>E cCiapo< *Sì, ciapo* e vago,] ^B>e vago desso,< *e vago*, ^CSì, ciap>a<o e vago, perché] ^C>parché< (*vive*) de note e de di] ^A>giorno e note< *de di, de note* ^Bde di, de note ^C>de di,< de note *de die* ^Dde note *e de di*>e<
- 7-8 senpre] ^Ase>m<npre sento acua de lago] ^Msento >l’< *vive* acua de >l’< lago che discore / su la riva,] ^A>siacuare su la riva< che discore co>l<la riva ^Bche >sguarata su la riva;< *discore* co’ so’ in strada,] ^Aco’ >camino< *son* su na strada, ^B>co’ son su na strada,< *su la riva; co’ so’ in strada*, ^Cco’ so’ in strada, drio i marciapie,] ^Asu’n marciapie ^B>su’n< >sun< *drio i marciapie*,
- 9 te ‘l buso profondo del core.] ^Anel córe >profondo del córe< *profondo del me córe* tel buso *profondo del córe* ^Dte ‘l buso profondo del core. >gnaro(?)<

Le tre quartine a rima alternata dell’originale sono composte ciascuna da tre esametri e un tetrametro.¹⁰³⁵ La suddivisione strofica della trasposizione vicentina non ricalca tuttavia quella del testo di partenza: si ha invece un primo verso isolato, seguito da un inciso centrale in prosa ritmica, corrispondente ai vv.2-8 dell’originale e posto tra parentesi, e – in chiusura – una quartina.

Tale «libera disposizione del discorso»,¹⁰³⁶ per cui i versi originali vengono trasposti senza andare a capo, è frequente nei *trapianti* da Yeats: sei delle diciassette traduzioni sono integralmente o

¹⁰³⁵ Cfr. *Ibidem*.

¹⁰³⁶ GALLIA 2015a: 118-119.

parzialmente «transcrites sans alinéa».¹⁰³⁷ Si tratta, oltre che di *The Lake Isle of Innisfree*, di *The Coming of Wisdom with Time*; di *To a Friend whose Work had come to Nothing*; di *Oil and Blood*; di *Swift's Epitaph* e di *Remorse for Intemperate Speech*.

Per quanto riguarda l'inciso centrale, è attestata una prima versione del testo che lo presenta in una forma versificata. A lato della stesura manoscritta in cui si passa alla prosa, si legge l'annotazione del traduttore «PROSA», in maiuscolo. Ancora Chinellato ha evidenziato come il distanziamento dalla forma tipografica dell'originale denoti nei *Trapianti* «la volonté du traducteur de suggérer une proximité entre ces traductions et la prose rythmique des meilleurs extraits narratifs de l'auteur Meneghello. L'alinéa du vers est omis plus particulièrement lorsqu'il s'agit de textes à connotation argumentative ou descriptive».¹⁰³⁸

Nel caso del presente testo, all'interno dell'inciso, «più discorsivo rispetto al resto della lirica»,¹⁰³⁹ viene inserita la descrizione del sogno di cercare pace a «Inisfrì», quasi segnalando «che il vagheggiamento di un posto tranquillo venga espresso in prosa, racchiusa da strofe che, invece, rispettano la canonica suddivisione in versi».¹⁰⁴⁰

Si registra inoltre qui un preciso richiamo alla produzione narrativa meneghelliana ispirata al paese di Malo e specificatamente all'immaginario legato alla sfera semantica delle api, sviluppato in un cruciale passaggio del quinto capitolo di *Libera nos a Malo*, in cui il termine «Ava» ricopre un ruolo centrale «dans une prise de conscience existentielle et linguistique».¹⁰⁴¹

Nel zufolo delle api filandiere c'era il bandolo di una cosa che dardeggiava dentro e fuori dal tempo; mi sentivo uscire dal nostro *man-locked set*, lo spazio infinito e il tempo infinito erano goccioline di suono a mezz'altezza, press'a poco alte come la mura dell'orto, che fiocavano in aria senza cadere.

Si sapeva che erano solo ave. Ava: una giuggiola che si muove, una strega striata, minuscola; un bao che non è un bao, un segreto che non si può penetrare perché non parla, una goccia gialla che punge.

Ava aveta, do lo ghètu 'l basavéjo?

Ava: sa te me bèchi te lo incatéjo.

Non giocare con la Ava. Viene dalla zona dei noumeni, non è un bao. Ava.¹⁰⁴²

Tornando al *trapianto*: a «un gnaro de ave», (v. 2) – corrispettivo di «a hive for the honey-bee» (v. 3) – segue: «te 'l praeselo do' che le sbùsina» (v. 3), resa di «in the bee-loud glade» (v. 4). Viene

¹⁰³⁷ CHINELLATO 2014: 261.

¹⁰³⁸ Ivi: 261-2.

¹⁰³⁹ GALLIA 2015a: 118-119.

¹⁰⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁰⁴¹ CHINELLATO 2014: 262.

¹⁰⁴² MENEGHELLO 2006: 41.

meno nella trasposizione vicentina l'iterazione di «bee», così come vengono sciolti entrambi i termini composti («honey-bee» e «bee-loud»). Si assiste a uno scioglimento analitico di questo tipo anche nella resa di «bean-rows» (v. 3) con «file de bisi» (v. 2), in seguito a precedenti varianti con «fasui» e «fave». Il sintagma conserva tuttavia – in virtù dell'insistenza sulla vocale chiusa – il prolungamento sonoro proprio dell'originale, per cui «bean-rows» (v. 3) viene riecheggiato da «honey-bee» (v. 3) e «bee-loud» (v. 4).¹⁰⁴³

Anche in apertura della prosa ritmica si registra la consueta attenzione rivolta da parte del traduttore alla trama fonica, particolarmente importante in questo testo di Yeats, a proposito del quale Johnson scrive: «[b]enché la poesia sia ricca di elementi visivi, quelli che dominano e sono determinanti sono i suoni».¹⁰⁴⁴ Per la resa del v. 4, Meneghello – dopo una prima lezione, poi scartata, con «ronzio» – impiega un verbo come «sbùsina» (v. 3), fortemente fonosimbolico. A proposito di esso, scrive in *Maredè, maredè...*:

Sbusinare indica un suono, che non è facile far rientrare nella tavola delle prescrizioni linguistiche relative alle 'voci degli animali' [...] chi *sbusinava* o *sbùsina*? (Veneti non vicentini dicono, pare, *businàr*, dove si può avvertire, spassosamente, lo squillo in miniatura delle buccine.) La parola italiana che di solito si indica come equivalente al nostro verbo è "ronzare", nel senso di fare un rumore 'sordo e violento': e questo si predica in grande del tuono, in piccolo di certi insetti, e nella gamma acustica dell'immaginario, anche delle *réce*.

In dialetto non è il tuono che *sbùsina*, se mai il tempo. *Sbùsina* un insetto in volo o almeno visibilmente in moto o in agitazione: *Le ave fërme-imòbili le sbusinava* ha un effetto innaturale quasi scioccante; si percepisce dentro l'immobilità dei piccoli gusci, un'agitazione interiore, stregata. Invece *Sóra la mura sbusinava le ave* dice pianamente che sbusinando "dardeggiavano".

Sbùsina con speciale proprietà un insetto pesante; il *bronbólo* più dello *sginsale*, la *brèspa* più della *mosca* e specialmente il principe delle cose animate che sbusinano, il *moscón*, quello in verde. [...] Anche da noi si attribuisce la capacità di sbusinare alle *réce*; e il verbo esprime inoltre vivacemente il succhio e lo schiocco di un fuoco di legna che arda forte.¹⁰⁴⁵

Per il sintagma «buso profondo del core» (v. 9) si registra invece una prima variante – poi cassata – con «gnaro», sostituita da «buso». Qui il termine «gnaro» veniva impiegato nella sua accezione idiomatica, alla luce di quanto scrive Meneghello in *Maredè, maredè...*: «altre specie di pienezza si

¹⁰⁴³ Cfr. LOMBARDO 1950: 276.

¹⁰⁴⁴ YEATS 2006: 1000. Cfr. anche: «[h]ere the word 'isle' is mentioned only in the title. The landscape is only hinted at; or rather it has been translated from visual into auditory terms: the buzzing of the bees, the song of the cricket, the lapping of the lake water. He does not *see* the island and himself in it: he 'hears it in the deep heart's core'», in MELCHIORI 1960: 11.

¹⁰⁴⁵ MENEGHELLO 2021a: 65-66.

paragonano a quella iperbolica di un buso de ave». ¹⁰⁴⁶ Prosegue: «Era piena la piazza come un buso de ave (di cui nulla mai fu più pieno di checchessia)». ¹⁰⁴⁷

Tuttavia, il traduttore decide infine di eliminare la ripetizione del termine – che compare, come si osservava, anche in apertura della prosa ritmica – e opta per «buso profondo del core», che – come suggerisce Pietro De Marchi – ¹⁰⁴⁸ non può non ricordare al lettore attento la pagina di *Maredè, maredè...* dedicata a «[t]re cose senza limite, cose strabilianti, angosciose», tra le quali compare anche «la profondità infinita del buso di Cesuna, dove si casca per sempre». ¹⁰⁴⁹ Un «buco» su cui si chiude anche il primo capitolo di *Pomo pero*:

il mio cuore di recente commosso si riposava; tintinnò il campanello, comprai le cartucce, e quando uscii festevolmente mio papà non c'era più, la Indian non c'era, e fui proiettato da quegli scalini in un gorgo altissimo, senza nome, una specie di **buco di Cesuna del cielo**, che (si dà il caso) era vivido e forte come le ragioni stesse della vita. ¹⁰⁵⁰

In chiusura di *Inisfrì*, invece, in posizione di rilievo, si trova il termine «core», omografo ma non omofono, né sinonimo, dell'inglese «core». ¹⁰⁵¹ Qui, come sottolinea Anna Gallia, «per abbassamento *core* diventa in vicentino “buso profondo”, ma con “core” viene giustamente reso *heart*». ¹⁰⁵² Termine chiave in Meneghello, «core» compare in diversi *Trapianti* – «non solo, come sarebbe prevedibile, per tradurre l'inglese *heart*» –, ¹⁰⁵³ così come, a fine verso ed evidenziato in corsivo, nel *Congedo* di *Pomo Pero*:

[...]

Smurata è la mura dell'orto,
dilaniato il **core**,
mucchi di strame ingombrano
la corte, coppi caduti,
rotti rametti, pali fradici.

¹⁰⁴⁶ Ivi: 170.

¹⁰⁴⁷ Ivi: 95.

¹⁰⁴⁸ DE MARCHI 2004: 315.

¹⁰⁴⁹ MENEGHELLO 2021a: 130-31.

¹⁰⁵⁰ MENEGHELLO 2006: 627.

¹⁰⁵¹ Cfr. DE MARCHI 2008: 76.

¹⁰⁵² GALLIA 2015a: 114.

¹⁰⁵³ *Ibidem*. Gallia porta esempi tratti dai seguenti testi: *The Windhover*, *Carrion Comfort*, [*The Fell of dark*], *The Lake Isle of Innisfree*, *To a friend whose Work has come to Nothing*, *Swift's Epitaph*, *Remorse for Intemperate Speech*, *The Apparition*, *The Circus Animal's Desertion*, due frammenti sono shakespeariani (*Hamlet*, I, II dal v. 129 e III, IV).

[...] ¹⁰⁵⁴

Dove Meneghello glossa il termine in nota, nella sua accezione inglese: «core: “Nodo o torsolo centrale delle cose”. Pr. Kóo, come in the deep heart’s core». ¹⁰⁵⁵

«core» diventa inoltre, in *Inisfrì*, parola-rima: lo schema rimico alternato proprio dell’originale viene conservato nella trasposizione unicamente nelle sue parti versificate, che presentano rime in -i e in -core. ¹⁰⁵⁶ La prima di queste, e in particolare quello instaurata da «Inisfrì» (v. 1) : «di» (v. 6), compie un arco e scavalca l’inciso centrale. ¹⁰⁵⁷ «discore» (v. 7) si pone invece in rima con «core» (v. 9), dopo una prima variante, poi scartata, con «siacquare». Il tentativo di inseguire lo schema della strofa conclusiva del testo di partenza è testimoniato anche dalla collocazione del sintagma «su la riva» in apertura del v. 8, dove il corrispettivo «by the shore» (in rima con «core») si trova invece in chiusura del v. 10.

Chinellato, soffermatasi acutamente sul presente *trapianto*, sottolinea anche come esso «témoigne également de l’habituelle attention pour le rendu prosodique et rythmique» ¹⁰⁵⁸ di Meneghello. In particolare, la studiosa propone la seguente scansione per la sequenza trocaica del passaggio in questione:

v. [12] Sempre sento acua de lago che discore + - - + - - + - + - + -

v. [13] su la riva; co’ so’ in strada, drio i marciapie + - - + - - + - + - + - + ¹⁰⁵⁹

Qui, osserva, la moltiplicazione dei piedi binari e l’inversione del ritmo ascendente e discendente sembrano

évoquer, symboliquement, le mouvement des flots. D’ailleurs l’inversion de tendance du rythme est aussi présente dans le texte de départ aux vv. 5-6 («for the peace come dropping slow / dropping from the veils of the morning» = - - + - + - + - + // + - + - + - - + -). ¹⁰⁶⁰

Muovono inoltre nella direzione di una maggiore organicità fonica l’instaurarsi di una rima interna tra «vago» (v. 6) : «lago» (v. 7) e la resa di «on the pavements» (v. 11) con «drio i marciapie» (v. 8), non con «su’n», come risulta da una prima stesura del testo. La lezione definitiva insiste così sui suoni

¹⁰⁵⁴ MENEGHELLO 2006: 751.

¹⁰⁵⁵ Ivi: 779.

¹⁰⁵⁶ Cfr. CHINELLATO 2014: 262.

¹⁰⁵⁷ Cfr. GALLIA 2015a: 118-119.

¹⁰⁵⁸ L. Chinellato, CHINELLATO 2014: 262.

¹⁰⁵⁹ Ivi: 263.

¹⁰⁶⁰ *Ibidem*.

dentali del passaggio, la cui disposizione suggerisce un rapporto di tipo epiforico con i restanti tre versi della quartina («de note e de dì»; «discore»; «del core»).

All'interno del sintagma «de note e de dì» (v. 6) – resa di «night and day» (v. 9) – risulta di particolare interesse soffermarsi sulla variantistica relativa al sostantivo «dì»: Meneghello tenta in un primo momento la lezione «giorno e note», poi cassata e sostituita in interlinea da «de dì, de note». In una stesura successiva il traduttore sposta «de dì» in chiusura del verso, ma con la variazione «de die», rilevante in quanto instaura un legame fonico maggiormente stringente con «marciapìe». Infine, viene inserita la congiunzione «e» ed eliminata la vocale finale aggiunta al sostantivo in chiusura del verso, ottenendo così la lezione definitiva.

Per quanto riguarda la trasposizione di «pavements grey», invece, si assiste all'eliminazione dell'aggettivo, coinvolto nell'originale in un'inversione sintattica poi rinnegata da Yeats anni dopo la stesura del testo. In *John Sherman* l'autore scrive:

Avevo incominciato ad allentare il ritmo per sfuggire alla retorica e a quell'emozione della folla che la retorica comporta; ma solo a tratti e solo vagamente mi rendevo conto che per i miei intenti particolari dovevo attenermi rigorosamente alla sintassi comune. Un paio d'anni più tardi non avrei scritto quel primo verso con il suo **convenzionale arcaismo – Arise and go – e neppure quell'inversione nell'ultima strofa.**¹⁰⁶¹

Il «convenzionale arcaismo»¹⁰⁶² collocato in apertura del testo viene reso da Meneghello con il meno arcaico idiomatismo «ciapo e vago». La lezione definitiva «ciapo» segue una precedente stesura meno connotata, in cui si legge «me also».

Il primo verso del *trapianto* conserva tuttavia una forte letterarietà, in quanto è possibile riconoscervi un alessandrino tronco e la conservazione della bipartizione ritmico-sintattica dell'originale, anche nella successione giambica e anapestica. Non solo, ma esso mantiene anche la ripetizione del «gesto verbale»¹⁰⁶³ consistente nell'iterazione di «e vago», conferendo inoltre al passaggio un andamento maggiormente narrativo mediante la collocazione in apertura di verso della congiunzione e l'impiego del «ciapa narrativo»,¹⁰⁶⁴ a proposito del quale l'autore scrive in *Maredè, maredè...:*

¹⁰⁶¹ YEATS 2006: 999.

¹⁰⁶² *Ibidem.*

¹⁰⁶³ Ivi: 1000.

¹⁰⁶⁴ Ivi: 379.

Se si sta raccontando qualcosa, e si vuole accentuare la natura inaspettata o improvvisa di un'azione, è diffuso il modo *ciapa* (*E lóra, ciapa e tórna indriò* “E sai cosa ho fatto a quel punto? sono tornata indietro senza tante storie”)¹⁰⁶⁵

Collocando la congiunzione in apertura del testo, il traduttore conferisce ad essa particolare rilievo, in accordo con l'importanza che essa riveste nel testo di partenza (si contano ben undici occorrenze, considerando la sua inclusione anche nel lemma «stand», al v. 11, a fronte delle nove occorrenze vicentine), in cui «[i]t gives the rhythm as well as the mystery».¹⁰⁶⁶

Meneghello non conserva invece la ripresa esatta dell'incipit del v. 1 in apertura della quartina conclusiva, introducendo l'affermativa «Si» e distendendo il verso su una misura più ampia, in seguito a una precedente stesura, poi cassata, più vicina all'attacco: «E ciapo e vago desso».

La ripresa del primo emistichio costituisce, nell'originale, secondo Chinellato, «le pilier»¹⁰⁶⁷ del testo: «sa fonction structurante est consolidée par la reprise du schéma rythmique aux vv. 1 et 9 (double trimètre iambique avec césure forte)».¹⁰⁶⁸ Pur introducendo una variazione, Meneghello pone comunque in rilievo tale struttura collocando l'intera seconda strofa tra parentesi.

L'extrait mis entre parenthèse se présente alors comme une sorte de flux de conscience qui commande la détermination psychologique du Je du poème. Le rythme ralenti de la prose intermédiaire, correspond à une sorte de distension élégiaque.¹⁰⁶⁹

Tale rallentamento viene accentuato anche mediante l'impiego di lessemi dal peso sillabico maggiore rispetto a quello degli originali, come i diminutivi – «capaneta» (v. 2) per «cabin» (v. 2); «praeselo» (v. 3) per «glade» (v. 4); «pian-pianelo» (v. 4) per «dropping slow» (v. 5). In quest'ultimo caso, il raddoppiamento terminologico in senso colloquiale è confacente alla ricreazione dell'atmosfera del testo di partenza, imperniata sui termini «dropping» (vv. 5, 6) e «slow» (v. 5), che «esigono perentoriamente che la voce si soffermi su ciascuno di essi».¹⁰⁷⁰ Un accrescimento del peso sillabico in traduzione si registra anche nell'impiego di sintagmi idiomatici: «all» (v. 7) viene reso con «tuto cuanto» (v. 5) e «alone» (v. 4) con «da me posta» (vv. 2-3),¹⁰⁷¹ un'espressione propria della

¹⁰⁶⁵ Ivi: 222.

¹⁰⁶⁶ MCDONALD 2021: 674.

¹⁰⁶⁷ CHINELLATO 2014: 262.

¹⁰⁶⁸ *Ibidem.*

¹⁰⁶⁹ *Ibidem.*

¹⁰⁷⁰ LOMBARDO 1950: 276.

¹⁰⁷¹ Cfr. CHINELLATO 2014: 262.

fraseologia vicentina (nel *Dizionario* di Pajello si legge: «Fare da so posta, fare da sé o da solo o da sé solo»¹⁰⁷²).

Si ricordi come l'impiego dei diminutivi rientri anche all'interno di una strategia traduttoria che conferisce alle trasposizioni una «familiar connotation»,¹⁰⁷³ con un'espressione di Cinzia Mozzato. Le forme in *-etto*, in particolare – come scrive Giulio Lepschy nel suo saggio dedicato ai diminutivi veneti e italiani in *Libera nos a malo* –, presentano il «suffisso diminutivo prevalente nel veneto»¹⁰⁷⁴ e sembrano avere, «per un settentrionale, una maggior carica di partecipazione affettiva».¹⁰⁷⁵

Un diminutivo viene impiegato anche per una prima trasposizione di «veils» (v. 6) con «nebiete», poi sostituito da «velari» (v. 4), con una lezione che si accosta maggiormente alla sostanza fonica dell'originale. Si ricorda, a tal proposito, come Giulia Brian abbia messo in luce la tendenza di Meneghello a ricalcare le sonorità dei testi originali, anche a discapito dell'aderenza letterale.¹⁰⁷⁶

La dimensione fonica risulta rilevante anche nella trasposizione dell'espressione «and noon a purple glow» (v. 7) – allusione «al riflesso dell'erica nell'acqua del lago»¹⁰⁷⁷ – con «el mesodì zé na porpora che arde» (v. 5). Si assiste qui, nel lieve distanziamento dalla lettera originale e nell'insistenza sulla rotica e sulla vocale aperta, al rafforzamento della trama allitterativa del passaggio. Trama che prosegue, ma virando verso la sibilante, in «de sera sfrecia» (v. 5).

Di poco precedente è anche la sibilante di *sgioossare*, verbo impiegato per trasporre «comes dropping» (v. 4) e a proposito del quale il traduttore scrive in *Maredè, maredè...*:

Nell'intransitivo, *sgioossare* è più comune di *sgioossolare* tranne che nell'impersonale meteorologico, per un piovere raro o indeciso e quasi provvisorio; mentre per rubinetti, *stelarésse*, panni bagnati, ecc., la prima forma indica regolarità nel cadere delle gocce, la seconda lieve disordine.¹⁰⁷⁸

Meneghello non conserva qui la ripresa di «dropping» in apertura del verso successivo, introducendo invece una variazione con il verbo sintagmatico «vien-zo» (v. 4). Si ricordi a tal proposito la frequenza e la rilevanza dei verbi sintagmatici all'interno dei *Trapianti*, su cui si tornerà a più riprese anche nel corso delle seguenti schede.

Seppure non nella loro interezza, alcune delle iterazioni presenti nell'originale vengono comunque conservate nella trasposizione vicentina: si pensi alla ripresa di «pace» al v. 3, corrispondente a quella

¹⁰⁷² PAJELLO 1896: 15.

¹⁰⁷³ MOZZATO 2012: 135.

¹⁰⁷⁴ LEPSCHY 1987: 396.

¹⁰⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁷⁶ BRIAN 2011a: 167.

¹⁰⁷⁷ YEATS 2006: 1001. Prosegue: «come Yeats spiegò in una trasmissione alla BBC l'8 settembre 1931, Innisfree significa appunto “Isola dell'erica”».

¹⁰⁷⁸ MENEGHELLO 2021a: 205.

di «peace», interna al v. 5. In corrispondenza del passaggio, si registra, dal punto di vista metrico, anche la presenza di una misura endecasillabica, isolabile all'interno del v. 4: «E podarò catare un po' de pace». Per quanto riguarda il ruolo e l'importanza di tale misura, si rimanda al capitolo dedicato a *Metri e ritmi*. Nel verso si inserisce inoltre la resa idiomatica di «have» con il verbo «catare», in seguito a un primo tentativo con la variante meno connotata «trovare». A proposito di *catare*, «nel senso di “cogliere (in flagrante, ecc.)»,¹⁰⁷⁹ si rimanda di nuovo alle pagine di *Maredè, maredè...*

Per concludere, restando nell'ambito del movimento semantico che avvicina il *trapianto* al contesto linguistico e culturale di arrivo, si evidenzia il primo e più evidente adattamento operato nel testo vicentino, ovvero quello relativo al titolo: *Innisfree* diventa «Inisfri». Si ricorda allora come l'adattamento della toponomastica e dell'onomastica inglesi a una possibile pronuncia vicentina si situi tra le principali e più originali caratteristiche dei *Trapianti*.

¹⁰⁷⁹ Ivi: 80.

La me passión par cuel che zé difissile

Scritta probabilmente tra il settembre 1909 e il marzo 1910, *The Fascination of What's Difficult* compare per la prima volta in *The Green Helmet and Other Poems* (1910). L'argomento del testo viene esposto da Yeats in un appunto di diario risalente al settembre 1909:

Lamentarsi del fascino di ciò che è difficile. Esso guasta la spontaneità e il piacere e fa perdere tempo. [...] Si potrebbe usare l'idea dell'indomito puledro dalle ali selvagge che deve trascinare un carro carico di pietre per orgoglio, perché è una cosa difficile, e finire con una denuncia del teatro, dei conti, delle gare pubbliche, tutte cose che sono solo difficili e basta.¹⁰⁸⁰

Il testo si apre sul racconto di come l'attrazione per il difficile – che, come scrive Diego Zancani, interessava anche T.S. Eliot e altri modernisti – «abbia asciugato, prosciugato la linfa vitale dalle sue vene e distrutto, strappato la spontanea gioia e il naturale contento ovvero soddisfazione del /dal suo cuore». ¹⁰⁸¹

[da *The Fascination of What's Difficult*]

The fascination of what's difficult
Has dried the sap out of my veins, and rent
Spontaneous joy and natural content
Out of my heart...

Nell'introduzione alla recente riedizione dei *Trapianti*, Ernestina Pellegrini osserva come questa poesia possa «essere vista come una esplicazione sghemba della poetica più enigmatica ed ellittica dell'ultimo Meneghello, quello dagli anni Novanta in poi». ¹⁰⁸² *The Fascination of What's Difficult* viene infatti ricordata dal vicentino anche in occasione di una conversazione tenuta a Sirmione nell'ottobre del 1987 e in seguito trascritta per il volume *Jura* (Garzanti, 1987). Scrive l'autore:

Un secondo punto (che si collega con questo) riguarda una mia preferenza di carattere stilistico. La potrei esprimere con le parole del poeta Yeats, “the fascination of what's difficult”, il fascino di ciò che

¹⁰⁸⁰ YEATS 2006: 1103.

¹⁰⁸¹ ZANCANI 2015: 124.

¹⁰⁸² PELLEGRINI 2021: 16.

è difficile. D'istinto, si direbbe, tendo a scegliere frammenti di esperienza che appaiono specialmente restii: e più sono restii, più mi attirano¹⁰⁸³

Il testo viene citato da Meneghello anche nella conversazione *Il turbo e il chiaro*, a proposito dei primi tentativi di trasposizione in italiano dei testi di Yeats e della loro «brevità armoniosa»: ¹⁰⁸⁴

... E mi accorgo adesso che avevo la pretesa di ricreare i ritmi, perché quel miracolo espressivo che in decine e decine di cose di Yeats lascia assolutamente *astonished* è legato alla brevità armoniosa di ciò che lui dice: penso a quel versetto finale «that is most difficult», che rima con «exult» un paio di versi più su.¹⁰⁸⁵

Nei *Trapianti* vengono messi a fronte e trasposti soltanto i vv. 1-3 e il primo emistichio del v. 4 dell'originale.

La traduzione vicentina, prima di essere inserita nel volume del 2002, compare in *Le Biave* (1997). La stesura pubblicata in quest'ultima sede non trova tuttavia rappresentazione nell'apparato che segue, in quanto non presenta variazioni sostanziali rispetto alla stesura dattiloscritta che la precede, segnata L. Non vengono rappresentate, per la stessa ragione, neanche le stesure F, G e H, invariate rispetto a E.

Testimoni:

- A stesura ms., MEN 01-0363, f. 70.
- B stesura ms., MEN 01-0370, f. 140.
- C stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 100.
- D stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 83.
- E stesura ds., MEN 01-0370, f. 75.
- F stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 40.
- G stesura ds., MEN 01-0370, f. 14.
- H stesura ds., MEN 01-0373, f. 57.
- I stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0373, f. 15.
- L stesura ds., MEN 01-0371, f.13.
- Bv stesura pubblicata in *Le Biave*.

¹⁰⁸³ GALLIA 2015a: 118.

¹⁰⁸⁴ MENEGHELLO 2006: 1555.

¹⁰⁸⁵ *Ibidem*.

M stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0369, f. 18.

N stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0369, f. 73.

La me passión par cuel che zé difissile

La me ga sugà le vene
la passión de ‘l difissile,
la me ga tólto ‘l contenuto naturale
de le bale...

Tit La me passión par cuel che zé difissile] ^Ap 104 The fascination of what’s difficult ^B>El fàssino< *La me passión* de cuel che zé difissile ^CLa me passión >de< *par cu*>le<*el* che zé difissile ^DLa me passión *de* cuel che zé difissile ^{EIL}La me passión de cuel che zé difissile ^MLa me passión >de< *par* cuel che zé difissile ^NLa me passión par cuel che zé difissile (*copiare [...] da Collected Poems p.104*)

1 La] ^AEl *la*
2 la passión] ^Ael fàssino *la passión* >*el belo*< de ‘l difissile,] ^Ade cuel che zé difissile, / *de cuel che ze difissile / del difissile* ^Bdel difissile ^{CDE}del difissile, ^I>del< *de ‘l* difissile,
3 la] ^Ael *la* tólto] ^{ABCDEILMN}tolto
4 bale...] ^{ABC}bale.

L’originale yeatsiano è un «sonnet-experiment»¹⁰⁸⁶ composto da tredici pentametri giambici con schema rimico *abbaccaddaeea*.¹⁰⁸⁷ Secondo Vendler la poesia è un sonetto monco dell’ultimo verso, che «lascia aperto uno spazio infinito a ciò che accadrà quando il poeta “ritroverà la stalla e tirerà il catenaccio”». ¹⁰⁸⁸

Il *trapianto* vicentino presenta la trasposizione parziale soltanto dei primi quattro versi dell’originale e l’interruzione del testo viene segnalata mediante l’impiego dei puntini sospensivi. Nonostante il carattere frammentario, esso risulta comunque significativo, in quanto testimonia con forza «l’attitudine inventiva»¹⁰⁸⁹ del traduttore. Sul presente testo si sono già ampiamente soffermati studiosi come Lucrezia Chinellato, Pietro De Marchi e Anna Gallia, ai cui approfondimenti dunque si rimanda. In questa sede si tenterà comunque di riassumerne i punti fondamentali, tentando al contempo di aprire alcune nuove prospettive.

A partire dalle parole-rima, che nel testo inglese instaurano tra loro significativi rapporti semantici. Ad esempio, Marilyn Denton ha osservato come la prima rima, «difficult» (v. 1) : «colt» (v. 4), abbia

¹⁰⁸⁶ VENDLER 2007: 162.

¹⁰⁸⁷ Cfr. YEATS 2006: 1103.

¹⁰⁸⁸ Ivi: 1105.

¹⁰⁸⁹ PELLEGRINI 2021: 17.

una forte connotazione ironica: «the speaker explicitly says that the “merely difficult” activities of a public life have destroyed the “spontaneous joy” and “natural content” out of which poetry is born».¹⁰⁹⁰ Meneghello non conserva la disposizione chiastica dello schema inglese, instaurando tuttavia una nuova rima baciata tra «naturale» (v. 3) : «bale» (v. 4). Attraverso la sostituzione di «heart» (v. 4) con «bale», il traduttore proietta la poesia all'interno di un'area semantica diversa, afferente alla cultura paesana, «molto più vicina al *corporale* che al *sentimentale*».¹⁰⁹¹ Scrive De Marchi: «Bale per *heart* costituisce un deciso abbassamento, da sopra a sotto la cintola, eppure non si giustifica solo per ragioni di rima, ma anche di coerenza semantica fisiologica con *sugà le vene* (da sangue a sperma)».¹⁰⁹²

Il termine «bale», inoltre, non soltanto contestualizza il testo all'interno dell'universo semantico vicentino, ma rende anche «più significativa per la cultura dialettale l'argomentazione a supporto della radicalità delle conseguenze della passione espressa da Yeats».¹⁰⁹³ Risulta allora di particolare interesse far riferimento alle pagine di *Maredè, maredè...*, in cui Meneghello scrive:

Secondo me le *balòte* sono un po' più grandi delle *bale*, sia come sbornie, sia come testicoli e anche altrimenti; o forse non sono oggettivamente più grandi, ma la grandezza risalta di più; e quando diciamo le *balòte dei òci* (non molto meno comune di le *bale dei òci*) qualcosa in noi ricorda quanto sono grandi e vulnerabili, sotto le finestrelle dei nostri occhi, i globi oculari, e sentiamo trascorrere tra i rami del retro-pensiero un vago formicolio di ribrezzo e timore.¹⁰⁹⁴

«Bale», arricchendosi dei valori semantici suggeriti da *Maredè, maredè...*, rinvia così a un dato empirico: ai fragili involucri che racchiudono la «materia di cui sono fatte le creature viventi», spargendo così nel testo di arrivo – restando all'interno della metafora botanica e seguendo la falsariga delle osservazioni di Chinellato – i semi della condizione vulnerabile dell'uomo.¹⁰⁹⁵

Viene invece riportato con estrema fedeltà, «quasi fosse un calco dall'originale»,¹⁰⁹⁶ il sintagma inglese «natural content» (v. 3), trasposto con «contenuto naturale» (v. 3). Ancora De Marchi osserva come il sostantivo «contènt», «contento, soddisfatto», nel testo di Yeats, richieda per ragioni di ritmo l'accento sulla seconda sillaba, non sulla prima, e come non si tratti dunque di *còntent*. Difficile pensare che possa trattarsi di un errore, di uno sviamento non intenzionale, considerando l'ottima conoscenza dell'inglese di Meneghello: il traduttore comprime così quella che nell'originale viene

¹⁰⁹⁰ PERLOFF 1970: 55.

¹⁰⁹¹ PELLEGRINI 2021: 17.

¹⁰⁹² DE MARCHI 2008: 77.

¹⁰⁹³ CHINELLATO 2012: 148.

¹⁰⁹⁴ Cfr. MENEGHELLO 2021a: 35.

¹⁰⁹⁵ CHINELLATO 2012: 149.

¹⁰⁹⁶ GALLIA 2015a: 118.

proposta come, alla lettera, «la gioia spontanea e il natural contento», nel «contenuto naturale» che instaura la rima finale con «bale». Il sintagma «spontaneous joy» (v. 3) resta invece implicito nella trasposizione.¹⁰⁹⁷

Per quanto riguarda l'aspetto semantico e l'avvicinamento al contesto di arrivo, è rilevante anche la resa del v. 2 dell'originale («dried the sap out of my veins») con «la me ga sugà le vene», e soprattutto l'impiego del verbo «sugà», fortemente connotato dal punto di vista sia fonosimbolico sia ritmico. Il passaggio in questione, nell'originale, presenta l'accostamento di due sillabe toniche («sap out») e risulta esemplificativo della tendenza di Yeats a intensificare gli effetti di senso mediante variazioni dello schema metrico basilare del pentametro giambico.¹⁰⁹⁸ Nella trasposizione vicentina, in particolare nella prossimità di «ga» e «sugà», viene così in parte conservato l'effetto suscitato dalla trama accentuativa dell'originale.

A tal proposito, nel volume mondadoriano dedicato a *L'opera poetica* di Yeats, Johnson osserva come questa sia «una delle poesie tecnicamente più elaborate e inventive di tutta la raccolta, con un dettato di grande impeto ed irruenza sintattica caratterizzato da *enjambements* a catena e punti fermi all'interno dei versi».¹⁰⁹⁹ Meneghello conserva nel *trapianto* la catena delle inarcature, tra i vv. 1-2 e i vv. 3-4. L'inversione iniziale, con la posposizione del soggetto, isolato nel secondo verso («la pasión de 'l difissile»), insegue inoltre la torsione sintattica dell'originale e instaura un rapporto anaforico tra il v. 1 e il v. 3 («La me ga sugà le vene / [...] la me ga tólto 'l contenuto naturale»), che abbraccia e mette in rilievo il sintagma centrale.

Per quanto riguarda la variantistica relativa a quest'ultimo: per il sostantivo «passión» è attestata una precedente variante con «fassino». Sul termine che costituisce invece la lezione definitiva, Meneghello si sofferma in *Maredè, maredè...*, evidenziando come la *passión* vicentina non comporti, di norma, un'implicazione di natura amoroso-sentimentale, «se non nei testi delle canzonette (in lingua: a un verso come «son baci di pasión» non corrisponderebbe bene *i zé basi de pasión*, piuttosto *basi de fôgo* o – scherzando – *basi col s'ciòco*)»:¹¹⁰⁰

Più comunemente *passión* esprime una forma spiccata, un po' banale, di preferenza o interesse attivo o passivo per un gioco, uno sport, perfino uno studio: *El ga tanta pasión par le mòto*. Ma inoltre, e più tipicamente, *passión* vuol dire “dolore, dispiacere profondo”, o anche “inquietudine sconvolgente”; non già “patimento”, salvo in la *Passión del Signore*, che è però sentito come patimento organizzato e

¹⁰⁹⁷ Cfr. CHINELLATO 2012: 148.

¹⁰⁹⁸ Cfr. YEATS 2006: 1104.

¹⁰⁹⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰⁰ MENEGHELLO 2021a: 52.

strutturato, sequela di atti, spettacolo. *A gò na passión...* vuol dire: “non potete sapere quanto (tale è qui il senso di *na*) mi preoccupa, sono agitata” o dalla paura o dal dispiacere.¹¹⁰¹

Risulta significativo, inoltre, come all'interno del testo si legga «la passión de 'l difissile» (v. 2), mentre il titolo vicentino presenti alcune variazioni, che hanno l'effetto complessivo di allungarne la misura sillabica. In particolare, in *La me passión par cuel che zé difissile*, si registra, oltre alla sostituzione della preposizione articolata, l'aggiunta di un pronome personale possessivo che definisce la «passión» come propria del soggetto scrivente, fornendo così in apertura del testo una chiave interpretativa determinata da una connotazione affettiva estranea all'originale.

¹¹⁰¹ Ivi: 52-53. Prosegue: «In tutt'altra chiave si usa *passión* (assai meno nell'Alto Vicentino che in città) con l'imperativo negativo di *vère, no sta / no stè / no la staga vèr passión*, o equivalenti forme 'indirette' di invito o esortazione negativa, *ghe gò dito che no la staga vèr passión*, col senso “non darsi pensiero, non preoccuparsi” (magari a titolo di rassicurazione del tutto inattendibile, per cui un certo grado di *passión* sarebbe ben giustificato)», in *Ibidem*.

El giudissio vien co 'l tempo

Scritta probabilmente il 21 o il 22 marzo 1909 e pubblicata per la prima volta su «McClure's Magazine» nel dicembre del 1910 con il titolo *Youth and Age, The Coming of Wisdom with Time* descrive la vita umana in termini arborei, esprimendo «forti sospetti sulla verità intesa come conoscenza»: ¹¹⁰²

La giovinezza, anche se costituita da giorni bugiardi, permetteva all'io poetico di crescere gioiosamente. Ora che è arrivata l'arida verità (e, sul piano biografico, si pensa a tutte le frustrazioni del rapporto di Yeats con Maud Gonne), non rimane che appassire. ¹¹⁰³

The Coming of Wisdom with Time

Though leaves are many, the root is one;
Through all the lying days of my youth
I swayed my leaves and flowers in the sun;
Now I may wither into the truth.

Si tratta di uno dei testi sui cui Meneghello torna con maggiore costanza e frequenza, trasponendolo, poco dopo la metà degli anni '50, in italiano e, trent'anni dopo, in vicentino. Soltanto la versione dialettale trova tuttavia una destinazione editoriale: pubblicata nel terzo volume delle *Carte* e datata 1984, viene poi rimaneggiata e inserita, prima, nelle *Biave* (1997), poi, nei *Trapianti* (2002).

In apparato non vengono rappresentate le stesure successive a E, in quanto non presentano varianti sostanziali rispetto al testo pubblicato in volume.

Testimoni

- A stesura ms., MEN 01-0363, f. 70.
- B stesura ms., MEN 01-0370, f. 145.
- C stesura ds. con correzioni mss. e poi interamente cassata in penna, MEN 01-0370, f. 104.
- D stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 103.
- E stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 84.

¹¹⁰² YEATS 2006: 1105.

¹¹⁰³ *Ibidem*.

- F stesura ds., MEN 01-0370, f. 75.
 G stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 40.
 H stesura ds., MEN 01-0370, f. 14.
 I stesura ds., MEN 01-0373, f. 57.
 L stesura ds., MEN 01-0373, f. 15.
 M stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0371, f.13.
 Bv stesura pubblicata in *Le Biave*.
 N stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0369, f.18.
 O stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0369, f. 73.

El giudissio vien co 'l tempo

Se foie ghin'è tante, la raisa / zé una: ai ani de i dì busiari / de la me giovinessa go scorlà / al
 5 sole foie e fiuri; desso posso / secarme in seno la verità.

- Tit El giudissio vien co 'l tempo] ^Ap 105 Wisdom with time ^{BC}Sagessa fiola de' l Tempo ^DSagessa
 fiola de' l Tempo ^E>Sagessa fiola de' l Tempo< *El giudissio vien co' l tempo*
 1 Se foie ghin'è tante,] ^ALe foie ze tante, / Le foie le zé tante, ^B>Le zé tante le foie,< *Le foie le*
zé tante, ^{CD}Le foie le zé tante, ^E>Le< *Se foie* >le zé< *ghin'è tante*, la] ^Ama la / >ma< la
^B>una< la raisa] ^A>radisa< raisa / >radisa< ra>i<isa
 2-3 zé] ^Aze / la zé una:] ^Auna >sola< / una >sola<; ai ani de i dì busiari / de la me
 giovinessa] ^A>e in tuti i dì de la giovinessa e nei< e al tempo dei dì busiari / al tempo dei dì
 busiari / de la me giovinezza ^Bal tempo che i dì busiari / de la me giovinessa ^Cal tenpoche i dì
 busiari / de la me giovinessa ^Dal tenpo>che< *de* i dì busiari / de la me giovinessa ^E>al tenpo<
 4 *ai ani* de i dì busiari / de la me giovinessa go scorlà] ^Ami scorlava / go scorlà
 al sole foie e fiuri;] ^A>le foie e< *le foie e i* fiuri al sole / >foie e fiuri< al sole foie e fiuri, ^{BCD}al
 sole foie e fiuri, desso] ^A>.< desso
 5 secarme in seno] ^A>secarme< apassire / >secarme< 'ndare in mona / >'ndare in mona< >*in*
mona< secarme >in pansa< / >'<nare in mona ^Bsecarme, 'nare in mona ^Csecarmi. 'nare in
 mona ^Dsecarm>i<e, 'nare in mona ^Esecarme>, 'nare< in seno >mona< la] ^A>la< la / >a
 la< / la verità.] ^Averità / >verità< / verità ^{BC}verità

Nel volume del 2002, in coda al testo definitivo, Meneghello riporta anche la sua versione precedente, datata 1984 e accompagnata dalla chiosa: «“Nel corso dei decenni cerco una versione viva”. Oggi, ritoccandola un po', mi pare che in sostanza, lì, l'avessi trovata»:¹¹⁰⁴

Ah, tempo de le s'cione, gioventù,
 ca dindolava foie e rame al sole...

¹¹⁰⁴ ID. 2021b: 85. Cfr. anche : «La formule ‘Nel corso dei decenni’ est un indice d’une véritable mise en abîme des différentes versions éditées (TR est de 2002).)», in CHINELLATO 2014: 245.

Dèssu basta, finìo, me sugo su

Nel seguito della presente scheda, si farà riferimento a quest'ultima stesura come a CIII, mentre alla versione definitiva, messa a testo, come a TR.

In fondo alla pagina dei *Trapianti* dedicata al testo, il traduttore invita dunque a un confronto con la sua versione pubblicata nel terzo volume delle *Carte*. Quest'ultima versione di CIII presenta tuttavia due precedenti varianti: il verbo «dindolava»¹¹⁰⁵ si presenta nella forma «dondolava», più vicina all'italiano; mentre al primo verso si legge, in luogo di «de le s'cione», «dele bale». Il passaggio da quest'ultima espressione a quella successiva è registrato dalle correzioni manoscritte apportate alla stesura dattiloscritta O. Su di essa, Meneghello cassa anche la specificazione relativa alla precedente lezione: «dove naturalmente bale sta per busiè». Per «s'cione» è invece possibile far riferimento alle pagine di *Maredè, maredè...*:

S'ciona nel senso di *bala*, “panzana”, specie nel plur. *s'cione*, può suggerire qualcosa di vistoso e insieme leggero, forse variopinto, decisamente attraente: *Có* (“come”) *che le me piaséa, le so s'cione!*
Bugie con belle vanterie, fantasiose, che quasi si vorrebbe poter credere...¹¹⁰⁶

Se nelle due diverse stesure di CIII il testo si carica, al v. 1, di una connotazione *familiare*¹¹⁰⁷ legata al contesto di arrivo, nella versione definitiva (TR) – in cui si legge «ai ani de i di busiari» – si accosta maggiormente alla lettera dell'originale, «Through all the lying days». La sostituzione – come ha osservato De Marchi – comporta anche il passaggio da un tono «più morbido e giocoso» a «un'atmosfera più netta e chiusa».¹¹⁰⁸

Un attenuamento della carica colloquiale e idiomatica è registrato anche dalla progressione correttoria relativa alla stesura dell'ultimo verso: per la resa di «I may wither», Meneghello passa da CIII, in cui si legge il verbo sintagmatico «sugo su» (v. 3), a una prima stesura di TR, che attesta l'espressione «'ndare in mona». Si ricorda rapidamente l'impiego del verbo *sugare*, fortemente fonosimbolico, anche in apertura di *La me passión par cuel che zé difissile*; mentre, a proposito della seconda lezione, il traduttore scrive in *Maredè, maredè...*:

¹¹⁰⁵ Il *Dizionario* di Pajello per *Dindolare* rimanda alla voce *Dimenare*: «*dimenare* o *tentennare* – *dimenarse*, *dimenarsi* o *dondolarsi*», in PAJELLO 1896: 71.

¹¹⁰⁶ MENEGHELLO 2021a: 114.

¹¹⁰⁷ Cfr. MOZZATO 2012: 135.

¹¹⁰⁸ Cfr. DE MARCHI 2022.

Con un nome proprio o comunque al vocativo, l'imperativo di *'ndare in móna* (o una forma equivalente a un imperativo, p.e., *Te pòi 'ndare in móna* che si usa appunto per dirti di andarci senz'altro) può assumere il valore di "non dire / non fare sciocchezze".¹¹⁰⁹

La lezione definitiva consiste tuttavia in «secarme in seno»: essa, pur conservando una carica idiomatica, risulta meno connotata in senso colloquiale.

In direzione contraria muove invece la sostituzione di «dondolava» o «dindolava» (lezioni di CIII) con «go scorlà» (TR). *Scorlare* è infatti un verbo su cui Meneghello si sofferma ampiamente in *Maredè, maredè...*, in quanto testimone dell'«originaria vitalità dialettale».¹¹¹⁰ Vi si legge:

Scorlare assoluto, detto di persone (a cui si imputi, p.e., una condotta o un'opinione poco saggia) indica squilibrio mentale: *Te scórli, ti!* oppure *Scórlito? Scórlela?* equivalgono a darti o a darle, scherzando, della matta o del matto.

Le cose invece *scórlano*, intransitivamente, nel senso di essere allentate, muoversi (denti), tentennare, oscillare (secchie); e transitivamente cose e persone vengono scorlate nel senso che le si scolla (infanzia riottosa; aggeggio che smette di funzionare; recipiente di liquidi con deposito, *sta-tènta no scorlarlo!*, ecc.). Ciò che s'imprime a ciò che si scolla si chiama *scórlón*.¹¹¹¹

Si ricordi la presenza del verbo anche al v. 5 di *El falcheto* (da *The Windhover* di Hopkins), in cui si legge «scorlava / la rèdena» (vv. 5-6), dove viene impiegato per la resa del tecnicismo «rung»: «a technical term of the riding-school, 'to ring on the rein' – said of a horse that circles at the end of a long rein held by its trainer, and 'to ring' (falconry), i.e. to rise in spirals».¹¹¹²

Tra CIII e TR si verifica inoltre uno spostamento dal tempo verbale dell'imperfetto – maggiormente descrittivo – a quello del passato prossimo. Quest'ultimo suggerisce una narrazione degli eventi meno distesa, come ha osservato anche De Marchi, coerentemente con la direzione correttoria già precedentemente evidenziata volta alla parziale sostituzione delle tonalità giocose e colloquiali, in favore di un registro invece più netto e aggressivo.¹¹¹³

¹¹⁰⁹ MENEGHELLO 2021a: 162-163.

¹¹¹⁰ Ivi: 35.

¹¹¹¹ Ivi: 35-36. Prosegue: «Tra ciò che può *scorlare* 'a' qualcuna/-o primeggia l'organo del pensiero: *Te scórta 'l servèlo* (dove si pensa che il cervello non sia fissato a dovere dentro la testa, ma si muova di qua e di là come zavorra in una stiva); ma c'è inoltre il caratteristico moto oscillatorio evocato in un ammonimento materno, anni Trenta, a giovanetta ginnasiale in stradella San Marcello a Vicenza. Suona la campanella di scuola, la ragazza si mette a correre, e la madre le grida: "Maria Terèsa, non córare così che ti scórlano le tète!" (Esse scorlavano infatti, maestosamente). Questo è un esempio di ciò che può accadere quando un'espressione (lessico o costrutto) del dialetto si trasferisce o trasporta in un TRAS come 'scórlano' con la sua desinenza plurale».

¹¹¹² HOPKINS 1984: 227.

¹¹¹³ Cfr. DE MARCHI 2022.

Va inoltre osservato come la terza persona del verbo *scorlare* posta in chiusura del v. 3 di TR instauri una rima tronca con la chiusura del v. 5 («scorlà» : «verità»). Questo rapporto rimico – che in CIII si ritrova in «gioventù» (v. 1) : «su» (v. 3) – ricalca quello presente nell'originale tra «youth» (v. 2) : «truth» (v. 4) e testimonia l'attenzione rivolta da Meneghelo nei confronti della trama fonico-ritmica del testo, pur non conservando la regolarità dello schema originale.

Il testo inglese si compone infatti di quattro tetrametri a rima alternata:¹¹¹⁴ se in CIII Meneghelo lo riduce alla sola misura di tre versi, in TR la traduzione conta complessivamente cinque versi, separati da una barra obliqua e senza l'*a capo*.

Per quanto riguarda l'aspetto ritmico, Chinellato propone le seguenti scansioni per i due testi (rispettando la disposizione tipografica così come figura sulla pagina del volume):

Se foie gnin'è tante, la raisa - + / - + / - + (-) / - - + (-)
zé una: ai ani de i di busiari - + (-) / - + (-) / - + / - + (-)
de la me giovinessa go scorlà - - + / - - + (-) / - - +
al sole foie e fiuri; desso posso - + (-) / - - + (-) / - - + (-)
secarme in seno la verità. - + / - + (-) / - + / - +¹¹¹⁵

Ah, tempo de le s'cione, gioventù, [+ - - - - + - - - +]
ca dindolava foie e rame al sole... [- - - + - - - - - + -]
Dèssò basta, finio, me sugo su [+ - - - - + - - - +]¹¹¹⁶

Nonostante l'isosillabismo, le due versioni del testo presentano movimenti ritmici fortemente divergenti. CIII si muove infatti su un ritmo più classico, scandito da tre endecasillabi ad accento alternato: due *a maggiore*, ossitoni e a rima alternata, e uno *a minore*, centrale.¹¹¹⁷ TR presenta invece uno schema metrico meno regolare: si contano quattro endecasillabi, di cui due *a maggiore* (il primo e il terzo) e due *a minore* (il secondo e il quarto), e un doppio quinario conclusivo, in cui è tuttavia riconoscibile anche un tetrametro giambico.¹¹¹⁸ Tale possibile duplice lettura del verso conferma l'ipotesi di Chinellato per cui, all'interno dei *Trapianti*, le due tradizioni metriche coesistono:

l'exécution peut imiter le rythme de la langue de départ (tétramètre iambique) ou s'adapter au modèle de vers de la langue de destination (doppio quinario). Ceci implique que, si la reformulation du sens

¹¹¹⁴ Cfr. YEATS 2006: 1105.

¹¹¹⁵ CHINELLATO 2014: 245.

¹¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹¹⁷ Cfr. *Ibidem*.

¹¹¹⁸ Cfr. Ivi: 244-46.

opérée par la traduction se montre soucieuse du respect de sa descendance du texte d'origine, le texte de destination s'intègre néanmoins à l'intérieur des codifications du patrimoine de destination, en poussant le code linguistique et culturel «jusqu'à sa limite».¹¹¹⁹

Per un ulteriore approfondimento relativo alla questione metrica, si rimanda al capitolo dedicato a *Metri e ritmi*.

Per quanto riguarda invece l'aspetto sintattico: in contrasto con lo sviluppo più classico di CIII, dettato anche dal posizionamento dell'apostrofe in apertura del primo verso e dell'esortazione nell'ultimo,¹¹²⁰ si pone la struttura ipotattica di TR, introdotta da una concessiva («se foie ghin'è tante», v. 1). A rafforzare tale movenza fortemente argomentativa contribuisce anche la fitta trama di inarcature dislocate lungo l'interezza del testo, le quali comportano «un rythme plus continu, typique de la prose, qui est représenté graphiquement par l'absence d'alinéa».¹¹²¹ Inoltre, ancora con Chinellato, si osserva in TR l'impiego della punteggiatura forte anche internamente al verso (i due punti, al v. 2; il punto e virgola, al v. 4), che contribuisce

d'une part à privilégier une exécution suivant les connexions syntaxiques, d'autre part à multiplier les accents forts en produisant une fragmentation du rythme qui rappelle le mouvement iambique et anapestique de l'original.¹¹²²

Fino a qui, l'analisi si è concentrata sulle sole versioni dialettali del testo, oggetto principale del presente studio. Risulta tuttavia utile a quest'altezza instaurare un rapido confronto anche con la sua precedente trasposizione italiana. Essa si inserisce nell'ambito degli esercizi di traduzione intrapresi privatamente da Meneghello alla metà degli anni '50 insieme all'amico e collega Renzo Piovesan e testimonia l'interesse di lunga durata coltivato da parte del traduttore nei confronti del presente testo. Nello specifico, la trasposizione italiana di *The Coming of Wisdom with Time* si trova su un foglio manoscritto datato 11 aprile 1956,¹¹²³ che la registra in quattro successive stesure, elaborate probabilmente contemporaneamente. Si riporta qui la trascrizione del testo ritenuto *recentiore*, a cui Meneghello appone l'annotazione «quasi ok»,¹¹²⁴ proponendo in seguito il suo apparato genetico (le

¹¹¹⁹ Ivi: 246.

¹¹²⁰ Cfr. Ivi: 245.

¹¹²¹ *Ibidem*.

¹¹²² *Ibidem*.

¹¹²³ MEN 01-0366, f. 6.

¹¹²⁴ Il testo viene trascritto – con alcune variazioni – anche da Anna Gallia in GALLIA 2015b: 141. Le quattro successive stesure manoscritte vengono invece riportate da Lucrezia Chinellato in appendice al suo lavoro di tesi dottorale. Cfr. CHINELLATO 2014: 328.

quattro diverse stesure vengono indicate con lettere minuscole in ordine alfabetico). A testo viene messa la stesura *d*, emendata secondo le correzioni che il traduttore vi apporta.

Molte le foglie, la radice è una.

Nei giorni falsi della prima età

scrollavo al sole foglie e fiori. È

tempo d'appassire, tempo di verità.

- 1 Molte] ^cMolteplici radice è] ^cradice / è una.] ^bun>ica<a ^cunica. ^d>unica< una.
 2 Nei] ^aNe>i<l giorni] ^a>giorni< tempo falsi] ^amenzogner>i<o ^b>menzogneri<
mentitori ^cmentitori prima età] ^{ab}prima / età, ^c*mia* prima età
 3 scrollavo] ^ascrolla>i<vo al sole foglie] ^a>ne<al sole e foglie ^bal sole / foglie ^cal sole / le
 foglie fiori.] ^{ab}fiori: ^ci fiori. È tempo] ^a>ma< è tempo ^bora può
 4 d'appassire, tempo di verità.] ^ache >appassisca in seno al vero.< *m'appassisca la verità.*
^b>sfiorirmi< >*appassirmi*< *avvizzirmi* la verità. ^cdi appassire / di >patire< *subire* sfiorando la
 verità. ^dd'appassire, tempo di verità. *Ora è tempo di appassire, d'inverarsi.*

Come ha già evidenziato Chinellato, nel corso del processo correttorio, è possibile osservare diverse varianti isosillabiche: come la sostituzione di «giorni» con «tempo», al v. 2 della prima stesura; di «menzogneri» con «mentitori», al v. 2 della seconda; o ancora di «patire» con «subire», al v. 4 della penultima. Ma si registrano anche interventi volti ad aggiustare e a modificare la misura del verso, come la sostituzione di «nel sole» con «al sole», al v. 3 della prima stesura, o l'aggiunta – e poi la successiva eliminazione, tra la terza e la quarta stesura – del pronome possessivo al v. 2: «della mia prima età». ¹¹²⁵

Anche Gallia si è soffermata sul *trapianto* italiano, osservando come – rispetto al testo vicentino, che conserva la concessiva e la prima persona in chiusura – esso sembri porsi a una distanza maggiore rispetto all'originale, soprattutto nel primo e nell'ultimo verso, mostrando una certa autonomia. ¹¹²⁶ La concessiva viene infatti resa mediante l'accostamento paratattico e chiasmico di due principali («Molte foglie, la radice è una»); mentre in chiusura il verso si sdoppia, facendosi impersonale: «È tempo d'appassire, tempo di verità». ¹¹²⁷ In fondo alla pagina Meneghello annota un'ulteriore variante per l'ultimo verso («Ora è tempo d'appassire, d'inverarsi»), che innalza nettamente il registro, ricorrendo a un neologismo dantesco, individuato da Gallia: ¹¹²⁸

Così l'ottavo e 'l nono; e ciascheduno

¹¹²⁵ CHINELLATO 2014: 244.

¹¹²⁶ Cfr. GALLIA 2015a: 122-123.

¹¹²⁷ Ivi: 122.

¹¹²⁸ *Ibidem.*

più tardo si movea, secondo ch'era
in numero distante più dall'uno;
e quello avea la fiamma più sincera
cui men distava la favilla pura,
credo, però che più di lei s'**invera**.¹¹²⁹

L'inserimento di tessere proprie della tradizione letteraria è un espediente a cui Meneghello fa ricorso frequentemente nella propria produzione e che, nel caso delle traduzioni, è spesso volto alla costruzione di un testo che sia in grado – usando una formula autoriale – di «rinnovare l'accensione lirica» dell'originale.¹¹³⁰

¹¹²⁹ *Par.*, XXVIII, vv. 34-39.

¹¹³⁰ *Id.* 2021b: 163.

A cuela che 'l so lavoro l'è 'nda a ramengo

To a Friend whose Work has come to Nothing, la cui stesura risale probabilmente al 16 settembre 1913, viene pubblicata per la prima volta in *Poems Written in Discouragement* (1913), volume uscito in tiratura limitata presso la Cuala Press di Lily e Lolly Yeats. L'autore affronta in questo testo l'imminente sconfitta del piano per una nuova galleria d'arte, portato avanti da Hugh Lane e dai suoi sostenitori e bocciato dal comune di Dublino il 19 settembre 1913. L'*amica* a cui fa riferimento il titolo corrisponde a Lady Gregory, che ampiamente si era adoperata a favore del progetto.¹¹³¹

La poesia vuole essere sia un omaggio personale all'amica, che affronta la sconfitta rimanendo fedele al proprio codice di comportamento e ai propri ideali etici sul ruolo dell'arte, sia una celebrazione dei valori aristocratici che essa incarna.¹¹³²

To a Friend whose Work has come to Nothing

Now all the truth is out,
Be secret and take defeat
From any brazen throat,
For how can you compete,
5 Being honour bred, with one
Who, were it proved he lies,
Were neither shamed in his own
Nor in his neighbours' eyes?
Bred to a harder thing
10 Than Triumph, turn away
And like a laughing string
Whereon mad fingers play
Amid a place of stone,
Be secret and exult,
15 Because of all things known
That is most difficult.

¹¹³¹ Cfr. YEATS 2006: 1130-1131.

¹¹³² *Ibidem.*

To a Friend whose Work has come to Nothing appartiene al nucleo di poesie tradotte da Meneghello – prima che in vicentino – in italiano, attorno alla metà degli anni '50. Come nel caso degli altri testi coinvolti in tale duplice processo traduttivo, soltanto la versione dialettale trova una destinazione editoriale: essa viene prima inserita in *Le Biave* (1997), per convergere in seguito nei *Trapianti* (2002).

Di questo testo si trova traccia anche nel primo volume delle *Carte*, in un paragrafo datato 23 maggio 1965, dove il titolo viene adattato e impiegato per denunciare una situazione propria della contemporaneità italiana:

A un amico il cui lavoro era stato intralciato

Ci sono guerre da fare, una con la materia, le frontiere dell'esperienza (andare con le parole là dove si sente, si sa che nessuno è stato ancora); e l'altra con i bonzi presuntuosi che mettono bocca nelle cose nostre. Tra te che scrivi e coloro per cui scrivi c'è una truppa di pomposi malandrini, risoluti (si direbbe) che un buon libro per arrivare agli italiani, debba passare sui loro cadaveri.¹¹³³

La stesura pubblicata nel volume del '97 non viene rappresentata nel seguente apparato, in quanto non presenta varianti sostanziali rispetto alla stesura dattiloscritta che la precede (M).

Testimoni:

- A stesura ms., MEN 01-0363, f.71.
- B stesura ms., MEN 01-0370, f. 144.
- C stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 103.
- D stesura ds. con correzioni mss. e poi interamente cassata in penna, MEN 01-0370, f. 2.
- E stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 85.
- F stesura ds., MEN 01-0370, f. 76.
- G stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 41.
- H stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 15.
- I stesura ds., MEN 01-0373, f. 58.
- L stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0373, f. 16.
- M stesura ds., MEN 01-0371, f.14.
- Bv stesura pubblicata in *Le Biave*.
- N stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0369, f. 19.

¹¹³³ MENEGHELLO 1999: 170.

O stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0369, f. 74.

A cuela che 'l so lavoro l'è 'nda a ramengo

Desso che 'l vero zé vignesto fora / ti tasi, resta sita, àseghe vînsare / al primo sbecalón de la
5 malora / parché ti co 'l to senso de l'onore / no te poi mia compètare / co cuei che co' i li pesca
10 a contar bale / no i se sente svergognà / ai oci de la gente o nel so core. / Ti te si sta slevà / par
calcossa de pì garbo del Trionfo / e lora, vòltete, varda via... / e 'fa na corda de violìn / pissigà
15 da i dii de un mato / che la vibre solitaria / in un logo de piera, ti resta / secreta esultante parché
/ tra tute le cose de 'l mondo / la pì difissile la zé cuesta.

Tit A cuela che 'l so lavoro l'è 'nda a ramengo] ^{AA} un amico ^{BA} un amigo che 'l so lavoro l'è
nda a ramengo ^{CD} un amigo che 'l so lavoro l'è nda a ramengo ^{EF} un amigo che >'l so
lavoro l'è nda a ramengo ^{GA} >un amigo< *cuela* che 'l so lavoro l'è nda a ramengo ^{HILNO} A
cuela che 'l so lavoro l'è nda a ramengo
1 che 'l vero zé vignesto fora] ^A>ca savemo< che se ga savuto tuto *ch'el vero ga fato marón*
^{BCDEF}che 'l vero ze vignù fora ^Gche 'l vero z>e<é vignù fora ^{HILM}che 'l vero zé vignù fora ^Nche
'l vero zé >vignù< *vignesto* fora
2 sita,] ^{ABCDEF}sito, ^Gsit>o<a, àseghe] ^Aàsete ^Càsegh>i<e vînsare] ^Abatate
3 al primo sbecalón de la malora] ^A>dai sbecalò da cualuncue stec< dal primo sbecalón, ^{Ca}
primo sbeca>b<lón de la malora ^L>al< *vive* primo sbecalón de la malora
4 ti co 'l to senso de l'onore] ^A>[.] [.] te si na persona p[.]ata< / par via che essendo sta slevà
/ col senso de l'onore ^{CEF}ti cól to senso de l'onore ^Dti col to senso de l'onore ^Gti >col< *co 'l* to
senso de l'onore ^Hti co 'l to senso de l'onore ^Lti >co 'l< *co 'l* to senso de l'onore
5 no te poi mia compètare] ^Acome podarissito >compètare< tegnerghe testa ^Cn>e<o te poi mia
compètere ^{DEF}no te poi mia compètere ^Gno te poi mia compèt>e<are
6 co cuei] ^A>co gente<>co< a cuei ^Bco' cuei ^Cc>ó<o cuei co' i li pesca a contar] ^A>i conta<
se i li pesca *co i li pesca* a contar ^B>s'i< *co 'i* li pesca a contar ^{CDEFGHI}co'i li pesca a contar
^L>co'i< *co' i (NB)* li pesca a contar
7 no i se sente] ^A>e s< no i sente svergognà] ^Bsvergognà
8 ai oci de la gente] ^A>davanti al publico< / >ne davanti ala gente< davanti ai altri ^B>davanti 'l
mondo< >i altri< ai oci de la gente nel so core.] ^Aa luri stessi? ^Bnel so c>ó<ore.
9 Ti te si sta] ^A>Ciò,< Essendo sta
10 par calcossa de pì garbo] ^A>a roba pì difisile< / >par robe pì dura a calcossa de pì duro< / a
cose un po' pì dure ^Bpar calcossa >pì< de pì duro ^{CDEF}par calcossa de pì duro ^Gpar calcossa de
pì >duro< *garbo* del Trionfo] ^Ade la vitoria,
11 e lora, vòltete, varda via...] ^Avòltete, amigo, ^Be lora, amigo, vòltete, >va<, varda via...>)< ^{CDEF}e
lora, amigo, vòltete, varda via... ^Ge lora >amigo< *cara* vòltete, varda via...
12 e 'fa] ^A>fa come< / fa come na corda] ^A>la< >na< >corda< / >de< la corda de
violin] ^Ade un strumento
13 pissigà] ^Asonà da i dii de un mato] ^Ada un >.< mato ^{BCDEFGHI}dai dii de un mato ^L>dai< *da*
i dii de un mato
14 che la vibre solitaria] ^Aom. ^Bche la vibre >par conto suo< >/< *solitaria* ^Cche la vibr>a<e
solitaria

- 15 in un] ^Ain >[..^C< un logo de piera,] ^Aposto de roce, ^Blogo *isolato* de piera >solitario< ^C>isolato< *logo de piera* ^Dlogo de piera ^Elogo de piera, ti resta] ^Aresta / >cioè resta< ^Bti resta
- 16 secreta] ^A>il< segreto, ^B>segreto< secreto ^{CDEF}secreto ^Gsecret>o<a esultante] ^Aesultante, ^Gesultante >/< parché] ^Bche ^C>che< *parché*
- 17 tra tute le cose] ^A>de tuto cuel ch< tra >tute le< *le tante* cose ^Btra le tante cose ^Ctra >le tante< *tute le cose* de 'l] ^{AB}de sto ^C>de sto< *del* ^{DEF}de sto ^Gde >sto< (*vive*) >'l< ^Hde >sto< 'l ^Ide'l ^L>de'l< *de 'l*
- 18 difissile] ^Adifisile ^{BCDEFG}difissile ^Hdif>i< *issile* la zé cuesta.] ^Aze cuesta ^Bla ze cuesta. ^Cla ze cuest>o<a. ^{DEF}la ze cuesta. ^Gla z>e< *é* cuesta.

Il testo di Yeats è composto da dimetri rimati in quartine a rima alternata.¹¹³⁴ I vv. 2, 5 e 7 presentano una sillaba sovrannumeraria, mentre ai vv. 6, 8, 9 e 16 si registra un'inversione del primo piede: complessivamente dunque sette dei sedici versi dell'originale «depart from the minimal six-syllable iambic metrical scheme, and are thereby made mobile and lively».¹¹³⁵ Il *trapianto* vicentino conta invece complessivamente 18 vv., risultando così incrementato di due unità rispetto alla misura dell'originale, e non presenta isosillabismo.

A fronte del venir meno della regolarità dello schema metrico originale, è comunque possibile individuare nella traduzione ben sette versi riconducibili a misura endecasillabica (i vv. 1, 2, 3, 4, 6, 8, 10). Questi inserti corroborano l'ipotesi – avanzata da Chinellato e approfondita nel capitolo dedicato a *Metri e ritmi* – della coesistenza all'interno dei *Trapianti* di misure metriche canoniche e di una tensione prosastica. A proposito di quest'ultima va osservato come i versi vicentini vengano separati tra loro soltanto da una barra obliqua e senza andare a capo: la stessa disposizione si ritrova anche in altre trasposizioni da Yeats (vd. in *Introduzione*) ed è determinata dall'intenzione autoriale di conferire un andamento maggiormente discorsivo o riflessivo al testo.

La rappresentazione continua dei versi si pone inoltre almeno in parte in continuità con l'originale, che non presenta alcuna suddivisione strofica tra le quartine: «the poem runs on to its close without a break». In favore di una progressione ininterrotta del componimento inglese giocano anche gli *enjambements*, che legano tra loro la prima e la seconda quartina, così come la terza e la quarta. Nell'originale si registra così un forte contrappunto tra le unità metriche (quattro quartine) e quelle di senso, corrispondenti a due successive arcate sintattiche, individuate dal punto interrogativo posto in chiusura del v. 8. Il punto interrogativo viene sostituito da Meneghello con un punto fermo (v. 8). La netta bipartizione sintattica propria del testo di partenza viene tuttavia attenuata in traduzione dalla presenza – estranea all'originale – dei puntini sospensivi in chiusura del v. 11. All'altezza di questo verso si registra anche una maggiore distensione semantica: la resa di «turn away» (v. 10) con «e

¹¹³⁴ Cfr. YEATS 2006: 1130.

¹¹³⁵ VENDLER 2007: 184-185.

lora, vòltete, varda via...» presenta infatti una ridondanza semantica dettata dal raddoppiamento dell'imperativo, esteso lungo l'intero verso. Un raddoppiamento dello stesso genere – contestualizzabile all'interno di un abbassamento di registro in senso colloquiale e mimetico del parlato – è individuabile anche al v. 2, dove, per la resa di «Be secret», si legge «ti tasi, resta sita». A tal proposito, Meneghello scrive in *Maredè, maredè...*: «[u]siamo continuamente imperativi di ogni genere nel nostro parlato ordinario, *varda, scólta, scusa, dime, dame, sènti, ciapa, spèta, tasi, curi, vòltete, spèteme, crèdeme, gràteme...*». ¹¹³⁶

Segue, nel testo inglese, «take defeat» (v. 2), reso da Meneghello con «àsseghe vinsare». Di nuovo risulta utile un confronto con le pagine di *Maredè, maredè...*:

Si dice (a) *àsseme stare [a] casa, àsseghe stare sentà*, ecc. (col pron. dativo), e si dice in assoluto (b) *àsseme stare, àssela stare* (col pron. oggetto), e ancora (c) *àsseme casa, àssela cuà* (di nuovo col pron. oggetto), intendendo in (a) “permettimi/-le, ecc., di...”; in (b) “lasciami/-la in pace”; in (c) “non portarmi/-la via”, “lasciami/-la qui”. ¹¹³⁷

Nell'ambito della variantistica relativa al v. 11, si osserva invece l'espunzione di un precedente «amigo», poi cassato e provvisoriamente sostituito, nella stesura successiva, da «cara». A tal proposito, e in rapporto alla necessità di esplicitare in vicentino – diversamente dall'inglese – il genere grammaticale, vale la pena osservare come anche nel titolo del testo – in seguito a numerose stesure in cui impiega «amigo» – il traduttore infine si corregge e ricorre alla forma femminile «cuela», scartando invece curiosamente *amiga*, corrispettivo letterale dell'originale.

Tornando invece all'allentamento dei legami strutturali: il testo yeatsiano fa perno – come ha osservato Vendler – anche sulla disposizione chiasmica di alcuni elementi sintagmatici chiave, che abbraccia l'interezza del testo. A essere coinvolti, in particolare, sono i vv. 2, 5, 9 e 14: «Be secret and take defeat»; «Being honour bred»; «Bred to a harder thing»; «Be secret and exult». ¹¹³⁸ Tale struttura trova un riscontro minimo nel testo di arrivo, in cui a ricorrere è soltanto il pronome «ti» («ti tasi», v. 2; «parché ti», v. 4; «Ti te si sta slevà», v. 9; «ti resta», v. 15), intessendo così non un chiasmo, ma una trama basata sulla sola iterazione.

Complessivamente, dunque, nel *trapianto* si riducono i rapporti strutturali: vale anche per lo schema rimico, non conservato nella sua regolarità. La rima alternata dell'originale trova riscontro solo in alcuni dislocati legami, come le rime bacciate in punta di verso «fora» (v. 1) : «malora» (v. 3), «onore»

¹¹³⁶ MENEGHELLO 2021a: 176.

¹¹³⁷ Ivi: 89.

¹¹³⁸ Cfr. VENDLER 2007: 185. Cfr anche: «[i]n characterizing Gregory, Yeats links, by the word “bred”, the quasi-parenthetical phrase “being honour bred” to the later, more salient, remark that Gregory is “bred to a harder thing / Than Triumph”», in Ivi: 184.

(v. 4) : «core» (v. 8), «resta» (v. 15) : «cuesta» (v. 18); la rima tronca interna «svergognà» (v. 7) : «slevà» (v. 9) : «pissigà» (v. 13); o la rima ritmica «vinsare» (v. 2) : «conpètare» (v. 5). Viene invece meno anche quella che Perloff identifica come una delle «most effective synonym-rhymes»¹¹³⁹ di Yeats, ovvero «exult» (v. 14) : «difficult» (v. 16):

The speaker is telling his beloved that to “exult” secretly and proudly [...] is, of all things the “most difficult”. The meanings of the two rhyme words are equated by the context: it is “difficult” to “exult”. Here the fact that exult /difficult is an approximate rhyme (tertiary-stress rhyme) seems relevant. The first rhyming unit is a root which receives primary stress, the second is a derivational suffix which receives tertiary stress; perhaps it is not overingenious to suggest that the “roughness” of the rhyme stresses the difficulty of exulting. In any case, the rhyme exult-difficult seems largely responsible for the dramatic intensity of these celebrated lines.¹¹⁴⁰

L’enfasi posta sulla parola-rima «difficult», collocata in chiusura del testo di partenza, risulta attenuata nel *trapianto* vicentino, in cui il corrispettivo «difissile» (v. 18) è interno al verso. Il rapporto rimico maggiormente significativo nella trasposizione pare invece essere quello tra «onore» (v. 4) : «core» (v. 8), dove quest’ultimo è un termine fortemente connotato nell’uso meneghelliano. Gallia ha già evidenziato la pregnanza di tale lemma e l’originalità con la quale viene innestato nelle traduzioni vicentine. Posto sempre in posizione di rilievo (a fine verso o tra virgole), esso compare in un gran numero di *trapianti*, «non solo, come sarebbe prevedibile, per tradurre l’inglese *heart*».¹¹⁴¹ Si ricorda, ad esempio, la sua presenza in chiusura di *Inisfrì* (v. 12), in cui «per abbassamento *core* diventa in vicentino “buso profondo”, ma con “core” viene giustamente reso *heart*».¹¹⁴² In questa sede, invece, «core» è aggiunta del traduttore priva di riscontro nell’originale: il verso «ai oci de la gente o nel so core» (v. 8) corrisponde infatti all’inglese «in his own / Nor in his neighbours’ eyes?» (vv. 7-8). Il riferimento al senso della vista viene dunque mantenuto soltanto in rapporto all’esteriorità, incarnata dalla «gente» (corrispettivo di «neighbours») – ma nelle prime stesure del testo veniva meno anche in questa sede: sono diverse le varianti scartate, come «davanti al publico», «davanti ala gente», «davanti ai altri», «davanti ‘l mondo». Per indicare l’interiorità del soggetto («his own») Meneghello passa invece significativamente – dopo una prima stesura in cui tenta la variante «a luri stessi?», conservando anche il punto interrogativo, poi espunto – al «[n]odo o torsolo centrale delle cose»,¹¹⁴³ così come glossa il termine *core* in chiusura del *Congedo* di *Pomo pero*.

¹¹³⁹ PERLOFF 1970: 68.

¹¹⁴⁰ Ivi: 69.

¹¹⁴¹ GALLIA 2015a: 114.

¹¹⁴² *Ibidem*.

¹¹⁴³ MENEGHELLO 2006: 779.

All'interno del *trapianto* l'aggettivo «difissile» mantiene comunque una certa rilevanza, anche in virtù della sua unica occorrenza. In una prima stesura del testo Meneghello impiega infatti l'aggettivo anche al v. 10 per la resa di «harder». In luogo di «pì difisile» predilige infine tuttavia – passando da una lezione intermedia con «pì duro» – l'espressione «pì garbo», ossia più *acre, aspro*,¹¹⁴⁴ operando così anche un lieve slittamento semantico. Un aggiustamento, quest'ultimo, che si pone del resto in linea con la strategia traduttoria meneghelliana, volta ad avvicinare il testo al contesto linguistico e culturale di arrivo. Di tale movimento sono numerosi i passaggi esemplificativi individuabili in *A cuela che 'l so lavoro l'è 'nda a ramengo*, a partire dal titolo e dall'espressione «'nda a ramengo»,¹¹⁴⁵ resa fortemente idiomatica di «has come to Nothing».

A questo esempio, in rapporto a un abbassamento del registro volto a portare i referenti a una dimensione di maggiore concretezza, è possibile accostare anche la trasposizione del v. 15, «all things known», con «tute le cose de 'l mondo» (v. 17), e la trasposizione del v. 6, «li pesca a contar bale», dove «naturalmente bale sta per busiè»,¹¹⁴⁶ ricordando il *trapianto* di *Coming of the Wisdom with Time*. Proseguendo, risulta di particolare interesse anche l'espressione «al primo sbecalón de la malora» (v. 3), resa di «From any brazen throat» (v. 3): per il termine «sbecalón» è possibile far riferimento innanzitutto alle pagine di *Maredè, maredè...*, per «i sì e i no dell'uso effettivo del *becare* e dello *sbecare*»,¹¹⁴⁷ ma soprattutto in rapporto alla sostituzione di «*criare* nel senso di “gridare”»¹¹⁴⁸ con *sigare* o *sbecare*. Se «sbecalón» compare anche in un passaggio di *Ur-Malo*, in compagnia di altri termini con esso rimanti («sbevación cocolón sbecalón busarón sgalmarón [...]»),¹¹⁴⁹ «sbeccaloni» viene invece glossato come «[g]ente antipatica che vocia per usanza»¹¹⁵⁰ in coda a un paragrafo di *Pomo pero*:

Quando Carnera affrontò Paolino (io ero presente) le riprese vinte si sommavano e di volta in volta gli sportivi di Malo gridavano Viva Carnera! sostenendo in me la speranza d'una vittoria, nel caso che il piccolo gigante resistesse fino in fondo ai pugnetti del bestiale omicino col basco che la folla incitava — perché nell'aradio c'era anche una folla di spagnói, razza nana di **sbeccaloni**.¹¹⁵¹

Si tratta dunque di un termine che instaura una fitta rete di corrispondenze interne all'opera meneghelliana e che testimonia dell'interesse dell'autore per alcune specifiche forme espressive. Si

¹¹⁴⁴ PAJELLO 1896: 97.

¹¹⁴⁵ «Ramengo, *ramingo*», in Ivi: 203.

¹¹⁴⁶ MEN 01-0369, f. 73.

¹¹⁴⁷ MENEGHELLO 2021a: 215.

¹¹⁴⁸ Ivi: 63.

¹¹⁴⁹ MENEGHELLO 2006: 741.

¹¹⁵⁰ Ivi: 760.

¹¹⁵¹ Ivi: 630.

pensi anche all'impiego frequente dei verbi sintagmatici e, in particolare, a quel «fora» che, «apposto ai verbi»,¹¹⁵² assume diversi significati:

Saltàr fóra: (a) “venire ritrovato, ricomparire” (di oggetto smarrito, ecc.): *Te vedarè che la salta fóra*, “vedrai che si trova”; (b) “interloquire”, intervenire un po’ inaspettatamente: *Cossa gavévele da saltàr fóra?*, “Occorreva che ci mettessero il becco?”; (c) (di guadagni o vantaggi per lo più collaterali): *Me salta fóra la séna par mi*.

Saltàr-su è “contraddire” in modo repentino e concitato, “dar sulla voce”, intervenire criticando.

Catàr-fóra è “addurre capziosamente” (un argomento, un pretesto, una prova, una scusa); *far-fóra* è “consumare” (scarpe, patrimoni), “sbafare” (senza avanzzi), “accoppiare”; *magnàr-fóra* è “dar fondo a” (patrimoni); *butàr-fóra* è “vomitare”; *móvarse-fóra* è “fare del moto”. Ovunque il guardo giri vedi avverbi.¹¹⁵³

Nel caso del *trapianto* in questione si legge «zé vignesto fora» (v. 1), quasi un calco di «is out» (v. 1) ed efficiente lezione definitiva che segue una serie di precedenti varianti, tra cui: «ca savemo», «che se ga savuto», «ga fato marón». Un’espressione idiomatica, quest’ultima, facente riferimento all’essere scoperti o smascherati.¹¹⁵⁴

Il dialetto si rivela dunque efficace strumento per la resa degli idiomatismi, frequenti anche nel lessico inglese. Come ha sottolineato Gallia, invece, non è possibile sostenere lo stesso per la versione italiana del testo. Essa – come si accennava in apertura della scheda – appartiene a quel nucleo di testi trasposti in italiano da Meneghello attorno alla metà degli anni ’50. La traduzione di *To a Friend whose Work has come to Nothing* è attestata da due carte manoscritte in penna blu, su cui l’autore registra diverse stesure del *trapianto*.¹¹⁵⁵ Viene qui messa a testo quella *recentiore* (*f*), emendata secondo le correzioni presenti sulla stessa e con l’aggiunta dell’integrazione «richiuditi» (v. 2) – prelevata dalla stesura ad essa precedente e posta tra parentesi quadre. Segue l’apparato genetico: le stesure integrali sono tre (*a*, *e*, *f*), mentre *b*, *c*, e *d* testimoniano soltanto la seconda parte del testo, corrispondente alle ultime due quartine dell’originale.

Ora che s’è saputa
la verità, [richiuditi]
nel segreto ed accetta
dal mio spudorato

¹¹⁵² ID. 2021a: 76-77.

¹¹⁵³ *Ibidem*.

¹¹⁵⁴ Si è fatto ricorso allo strumento di traduzione del sito: <http://www.linguaveneta.net/>.

¹¹⁵⁵ MEN 01-0366, ff. 24-25.

- 5 l'onta della sconfitta
 Come potrai far fronte
 tu nutrito d'onore
 a chi, se si provasse
 che mente e sa che mente,
- 10 non avrebbe pudore
 di sé né della gente
 Tu nutrito a men
 cosa che la Vittoria
 volgi, e come corda
- 15 di violino che rida
 sotto dita impazzite
 in un luogo pietroso
 richiuditi nel tuo
 segreto e sii felice,
- 20 perché fra tutti i compiti
 codesto è il più difficile.
- 1-2 Ora] ^eora s'è saputa / la verità,] ^as'è saputa / tutta la verità, ^e>il vero è noto< *tutti sanno*
 / la verità,
- 3-5 nel segreto ed accetta / dal mio spudorato / l'onta della sconfitta] ^achiuditi nel segreto
ammutilisci, e accetta sappi essere segreto / e accetta la sconfitta che il primo spudorato /
dal primo spudorato ti gridi la sconfitta / che te la griderà. ^erichiuditi / nel tuo segreto, e accetta
/ da >ogni sfacciata< spudorate bocc>a<he / la gogna che ci tocca / >a chi è stato< quando
siamo sconfitti.
- 6 Come] ^e>Perché< Come far fronte] ^ecompetere ^f>competere< *far fronte*
 7 nutrito] ^avestito ^enutrito
 8 a chi,] ^aa chi ^econ >[.]< chi, ^f>con<a chi >-<,
 9 che mente e sa che mente,] ^ache mente e sa che mente ^ech'è egregio mentitore,
 10 pudore] ^evergogna
 11 di sé né della gente] ^adi sé né della gente? ^ené per sé né pel prossimo? ^fné in sé né innanzi al
 prossimo? / *di sé né della gente*
- 12-13 nutrito a men / cosa che la Vittoria] ^a>vestito< *nato a meno >tenui< >tenere< molli / cose che*
l'aver vinto ^bcresciuto a >men [...]< più rara / cosa che l'aver vinto ^ccresciuto a più rara /
cosa che il voler vincere ^enutrito a più ardue / cose che al trionfo ^fnutrito a men >facile<
>[....]< / cosa che la Vittoria
- 14-16 volgi, e come corda / di violino che rida / sotto dita impazzite] ^avolgiti, e come corda / di
 violino che >ride< / >e stride in preda a< folli / dita sferzano a ridere ^bvolgiti e come amara /
 risata di strumenti / che folli dita sferzano ^e>volgiti, e come riso< / >amaro< rivolgi il viso e
 impara / da corda di strumento / che folli dita sf[.....]o / al viso, ^dche folli dita sferzino ^evaga
 oltre e come corda / impazzita che rida / sotto >pazze< dita impazzite,
 17 in un luogo pietroso] ^{ab}e in un luogo pietroso, ^etra le pietre,

18-19 richiuditi nel tuo / segreto e sii felice,] ^a>richiuditi nel< *resta col* tuo segreto / >segreto, e gioisci, ^b>resta col tuo< sappi amare segreto / e gioisci, ^dsii segreto, ed esulta ^erichiuditi >orgo< nel tuo / segreto orgoglioso, ^frichiuditi nel tuo / segreto >imperioso< e sii felice,
 20-21 perché] ^aperché / ^bchè fra] ^{abd}d'ogni ^edi ^f>di questi< *fra* tutti i compiti / codesto è il più difficile.] ^aquesta è la più difficile. ^bumano atteggiamento / codesto è il più difficile ^daltra impresa / quella è la più difficile. ^eciò ch'è noto / all'uomo questo è il compito / più difficoltoso. ^f*tutti i* compiti / >è dato all'uomo assumersi< / codesto è il più penoso *difficile*.

Risulta interessante osservare come – per la trasposizione vicentina – Meneghello potesse tenere ancora a mente questa prima versione italiana del testo. In particolare, si osservi la resa di «Triumph» (v. 10) con «Vittoria» (v. 13), dove «vittoria» è anche la lezione attestata dalla prima stesura manoscritta del testo dialettale, in cui il traduttore opterà infine per il più aderente «Trionfo» (v. 10).

Nel corso del processo variantistico relativo al *trapianto* italiano compaiono già anche i lemmi «violino» e «strumento» per la resa del verso successivo, esplicitazioni estranee al testo di partenza: nel testo dialettale si ritrovano «strumento», nella prima stesura manoscritta, e «violin», in tutte quelle successive.

Viene invece meno nel vicentino la connotazione propria di «laughing»: se nel testo italiano si legge infatti «che rida / sotto dita impazzite» (vv. 15-16), in quello edito si trovano soltanto la resa fonosimbolica di «play» con «pissigà» – in seguito a una prima variante più letterale con «sonà» – e la successiva specificazione, estranea all'originale, «che la vibre solitaria».

Più aderente è la resa vicentina di «place of stone» con «logo de piera», in seguito a una prima variante con «posto de roce» – più efficace dell'italiano, letterariamente connotato, «luogo pietroso».

Complessivamente, comunque, nel rifacimento italiano, scrive anche Gallia, «molto viene perduto»: se «'l vero zé vignesto fora» (v. 1), come si osservava precedentemente, è efficace calco di «the truth is out» (v. 1), la più sostenuta resa italiana «s'è saputa / la verità» (vv. 1-2) non rende giustizia alla sintesi dell'originale. Si considerino poi anche l'esortazione finale «Be secret and exult» (v. 14), a cui Meneghello resta aderente nel vicentino «ti resta secreta esultante» (v. 16), e la sua resa italiana «ridondante e meno incisiva»: ¹¹⁵⁶ «rinchiuditi nel tuo / segreto e sii felice» (vv. 18-19). La traduzione italiana non riesce così a inseguire l'efficacia concisa dell'originale – in quanto, si ricordi, «la nostra lingua ha parole più lunghe, non abbiamo tante parole brevi come l'inglese». Inoltre, nel caso specifico di un testo come *To a Friend whose Work has come to Nothing*, caratterizzato da un «breathless tempo of angry speech» ¹¹⁵⁷ e da un tono prevalentemente colloquiale, il dialetto vicentino si rivela felicemente in grado di «concorrere con la lingua» ¹¹⁵⁸ dell'originale.

¹¹⁵⁶ GALLIA 2015a: 126.

¹¹⁵⁷ JEFFARES 1984: 26.

¹¹⁵⁸ GALLIA 2015a: 45.

Podìn

Paudeen, la cui stesura risale al 16 settembre 1913, viene pubblicata per la prima volta su «Poetry» (Chicago) e su «The New Statesman» nel maggio 1914.¹¹⁵⁹ Le circostanze del suo concepimento vengono raccontate in un episodio dell'inedita autobiografia dell'autore:

Un pomeriggio stavo attraversando un ruscello e nello spiccare il salto provai un'emozione per me molto strana, essendo tutti i miei pensieri pagani: un senso di totale dipendenza dalla volontà divina. Durò un istante e io mi dissi: "Ecco come si sentono i cristiani". Quella notte mi parve di svegliarmi nel letto e di sentire una voce che diceva: "L'amore di Dio per ogni anima è infinito, poiché ogni anima è unica; nessun'altra anima può soddisfare la stessa necessità in Dio".¹¹⁶⁰

Nel testo, Yeats accosta tali riflessioni a quelle, più amare, «sulla grettezza di molti suoi concittadini».¹¹⁶¹ Questa poesia apre infatti un ciclo di componimenti in cui l'autore sviluppa una contrapposizione tra la borghesia mercantile dublinese – attenta soltanto al proprio tornaconto – e coloro che si sono invece sacrificati per la causa dell'indipendenza irlandese.¹¹⁶² Tuttavia, in *Paudeen*

il poeta sembra lasciare anche al nemico quasi sociologicamente predeterminato e irredimibile una possibilità di riscatto o di redenzione: persino l'individuo più cieco e ignorante è unico e la sua anima offre qualcosa di unico alla divinità.¹¹⁶³

Paudeen

Indignant at the fumbling wits, the obscure spite
Of our old Paudeen in his shop, I stumbled blind
Among the stones and thorn-trees, under morning light;
Until a curlew cried and in the luminous wind
5 A curlew answered; and suddenly thereupon I thought
That on the lonely height where all are in God's eye,
There cannot be, confusion of our sound forgot,
A single soul that lacks a sweet crystalline cry.

¹¹⁵⁹ Cfr. YEATS 2006: 1131.

¹¹⁶⁰ *Ibidem.*

¹¹⁶¹ *Ibidem.*

¹¹⁶² Cfr. Ivi: 1124.

¹¹⁶³ Ivi: 1131.

La trasposizione di *Paudeen* compare per la prima volta in *Le biave* (1997), per essere in seguito inserita, senza modifiche sostanziali, nei *Trapianti* (2002). Le prime stesure del testo sono conservate all'interno della cartella relativa ai materiali preparatori della conversazione *Il turbo e il chiaro* (1996), in cui è dunque possibile che – in una prima fase di elaborazione – Meneghello abbia pensato di includerlo.

La stesura pubblicata nel volume del '97 non viene invece rappresentata nel seguente apparato, in quanto non presenta varianti sostanziali rispetto alla stesura dattiloscritta che la precede (O).

Testimoni:

- A stesura ms. estesa su due successive carte, MEN 01-0112, ff. 11-12.
- B stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 7-8 del testo originale, MEN 01-0112, f. 16.
- C stesura ms., MEN 01-0112, f.80.
- D stesura ms., MEN 01-0363, f. 71.
- E stesura ms., MEN 01-0370, f. 141.
- F stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 101.
- G stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 86.
- H stesura ds., MEN 01-0370, f. 76.
- I stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 41.
- L stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f.15.
- M stesura ds., MEN 01-0373, f. 58.
- N stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0373, f. 16.
- O stesura ds., MEN 01-0371, f. 14.
- Bv stesura pubblicata in *Le Biave*.
- P stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0369, f. 19.
- Q stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0369, f. 74.

Podìn

Me son rabià co 'l nostro Piareto de la Bia,
te la so botegheta,
suca un po' da bronbólo, e radegheta.

Vo fora, fo qualche passo da meso-orbo
 5 soto la luce de la matina, fra pier e russe,
 e a un serto punto na perùssola la tira un sigo
 e in meso al vento che slusega na perùssola ghe risponde;
 e tuto un trato me vien namente sto pensiero, che su ‘l cucùssolo
 do che tuti se inpunara ai oci del Signore,
 10 no pol èssarghe, se se dismèntega ‘l casin
 d’i nostri sóni, un’ànema, una sola
 che no la mola el so dolse segnale de cristalo.

Tit Podin] ^Aom. ^CPAUDEEN ^{DEH}Paudeen ^FPaudeen. ^GPaudeen>,< ^IPaudeen< *Podin*
 1-3 Me son rabià co ‘l nostro Piareto de la Bia, / te la so botegheta, / suca un po’ da bronbólo, e
 radegheta.] ^ALe >maciade< *spiritosagini* >da shapes sense de< / >spirito< / *del nostro vecio*
Paudeen te la so botega / >lu< el *so* dispresso tenebroso *me ga fato rabiare*. ^CLa spiritosaggine
 del nostro vecio Paudeen / te la so botega / el so dispresso tenebroso / me ga fato rabiare ^DMe
 son rabià co Piero de la Bia, / ne la so botegheta / >[.] le maca[.]e, la rabia da i discorsi da<
 >le< / testa de bronbólo, >no e radegheta<, e radegheta. ^EMe son rabià co >Paudeen,< Piareto
 de la Bia, / ‘te la so botegheta, / testa da bronbólo, e radegheta. ^FMe son rabià >co< *co’l nostro*
 Piareto de la Bia, / ‘te la so botegheta, / testa *un po’* da bronbòlo, e radegheta. / ^{GH}Me son
 rabià co’l nostro Piareto de la Bia, / ‘te la so botegheta, / testa un po’ da bronbólo, e radegheta.
^IMe son rabià co ‘l nostro Piareto de la Bia, / ‘te la so botegheta, / *suca* >testa< un po’ da
 bronbólo, e radegheta. ^{LM}Me son rabià co’l nostro Piareto de la Bia, / ‘te la so botegheta, /
 suca un po’ da bronbólo, e radegheta. ^NMe son rabià >co’l< *co’l nostro Piareto de la Bia, / ‘te*
 la so botegheta, / suca un po’ da bronbólo, e radegheta. ^{OPQ}Me son rabià co ‘l nostro Piareto
 de la Bia, / ‘te la so botegheta, / suca un po’ da bronbólo, e radegheta.
 4-5 Vo] ^{AC}Vegno fo qualche passo da meso-orbo / soto la luce de la matina, fra pier e russe,]
^Aorbo da la rabia, in me>s<zo a>l<le pier e / e ale russe – soto la luce de la matina ^Corbo dala
 rabia, in meso ale / pier e ale russe / soto la luce de la matina ^D>de [..]< >pier, russe, luce
 meso solo< camino >a la casa< *da mèso volo* / >a la luce de la matina< / >co l< soto la luce
 de la matina, fra le pier e le russe ^Ecam>ì<ino da meso-orbo / soto la luce de la matina, fra
 pier e russe, ^F>camino< >fo du passi< *fo qualche passo* da meso-orbo / soto la luce de la
 matina, fra pier e russe, /
 6 e a un serto punto] ^Afinché ^Fe a|un serto punto na perùssola] ^{AC}un ciurlo ^D>sentto< un
 curlew >che< ^Eun >curlew< na perùssola ^Fna perùssol>e<a la tira un sigo] ^Aga sigà ^Cga
 >sigà< tirà on sigo ^Dtira un sigo ^Ela tira un sigo
 7 in meso al vento che slusega na perùssola ghe risponde;] ^Atel vento luminoso / n’altro ciurlo
 ghe ga risposto – ^Ctel vento luminoso n’altro ciurlo che ga risposto ^Din mèso al vento / pien
 de luce un curlew che risponde; ^Ein meso al vento / pien de luce na perùssola ghe risponde; /
^{FGH}in meso al vento pien de luce na perùssola ghe risponde; ^Iin meso al vento >pien de luce<
slusegante na perùssola ghe risponde; ^{LMNOP}in meso al vento slusegante na perùssola ghe
 risponde; ^Qin meso al vento *che* slusega>nte< na perùssola ghe risponde;
 8-9 e tuto un trato me vien namente sto pensiero.] ^Ae lora, / e lora, go pensà ^C- e lora, e lora me ze
 vignù in mente ^De >q< cuà a l’improviso me / zola in testa ‘l pensiero ^Ee >cu< tuto un trato /
 me zola in testa >l< *sto* pensiero, ^Fe tuto un trato me zola >roba< in testa sto pensiero, ^{GH}e
 tuto un trato me zola in testa sto pensiero, ^Ie tuto un trato me >zola in testa< *vien namente* sto
 pensiero>,< ^{LM}e tuto un trato me vien namente sto pensiero ^Ne tuto un trato me vien namente

sto pensiero, *virgola* su 'l cucùssolo / do che tuti se inpunara ai oci del Signore,] ^Alà in sima do / che tuti ze soto l'ocio de Dio / ... // su l'altessa solitaria / do' ca semo tuti soto l'ocio di Dio ^Clà insima, su l'altessa solitaria / do' ca semo tuti soto l'ocio de Dio ^D>in alto< sul cucùssolo do che tuti se inpunara / >ai oci< ai oci del Signore, ^Esu'l cucùssolo / do che tuti se inpunara ai oci del Signore, ^Fsu'l cucùssolo / do che tu>i<ti s>'<e inpunara ai oci del >s<Signore, / ^{GHILM}su'l cucùssolo / do che tuti se inpunara ai oci del Signore, ^N>su'l< su 'l cucùssolo / do che tuti se inpunara ai oci del Signore,

10-11 no pol èssarghe,] ^Ano pole essarghe ^BNo ghe pol mia èssarghe ^Cno pole èssarghe ^Dno po' essarghe, se se dismèntega 'l casin / d'i nostri sóni, un'ànema, una sola] ^Ana anima, gnanca una, ^Bna / ànima, gnanca una ^Cna anima, gnanca una, ^D>no pa[...] se 'l a< dismentegando 'l casin / >dei nostri si< de le nostre vosse, >gnanca< un>'< anema, una sola, ^E>dismentegando< se se >dismente se va dis< dismèntega 'l casin / de le nostre vosse, un'ànema, una sola ^Fse se dismèntega 'l casin / >de le< dei nostr>e<i>vosse,< sóni, un'ànema, una sola / ^{GHILM}se se dismèntega 'l casin / dei nostri sóni, un'ànema, una sola ^Nse se dismèntega 'l casin / >dei< d'i nostri sóni, un'ànema, una sola ^Ose se dismèntega 'l casin / d' si nostri sóni, un'ànema, una sola ^Pse se dismèntega 'l casin / d'>s<i d'i nostri sóni, un'ànema, una sola

12 che no la mola el so dolse segnale de cristalo.] ^Ase te ghe molassi na fragnocola / che no la canta confà on vaso de cristalo ^Bse te ghe mòli na fragnòcola / che la canta come >l< un vaso de cristalo ^Cmolàndoghe na fragnocola, / che no la canta confà on vaso de cristalo ^Dche no la gapia / el so sigo de cristalo. ^Eche no la gàpia el so *dolse* sigo de cristalo. ^{FGH}che no la gàpia el so dolse sigo de cristalo. ^Iche no la >gapia< mola el so dolse sigo >de cristalo< *crystalin*. ^Lche no >la< mola el so dolse >sigo de crystalin< *segnale de cristalo*. ^{MNO}che no mola el so dolse segnale de cristalo. ^Pche no *la* mola el so dolse segnale de cristalo.

Il testo originale si compone di otto esametri, disposti in due quartine a rima alternata.¹¹⁶⁴ In esso ricopre un ruolo di primaria importanza la dimensione fonica, sviluppata anche tematicamente nella «rivelazione sonora naturale e pagana della sintonia comunicativa fra i chiurli, e poi in quella sovranaturale del “grido cristallino” lanciato dall’anima verso Dio».¹¹⁶⁵ Il suono vocalico prevalente è costituito da [ai], che ricorre in cinque delle otto parole-rima («spite», v. 1; «blind», v. 2; «light», v. 3; «eye», v. 6; «cry», v. 8) e in altri lemmi interni ai versi («I», vv. 2, 5; «cried», v. 4; «height», v. 6). Esso contrassegna il «momento dell’illuminazione», in particolare «con l’eco fra *light* e *lonely height*, mentre il doppio richiamo del chiurlo è legato al grido conclusivo che redime dalla ripresa di [k, r]»: ¹¹⁶⁶ «a curlew cried» (v. 4), «curlew» (v. 5), «crystalline cry» (v. 8). Quest’ultimo sintagma si inserisce all’interno di un tessuto consonantico particolarmente fitto nel verso conclusivo: «A SingLe thaT LaCKs a Sweet CRySTaLLine CRy».¹¹⁶⁷

Il *trapianto* vicentino – che registra un incremento di quattro versi rispetto alla misura del testo di partenza – non conserva l’isosillabismo né la regolarità dello schema rimico originali. Risulta comunque possibile individuare lungo l’interezza della traduzione alcune misure metriche regolari,

¹¹⁶⁴ Cfr. ID. 2006: 1131.

¹¹⁶⁵ Ivi: 1132.

¹¹⁶⁶ Ivi: 1131.

¹¹⁶⁷ *Ibidem*.

come il doppio settenario, il settenario e l'endecasillabo collocati in posizione incipitaria,¹¹⁶⁸ o l'endecasillabo al v. 11 («d'i nostri sóni, un'ànema, una sola»), dove l'originale «a single soul» viene disteso su «un'ànema, una sola», con un effetto di ridondanza semantica ricercato forse per ottenere la misura metrica. Sono diversi e significativi anche i legami fonici, come la rima baciata «botegheta» (v. 2) : «radegheta» (v. 3),¹¹⁶⁹ a cui si aggiunge la consonanza interna con «Piareto» (v.1); le assonanze «risponde» (v. 7) : «Signore» (v. 9), «dismèntega» (v. 10) : «ànema» (v. 11); la consonanza «cristalo» (v. 12) : «sola» (v. 11), a sua volta in rima interna con «mola» (v. 12).

Il suono vocalico che prevale in apertura del testo vicentino è [ia]: su di esso insiste il primo verso («rabià», «Piareto», «Bia»). Viene invece meno a quest'altezza il legame di quasi-rima instaurato da «fumbling» (v. 1) con «stumbled» (v. 2), che nell'originale suggeriva come Paudeen e l'io poetico fossero «accomunati da una mancanza di equilibrio e di orientamento spirituale».¹¹⁷⁰ In seguito, il suono consonantico nettamente predominante è quello sibilante, disseminato – a partire dal v. 4 – lungo l'interezza del testo: «passo», «meso» (v. 4); «soto», «russe» (v. 5); «serto», «sigo» (v. 6); «perùssola» (vv. 6, 7); «meso», «slusega», «risponde» (v. 7); «pensiero», «su 'l cucùssolo» (v. 8); «se», «Signore» (v. 9); «èssarghe», «dismèntega», «casìn» (v. 10); «nostri sóni», «sola» (v. 11); «so dolse», «segnale», «cristalo» (v. 12).

Anche in chiusura del *trapianto* si registra particolare enfasi sul tessuto sonoro, dove «low vowels associated with sibilants suggest elated, mystic togetherness».¹¹⁷¹ A tal proposito, osserva Mozzato, risulta di interesse l'aspetto letterale della traduzione, e soprattutto l'impiego del plurale «sóni» (v. 11) per la resa di «sound» (v. 7), in seguito a una prima variante, poi scartata, con «vosse»:

the translator adheres to the original but also crucially departs from it. This word actually retains the detached, already non-human quality of 'sound', yet Meneghello's use of the plural form blunts Yeats' more markedly disembodied 'sound': 'sóni' almost becomes a synonym for lives.¹¹⁷²

Più in generale, nell'ambito della sfera semantica, il *trapianto* presenta diversi fenomeni di interesse ed esemplificativi delle strategie traduttorie meneghelliane. A partire dal titolo: *Paudeen* è diminutivo – con valenza spregiativa – del nome Patrick, comune in Irlanda:¹¹⁷³ «less than a flattering racial archetype», esso segnala «Yeats's distaste for an emergent Catholic middle class and for the

¹¹⁶⁸ Cfr. CHINELLATO 2014: 265.

¹¹⁶⁹ Cfr. «'radegheta' ('quarrelsome, grudging')», in MOZZATO 2012: 132.

¹¹⁷⁰ YEATS 2006: 1132.

¹¹⁷¹ MOZZATO 2012: 132.

¹¹⁷² *Ibidem.*

¹¹⁷³ Cfr. YEATS 2006: 1126.

imperatives of commerce». ¹¹⁷⁴ Nel titolo della traduzione si legge *Podìn*, resa che si colloca all'interno della tendenza meneghelliana, largamente attestata, ad adattare toponomastica e onomastica inglesi a una possibile pronuncia vicentina (si ricordi, ad esempio, il caso di *Inisfri*). Nel corpo del testo, tuttavia, non si ritrova *Podìn* ma, in posizione di rilievo, in punta di verso – diversamente dall'originale –, «Piareto de la Bia». Non si tratta più quindi dell'adattamento del nome proprio del testo di partenza, ma di un vero e proprio mutamento di personaggio, «attraverso il quale il frammento di Yeats si converte in un episodio della Spoon River vicentina». ¹¹⁷⁵

Piareto – il cui nome intesse un rapporto di discendenza allitterativa rispetto a quello presente nel titolo – ¹¹⁷⁶ corrisponde a un abitante dell'universo maladense e ricorre in diversi luoghi dell'opera meneghelliana, a partire da un passaggio di *Libera nos a malo*, in cui compare accanto a un celebre verso di *The Windhover* di Hopkins, anch'esso tradotto nei *Trapianti*: «Piareto è passato brevemente per il paese tempo fa [...] Mino tace. E allora, e Piareto? “Era lui”. / O my chevalier!». ¹¹⁷⁷ Vi si allude anche in alcune pagine della conversazione *L'acqua di Malo* (1986), come a una figura «alloggiata nella metà postica della [...] botteghetta, contigua alla casa di mia nonna sul Listón, in una zona raffinata di Malo», che non pareva «vero compaesano e nemmeno [...] contemporaneo, ma creatura venuta da un altro pianeta in epoche arcaiche». ¹¹⁷⁸

In verità una botteghetta quasi in grado di gareggiare con questa c'era anche in piazza, l'evasiva, desertica, secondo me disabitata bottega della Bia. Vi si vendevano, direi, soltanto decalcomanie, e forse nel sibaritico periodo tardo-antico tubi caleidoscopici. La Bia era in realtà “cuelo dela Bia” un ometto sdentato che ridacchiava... ¹¹⁷⁹

Di questo personaggio si trovano poi tracce anche nel secondo volume delle *Carte*, in cui il

figlio, il solo figlio, di Piareto della Bia (titolare di una straordinaria botteghetta in cui non si vendeva nulla [...] era andato militare e studiava da telegrafista. E il padre diceva, perplesso e orgoglioso: “Lui fa ta tata con un deo...” ¹¹⁸⁰

¹¹⁷⁴ ID. 1991b: 252. Cfr. anche: «L'antonomase “Paudeen” représente pour Yeats la quintessence du petit commerçant sur lequel se concentre la haine du poète pour la classe moyenne», in CHINELLATO 2014: 265.

¹¹⁷⁵ GALLIA 2015a: 111.

¹¹⁷⁶ Cfr. CHINELLATO 2014: 265.

¹¹⁷⁷ MENEGHELLO 2006: 290-291.

¹¹⁷⁸ Ivi: 1177.

¹¹⁷⁹ Ivi: 1177-1178.

¹¹⁸⁰ ID. 2000: 205.

Si tratta dunque di uno di quei casi in cui «l'efficacia linguistica»¹¹⁸¹ di una tessera convince l'autore a recuperarla tra un volume e l'altro, rafforzando così la coesione complessiva della sua opera e confermandone l'intertestualità di fondo.

Il compaesano maladense diventa così «il vero protagonista dei versi»¹¹⁸² e ci si trova di fronte non soltanto a un *trapianto* linguistico, ma a «un vero e proprio “dispatrio” inverso dall'Irlanda a Malo, un cambio di contesto e di protagonista».¹¹⁸³ Meneghello «playfully»¹¹⁸⁴ ricolloca la scena in un paesaggio a lui noto: di conseguenza la «lonely height» (v. 6) di Yeats diventa – dopo un tentativo più aderente con «l'altessa solitaria» – un «cucùssolo» (v. 8) e lo «shop» (v. 2) una «botegheta» (v. 2). A proposito di quest'ultima designazione – significativamente – l'autore scrive in *Maredè, maredè...*:

Il registro 'ibrido' investe ogni aspetto del VIC, non soltanto il lessico: ma restando nel campo del lessico, è chiaro che spesso si tratta semplicemente di rimuovere certe associazioni con oggetti, luoghi, modi di vita, abitudini, considerati più rozzi o primitivi. Cambiano le parole perché sono cambiate le cose. I bottegai una volta stavano in *botéga*, un locale considerato modesto: ora in *negòssio*, o in *negòtsio*, con più pretese.¹¹⁸⁵

Piareto viene inoltre idiomaticamente descritto come «suca un po' da bronbólo», con riferimento a un animale che si incontra tra le pagine di *Libera nos a Malo*:

I *brombóli* muoiono tranquillamente nel sonno; e siccome dormicchiano un po' sempre, sono esposti a un rischio continuo. Il *brombólo* è soprattutto un arrampicatore: appoggiandolo alle superfici del monumento ai Caduti in Castello, lui s'aggrappa al marmo e *ràmpica* pazientemente.¹¹⁸⁶

In nota, Meneghello aggiunge la specificazione: «brombóli: “Maggiolini”; uno dei nomi di bestia che più cambiano da un paese del Vicentino all'altro. Il nostro bronbóli è antico».¹¹⁸⁷ In *Maredè, maredè...* Meneghello sottolinea invece come «la denigrazione del *bronbólo* potrebbe essere un tratto peculiare del VIC».¹¹⁸⁸

¹¹⁸¹ Ivi: 120.

¹¹⁸² Ivi: 112.

¹¹⁸³ *Ibidem*.

¹¹⁸⁴ MOZZATO n.d.

¹¹⁸⁵ MENEGHELLO 2021a: 264.

¹¹⁸⁶ MENEGHELLO 2006: 71.

¹¹⁸⁷ Ivi: 314.

¹¹⁸⁸ ID. 2021a: 291.

Penso naturalmente all'espressione idiomatica *Tèsta da bronbólo*, sia come epiteto allocutivo, sia nel contesto di una imputazione del tipo *Sètu che te ghè na tèsta da bronbólo?* o *Bisòn vère na tèsta da bronbólo!* Ciò che si imputa è una forma vistosa di oligofrenia: la testa del *bronbólo* pare minuscola rispetto alla massa del (pur aereo!) vascello del corpo, e la nostra mente (forse con un suo proprio spunto oligofrenico) corre alla deduzione che anche il pensiero del *bronbólo* sia spregevolmente fioco, paragonabile, nel mondo degli insetti, a quello dei più stupidi tra gli esseri umani...¹¹⁸⁹

Contestualmente, tra le pagine di *Maredè, maredè...* si incontra anche un paragrafo dedicato alla «suca»:

Come buona parte delle parole, nostre e altrui, *suca* (“zucca”) è un termine ambiguo. La *suca* è la testa, specie quando è grossa (*Libera nos*, p. 227), ma le *suche* possono essere anche i testicoli, quando si intende enfatizzarne le proporzioni (*Libera nos*, p. 180)

Suca per “testa” non è in sé un termine spregiativo; ma si può usare per “testone, zuccone” (*Va là suca!*; *Sètu che te si na suca!*), di solito con inflessioni scherzose e amichevoli; in analoga accezione scherzosa *sucóna/-ón* è neutrale; *sucóla/-o* non di rado tenero.¹¹⁹⁰

Si registra dunque, a questo livello del testo, un elevato grado di *vicentinizzazione* dei referenti.¹¹⁹¹ Si pensi anche alle varianti scartate: come per la chiusura del testo, per cui si registrano alcune lezioni precedenti a quella definitiva – corrispondente a «che no la mola el so dolse segnale de cristalo» – in cui compare il termine *fragnocola* («se te ghe molassi na fragnocola»; «se te ghe mòli na fragnòcola»; «molàndoghe na fragnocola»). Si tratta di un termine su cui Meneghello torna in diverse sedi, come nelle pagine di *Pomo pero* in cui l'autore elenca le «varie e ricche» principali forme dei «CONTATTI, vuoi con con la natura, vuoi con la società»:¹¹⁹²

Sulla testa si riceveva l'intera serie degli *scuffiotti*, le ben calzanti *barette*, le capaci *pignatte*, e quegli urti della mano o di una sua parte che vanno dalla *fragnocola* alla *crognà*; e sulla faccia la gamma dei petuffanti *sberlotti*, dalla *pappina* allo *stramusone* bicromatico.¹¹⁹³

Con riferimento alle pagine di *Pomo pero*, il lemma compare anche in *Maredè, maredè...*:

¹¹⁸⁹ *Ibidem.*

¹¹⁹⁰ *Ivi*: 97.

¹¹⁹¹ Chinellato si è soffermata della specificità del testo tradotto nei termini dell'impiego delle «ressources idiomaticques du dialecte pour la réussite du rendu poétique», in CHINELLATO 2014: 265.

¹¹⁹² MENEGHELLO 2006: 636.

¹¹⁹³ *Ibidem.*

La frase (dei primi anni Trenta, ma probabilmente destinata ormai a travalicare il secolo) “Maèstra, Nèlo mi fa tac!” proferita, s’intende, con la giusta intonazione di contegnoso piagnisteo, e corrispondente come schema a qualcosa come “Please teacher, he’s pulling my hair!” è difficile dire in che lingua sia detta. Parla la scolara soprannominata la Galo; chi le *fa tac!* è il terribile Nelo Fiore; ciò che le fa, è di *mollarme fragnòcole* (Jura, pp. 141-2) sul lobo dell’orecchio, dal banco dietro a quello di lei.¹¹⁹⁴

Sul termine Meneghello si sofferma ampiamente anche in *Il Tremadio* (1986), a partire dal racconto di un episodio maladense, distinguendo anche la *fragnòcola* dalla *fragnòccola*:

Era una piccola giungla verde popolata di energumeni come quello soprannominato *Pessàta* [...]. Durante una partita lo accusai di mentire; dissi «busiàro» e lui mi afferrò con la sinistra e a piccole *fragnòccole di destra* mi fece ritrattare. [...] L’espressione che ci interessa è «a piccole fragnòccole di destra». [...] Quello che ho fatto è questo: ho preso un termine del dialetto, *fragnòcola*, l’ho trascritto con due «c», quasi camuffandolo da parola italiana, che in sé sarebbe una specie di caricatura del dialetto, ma ha la funzione, in un determinato contesto (e avete sentito il contesto), di trasmettere al lettore qualcosa di ciò che per me significa la *fragnòcola* originaria. E che cos’è che significa la *fragnòcola*?

Nelle note di *Pomo pero* si legge: *fragnòccola*: in senso lato, ogni colpo che sia insieme secco e d’assai piccolo momento; propriam. la bottarella scoccata rilasciando di scatto il dito medio, o più raram. l’indice, in precedenza ingaggiato col polpastrello del pollice. Inferto alla testa, è colpo di avvertimento o dileggio. Nota che l’impiego dell’anulare è idiosincratico, o lezioso; quello del mignolo, canzonatorio.¹¹⁹⁵

Si tratta dunque, nella variante che presenta la consonante geminata, di un *trasporto*, ossia di un equivalente della parola dialettale ideato per armonizzare con l’italiano.¹¹⁹⁶

L’autore – in *Il Tremadio* – prosegue:

la mia puntigliosa descrizione vuol segnalare che queste sillabe hanno dietro delle realtà concrete che non ha per me nessuna parola italiana corrispondente; non sono solo diverse vibrazioni dell’aria che caratterizzano la parola, ma diverse vibrazioni della mente.

Sto dicendo che i non-vicentini non mollano *fragnòccole*? Di questo non ne so nulla, ma posso invece testimoniare che i vicentini le mollano e che non saprebbero come altro chiamarle in italiano.¹¹⁹⁷

¹¹⁹⁴ ID. 2021a: 286-87.

¹¹⁹⁵ MENEGHELLO 2006: 1081-1082.

¹¹⁹⁶ Cfr. MAZZACURATI 2006.

¹¹⁹⁷ MENEGHELLO 2006: 1083.

Nelle stesure del *trapianto* il termine presenta la consonante scempia: si tratta dunque della sua forma più puramente dialettale, non compromessa con le strutture dell'italiano.

In alcune stesure intermedie del testo, «fragnocola» viene invece sostituito da «sigo»: si ricordi allora – con Meneghello – che

ormai *criare* nel senso di “gridare” è generalmente sostituito da *sigare* o *sbecare*. Il suo senso principale è “piangere”, specialmente il piangere (sconsolato, penetrante e potenzialmente infinito) dei bambini piccoli, lo strillare degli infanti.¹¹⁹⁸

E i «sighi» vengono accostati, sempre in un paragrafo di *Maredè, maredè...*, al verbo *molare*, presente, quest'ultimo, – dopo una prima stesura con «gàpia» – sia nelle lezioni intermedie sia in quella definitiva del *trapianto*:

Tirare nel senso di proferire, emettere, si usa anche con parole come *bestème, scorése, sighi*, ecc. In generale ciò che si *tira* in questo senso fa rumore; mentre ciò che si *mòla* o non lo fa, o non è caratterizzato dal rumore (*te mòlo na crògna, na baréta* ecc.). Questa diversa connotazione di *tirare* e *molare* serve tra l'altro a distinguere tra le due classi, aspra e molle, dei peti.¹¹⁹⁹

«la tira un sigo» (v. 6) – in seguito a una prima variante con «ga sigà» – è invece resa di «cried» (v. 6), coerentemente con le osservazioni sopracitate relative alla sostituzione di *criare* con *sigare* «nel senso di “gridare”». ¹²⁰⁰ Meneghello elimina tuttavia in questo modo il richiamo proprio dell'originale tra il «crystalline cry» (v. 8), in chiusura del testo, e il precedente suono emesso dal «curlew» (v. 4).

Quest'ultimo è invece forse il lemma su cui il traduttore si arrovela maggiormente: tra le carte che testimoniano le prime stesure del testo, conservate nella cartella relativa ai materiali di *Il turbo e il chiaro*, si incontrano diversi appunti specificatamente dedicati alla sua resa. Meneghello parte da alcune osservazioni relative alla classificazione scientifica dell'animale: «il chiurlo è uno scolopàcide / numenius arquata / (che sono caradriformi naturalmente)»; ¹²⁰¹ «un uccello caradriforme... / un chiurlo... / un chiù -> altra bestia». ¹²⁰² Prosegue con alcune annotazioni relative all'approccio traduttivo da adottare:

¹¹⁹⁸ ID. 2021a: 63.

¹¹⁹⁹ Ivi: 61.

¹²⁰⁰ Ivi: 63.

¹²⁰¹ MEN 01-0112, f. 11.

¹²⁰² MEN 01-0112, f. 13.

la TR di un poeta dell'orecchio sarebbe chiù
ma di un poeta ornitologo – o anche colto in fatto di uccelli / come diceva [...] Edda Ciano
ci starebbe male – il chiù viaggia (e mangia) di notte, e stride...¹²⁰³

cfr. “spiegare” ciò che vuol dire,
annotare, ecc.

invece alcuni aspetti, certe corde profonde – che si toccano in modi spesso misteriosi – questi si prestano
a essere comunicati in un'altra lingua¹²⁰⁴

Meneghello, da un lato, sembra dunque aver intenzione di privilegiare l'approccio di un «poeta
ornitologo o anche colto in fatto di uccelli»¹²⁰⁵ – optando per l'esattezza nomenclatoria, a discapito
della sola evocatività sonora –, dall'altro, si sofferma sulla necessità di concentrarsi su quelle «corde
profonde» che «si toccano in modi spesso misteriosi». Tale appunto richiama da vicino quanto scrive
l'autore in *Il Tremaio* a proposito delle *interazioni forti* che possono avvenire tra le lingue:

ogni tanto, in questo processo di interazione, avviene qualcosa di simile a ciò che i fisici nel loro campo
chiamano l'interazione forte: cioè una specie di grado estremo di interazione che ha luogo soltanto
quando i nuclei non so se fonici o ideativi delle parole si accostano a distanze ridottissime. Qui si
sprigionano reazioni che per me sono veramente forti¹²⁰⁶

Sulle carte autografe, tentando alcuni esperimenti fonosimbolici per la resa del sostantivo inglese
(«il chiurlo: chiurla / o chiucchiurla»), il traduttore prosegue:

e qui andiamo vicino al centro del bersaglio!
e poi, se vedete un ritratto del chiurlo, con quel lungo becco leggermente incuneato “arcuato” – eccolo:
vogliamo lui in paradiso!¹²⁰⁷

Riassumendo in seguito i propri precedenti appunti su un'unica carta:

el ciurlo – il chiurlo

¹²⁰³ *Ibidem.*

¹²⁰⁴ MEN 01-0112, f. 14.

¹²⁰⁵ MEN 01-0112, f. 13.

¹²⁰⁶ MENEGHELLO 2006: 1080.

¹²⁰⁷ MEN 01-0112, f. 15.

Mah, è “un uccello caradriforme”
un chiurlo / (non un chiù – altra bestia)
quando ho sentito che il chiurlo chiurla
o addirittura chiuchiurla
ho sentito che andavamo vicino al centro
del bersaglio – tue bull’s eye!
e poi se si vede un ritrattino del chiurlo
con quel lungo becco leggermente arcuato:
eccolo! Ci vuole lui in paradiso!
(nel paradiso poetico di Yeats)¹²⁰⁸

«chiurlo» non sarà tuttavia accolto a testo: le diverse stesure del *trapianto* attestano una prima lezione costituita da «ciurlo», seguita dall’intermedia «curlew», con aderenza al sostantivo inglese, arrivando infine alla lezione definitiva «na perùssola» (vv. 6, 7), che si distacca nettamente dall’aspetto non soltanto fonico, ma anche semantico dell’originale. Il chiurlo viene così sostituito da una cinciallegra (la *perùssola*), volatile la cui diffusione in area vicentina è sicuramente maggiore, confermando così di nuovo l’immissione del testo di partenza all’interno di un contesto nuovo dal punto di vista non solo fonologico e strutturale, ma anche semantico e – più specificatamente – geografico.

Podin incarna così la realizzazione delle principali «ways of reshaping the source text»¹²⁰⁹ proprie di Meneghello-traduttore: *sound-patterning*, attualizzazione e drammatizzazione.¹²¹⁰ Per quanto riguarda quest’ultimo aspetto – su cui si sono già soffermate Chinellato e Mozzato, i cui punti fondamentali si proverà qui di seguito a sintetizzare –, «le traducteur semble réaliser une mise en scène du poème original, dans un scénario local».¹²¹¹ A proposito della cornice maggiormente esperienziale e narrativa al cui interno viene trasposto il testo yeatsiano,¹²¹² si rilevano, in particolare, il rafforzamento dell’interruzione sintattica alla fine del v. 3; l’impiego del passato prossimo («me son rabià», v. 1) in luogo della forma aggettivale «indignant» (v. 1) e il brusco passaggio al tempo presente nella narrazione del seguito dell’episodio (a partire dal v. 4, «vo fora, fo qualche passo da meso-orbo»)¹²¹³ Per quest’ultimo si registrano le precedenti varianti – sempre al tempo presente – «Vegno», «camino», «fo due passi». Nelle prime stesure del testo «meso-orbo» compare invece nella forma non attenuata, più vicina all’originale, «orbo». Per quanto riguarda la sostituzione della forma

¹²⁰⁸ MEN 01-0112, f. 81.

¹²⁰⁹ MOZZATO 2012: 132.

¹²¹⁰ Cfr. *Ibidem*.

¹²¹¹ CHINELLATO 2014: 266.

¹²¹² Cfr. MOZZATO n.d.

¹²¹³ Cfr. CHINELLATO 2014: 266.

aggettivale, vale la pena osservare anche come «luminous wind» (v. 4) venga tradotto – dopo precedenti stesure che registrano le forme «vento luminoso», «vento / pien de luce», «vento slusegante» – con «vento che slusega» (v. 7): anche qui, dunque, «mood is replaced by action». ¹²¹⁴

Nella resa del v. 5, invece, dove nell'originale «il momento epifanico è contraddistinto linguisticamente dalla combinazione degli avverbi *suddenly* e *thereupon*, [...] giustapposti», ¹²¹⁵ il *trapianto* – in seguito a precedenti varianti con «e lora» e «e cuà a l'improvviso» – presenta il più colloquiale «e tuto un trato» (v. 8). Il testo muove così nella direzione di una «conversational drift; the groundtone hovers delicately between the speaker's confession and his possible address to kindred souls». ¹²¹⁶ Nel vicentino, osserva Mozzato, un «whole spectrum of emotions ranging from affectionate reproach to elation is [...] made more explicit than in Yeats's poem»: ¹²¹⁷ «I thought» (v. 5) viene ad esempio reso – dopo precedenti stesure che attestano le lezioni «me ze vignù in mente» e «me zola in testa 'l pensiero» – con la forma idiomatica e impersonale «me vien namente sto pensiero», come per sottolineare «the speaker's rapture». ¹²¹⁸ A tal proposito, è significativo anche l'impiego dei tempi verbali in chiusura del testo: «while the poem's progress toward its climax is rhythmically reproduced, the unfolding of the absolute participle in lines 11-12 commands the readers' emotional response», ¹²¹⁹ e così anche il pronome impersonale di «se se dismèntega» (v. 10) – ancora con Mozzato – «actually constructs the reader as addressee, thus suggesting the speaker's trust on a choral, communal audience». ¹²²⁰

¹²¹⁴ MOZZATO 2012: 131.

¹²¹⁵ YEATS 2006: 1132.

¹²¹⁶ MOZZATO n.d.

¹²¹⁷ EAD. 2012: 132.

¹²¹⁸ *Ibidem.*

¹²¹⁹ *Ibidem.*

¹²²⁰ *Ibidem.*

Su cui che no ghe zé piasso el “Playboy de l’Occidente”

On those that hated “The Playboy of the Western World”, 1907 – la cui stesura risale all’aprile 1910, probabilmente al 4 o al 5 – viene pubblicata per la prima volta su «The Irish Review» nel dicembre 1911, con il titolo *On those that dislike...*, che viene in seguito cambiato in *The Attack on the “Play Boy”*, mentre quello definitivo compare soltanto in *Later Poems* (1928). Con esso, Yeats fa esplicito riferimento allo scandalo suscitato dalla prima rappresentazione del *The Playboy of the Western World*, messo in scena all’Abbey Theatre il 26 gennaio 1907. Due anni dopo, il 3 marzo 1909, a proposito dell’organizzazione nazionalistica Sinn Féin, i cui membri erano stati tra i più violenti oppositori del dramma di Synge, l’autore annota nel proprio diario:¹²²¹

Alla radice di tutto sta il fatto che la classe politica irlandese – la piccola borghesia dalla quale le associazioni patriottiche traggono da dieci anni a questa parte i loro giornalisti e i loro capi – ha subito, coltivando l’odio come sola energia del suo movimento, una menomazione che è l’equivalente intellettuale dell’asportazione dei genitali. Di qui il tono stridulo della loro voce. Essi contemplan ogni potere creativo come gli eunuchi contemplan don Giovanni che attraversa l’Inferno sul suo cavallo bianco.¹²²²

On those that hated “The Playboy of the Western World”, 1907

Once, when midnight smote the air,
Eunuchs ran through Hell and met
On every crowded street to stare
Upon great Juan riding by:
5 Even like these to rail and sweat
Staring upon his sinewy thigh.

La trasposizione vicentina del testo compare per la prima volta in *Le biave* (1997), per essere in seguito inserita, senza modifiche sostanziali, nei *Trapianti* (2002).

La stesura pubblicata nel volume del ’97 non viene rappresentata nel seguente apparato, in quanto non presenta varianti sostanziali rispetto al testo edito nei *Trapianti*. Per la stessa ragione, in apparato, non compaiono neppure le stesure G, L, M, N.

¹²²¹ Cfr. YEATS 2006: 1135.

¹²²² *Ibidem*.

Testimoni:

- A stesura ms., MEN 01-0363, f. 72.
B stesura ms., MEN 01-0370, f. 142.
C stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 101.
D stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 87.
E stesura ds., MEN 01-0370, f. 77.
F stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 42.
G stesura ds., MEN 01-0370, f. 16.
H stesura ds., MEN 01-0373, f. 59.
I stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0373, f. 17.
L stesura ds., MEN 01-0371, f. 15.
Bv stesura edita in *Le Biave*.
M stesura ds., MEN 01-0369, f. 20.
N stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0369, f. 75.

Su cuei che no ghe zé piasso el “Playboy de l’Occidente”

E cossa zé successo chela volta? In aria
rinbonbava le teghe de mesanote,
i ’nuchi vigne de corsa, par le contrà
de l’Inferno e i se imuciava par vardare

- 5 el passajo de ‘l grande Giovanni in processión:
e i fis’ciava e i suava ‘fa cuisti cuà,
laorando rimirare ‘l so potente galón.

- Tit Su cuei che no ghe zé piasso el “Playboy de l’Occidente”^Apar el playboy >del< de l’Occidente
1-2 E cossa zé successo] ^ACossa ze suceso chela] ^Acuela In aria / rinbonbava le teghe
de mesanote,] ^A>sona mesanote< i sberloni de la mesanote ^B>Le teghe< In aria / *rinbonbava*
le teghe de mesanote >rinbonbava< >te l’aria< >par l’aria< ^CIn|aria / rinbonbava le teghe de
mesanote ^{DE}In aria / rinbonbava le teghe de mesanote ^FIn aria / rinbonbava le teghe de
mesanote,
3-4 vigne de corsa,] ^Acorea par le contrà] ^Apar le strade ^B>par le strade< >na calca< par
>le strade< >i strosi< le contrà de l’Inferno] ^Ade l’inferno, ^B>drio man t’Inferno< / >de
l’Inferno,< / >de l’Inferno< / de l’Inferno e i se imuciava par vardare] ^A>i fasea coraio
se incontrava< / >su< na calca, par védare ^B>par védare< / >par v>è<edare< / >na calca< / >e
i par vedare< >assistare< / e i se >acalcava< imuciava par vardare / >par védare<

- 5 el passai] ^A*passare* ^B*pàssare*<> *l'passaggio*< / >*passare*< / >*par el passagio*< / >*'l passagio*< / >*passare*< / >*el passai*< / >*co che passava el*< *el passai* de *'l grande Giovanni in processión*:] ^A*el gran Giovàn*>,< ^B*'l gran Giovàn*< / >*del gran Giovàn*: a< / >*'l gran Giovàn*:< / >*del gran Giovàn*:< / >*del gran Giovàn*:< / >*el gran Giovàn*< / >*de 'l gran*< / >*del grande Giovanni in processión* ^C*del grande Giovanni in processión*, ^D*del grande Giovanni in processión*>,<: ^{EFH}*del grande Giovanni in processión*: ^I*del*< *de 'l grande Giovanni in processión*:
- 6 e i fis'ciava e i suava 'fa cuisti cuà,] ^A*a cavr*< >*(come*< >*(a fisc'*< / >*(a fisc*< (*a fis'ciare e suare confà sti cuà*) ^B*e fis'ciare e suare*< / >*e i fis'ciava e i suava 'fa sti cuà,*< / >*e i fis'ciava e i suava 'fa sti cuà,* ^C*e i fis'ciava e i s*>*n*<*uava 'fa sti cuà,* ^{DE}*e i fis'ciava e i suava 'fa sti cuà,* ^F*e i fis'ciava e i suava 'fa*>*sti*< *cuisti cuà,*
- 7 *laorando rimirare 'l so*] ^A*im*< >*im*< >*rimirando*< / >*rimirando el*< >*ne[...]*< >*imaga*< *laorando rimirare el*>*so*< *so* ^B*laorando rimirare 'l so*< / >*laorando rimirare 'l so* potente galón.] ^B*potente galón*.< / >*potente galón*.

Il testo originale si compone di sei tetrametri disposti secondo lo schema rimico *abacbc*.¹²²³ La trasposizione vicentina – che non conserva l'isosillabismo né la regolarità dello schema rimico – presenta comunque alcuni legami fonici di rilievo. In punta di verso, in particolare, sono forti le rime tronche «contrà» (v. 3) : «cuà» (v. 6); «processión» (v. 5) : «galón» (v. 7); ma si osservino anche le numerose occorrenze interne della desinenza di terza persona dell'imperfetto *-ava* («rinbonbava», v. 2; «imuciava», v. 4; «fis'ciava», «suava», v. 6).

Il *trapianto* registra inoltre l'aumento di un'unità nel numero dei versi rispetto a quelli del testo di partenza, contandone complessivamente sette. Il primo verso consiste quasi interamente in un'aggiunta originale di Meneghello, che colloca in posizione incipitaria un'interrogativa estranea all'originale, conferendo così alla traduzione un andamento maggiormente discorsivo:¹²²⁴ «E cossa zé successo chela volta?» (v. 1). Segue – in chiusura del verso – il complemento di luogo «In aria», in forte *enjambement* con il periodo che segue: «rinbonbava le teghe de mesanote» (v. 2). Si registra all'altezza di questo secondo verso – oltre alla posposizione del soggetto rispetto al verbo, anch'essa estranea all'originale – una resa distesa del più sintetico «midnight smote the air» (v. 1), con l'impiego di un termine, *téga*, fortemente connotato in senso dialettale. Quest'ultimo compare in un paragrafo di *Maredè, maredè...*, in cui l'autore specifica che «[v]iòla è prima cugina della *téga* (oltre che della *rènga* e della *ténca*) sia nel senso di “botta, pacca, percossa”, sia in quello di “schiocco” o altro colpo rumoroso».¹²²⁵

Ulteriore aggiunta meneghelliana consiste nella specificazione «in processión», in chiusura del v. 5, motivata forse dalla possibilità di instaurare il legame rimico sopracitato, ma coerente anche con una strategia traduttoria volta all'esplicitazione analitica e all'attualizzazione dei referenti originali. In quest'ultima direzione muove anche l'adattamento dell'originale «Juan» (v. 4) al vicentino

¹²²³ Cfr. *Ibidem*.

¹²²⁴ Cfr. GALLIA 2015a: 117.

¹²²⁵ MENEGHELLO 2021a: 37.

«Giovani» (v. 5), collocandosi all'interno della tendenza largamente attestata nei *Trapianti* ad adattare toponomastica e onomastica inglesi a una possibile pronuncia vicentina (si ricordi, ad esempio, il caso di *Inisfri* e di *Podìn*).

Anche nella trasposizione di quanto precede il nome proprio del leggendario libertino – l'immagine è tratta in Yeats dal quadro di Charles Ricketts, *Don Juan in Hell* –¹²²⁶ si registra una forte attualizzazione, o addomesticamento: la sintesi di «through Hell» (v. 2) viene infatti distesa su «par le contrà / de l'Inferno» (vv. 3-4), di nuovo con un'inarcatura estranea al testo di partenza e soprattutto con il riferimento a una realtà familiare agli inurbamenti vicentini, *contrà*. Una precedente variante – poi cassata, successiva alla prima «strade» – consiste in «strosi». Nel *Dizionario* di Pajello si legge: «Strosolo o stroso, *viottolo*, *sentiero* o *sentiere* (m.) o *viottola* (f.)». Come per *Paudeen*, dunque, il *trapianto* non è di natura soltanto fonologica o strutturale, ma anche semantica e geografica.

Anche la resa di «sinewy thigh» (v. 6) di Yeats – «potente galón» (v. 7) – risulta attualizzante e permette di avviare un percorso interno alle pagine di *Maredè, maredè...*, in particolare facendo riferimento al paragrafo dedicato alle «donne che sono troppo vecchie per le avventure amorose»:¹²²⁷

Naturalmente lei le vede, come sono *sóto*, quando si spogliano per provare i capi di moda. Ma cosa voleva dire? I 'fianchi', il 'seno'? *La pansa, i galóni*? Tutto ciò che è *sóto*, o qualche specifica area o cosa sottana?¹²²⁸

Per quanto riguarda la distensione analitica della sintesi semantica inglese, risulta rilevante anche la resa di «ran» (v. 2) con «vignea de corsa» (v. 3) e quella di «hated» con «no ghe zé piasso», all'interno del titolo. Quest'ultimo caso è particolarmente significativo in quanto nell'originale la «scelta del verbo *hate* (propriamente “odiare”) [...] per descrivere la radicale ostilità al lavoro di Synge» intende porsi in sintonia con l'identificazione, propria di questo testo, «dell'odio come “radice di tutto”».¹²²⁹ La sostituzione del verbo con «no ghe zé piasso» implica la designazione di un sentimento di natura diversa – connotato da una minore radicalità e forse da una maggiore immediatezza o concretezza – e conduce dunque al compimento di un passo ancora ulteriore nel processo di *trapianto*: un vero e proprio mutamento nella scala dei valori morali.

¹²²⁶ Cfr. YEATS 2006: 1135.

¹²²⁷ MENEGHELLO 2021a: 145.

¹²²⁸ *Ibidem*.

¹²²⁹ YEATS 2006: 1135.

Un tabaro

Scritta nel 1912 o 1913 e pubblicata per la prima volta su «Poetry» (Chicago) nel maggio 1914, *A coat* sviluppa una dichiarazione di poetica in cui l'autore dichiara di star muovendosi verso uno «stile sempre meno “ricamato”, sempre più disadorno»:¹²³⁰

Nella scelta della nudità per il proprio canto, dichiarata qui negli ultimi versi, si può quindi leggere la decisione di Yeats di non cercare più il sostegno delle ricchezze della mitologia e di mirare a una maggiore essenzialità, a un discorso meno autoprotettivo, a una più scoperta opposizione alle convenzioni e convinzioni sociali dell'epoca, e insomma a una sorta di ascesi artistica, come lascia intravedere un'annotazione del diario dell'aprile 1909: «L'uomo si veste per discendere, si sveste per ascendere».¹²³¹

A coat

I made my song a coat
Covered with embroideries
Out of old mythologies
From heel to throat;
5 But the fools caught it,
Wore it in the world's eyes
As though they'd wrought it.
Song, let them take it,
For there's more enterprise
In walking naked.

A coat si inserisce all'interno del nucleo di testi che Meneghello traspone, poco dopo la metà degli anni '50, in italiano e, solo in seguito, trent'anni dopo, in vicentino. Come per le altre traduzioni appartenenti a questo gruppo, anche in questo caso soltanto la versione dialettale trova una destinazione editoriale: pubblicata per la prima volta in *Le Biave* (1997), viene successivamente inserita nei *Trapianti* (2002).

¹²³⁰ Ivi: 1156.

¹²³¹ *Ibidem*.

La stesura pubblicata nel volume del '97 non viene rappresentata nel seguente apparato, in quanto non presenta varianti sostanziali rispetto alla stesura dattiloscritta L. Per la stessa ragione non vengono rappresentate in apparato neanche le stesure M, N, O e P.

Testimoni:

- A stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 5-10 del testo originale, MEN 01-0363, f. 72.
- B stesura ms. interamente cassata, MEN 01-0370, f. 142.
- C stesura ms., interamente cassata, MEN 01-0370, f. 142.
- D stesura ms., MEN 01-0370, f. 143.
- E stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 101.
- F stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 88.
- G stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 77.
- H stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 42.
- I stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 16.
- L stesura ds., MEN 01-0373, f. 59.
- M stesura ds., MEN 01-0373, f. 17.
- N stesura ds., MEN 01-0371, f.15.
- Bv stesura pubblicata in *Le Biave*.
- O stesura ds., MEN 01-0369, f. 20.
- P stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0369, f. 75.

Un tabaro

Par le me poesie

ghea fato un tabaro de strasse

coverto da capo a piè

de bei ricami, mitologie;

5 ma 'l ne zé sta ciavà da sti monasse

ch'i se lo mete dosso e arie i s'in dà tante.

Lassémoghelo luri, scrittura mia,

che ghe vol pì fantasia

a nare in volta nudo infante.

- Tit Un tabaro] ^{BCD}om. ^EUn tabaro
- 1 Par le me poesie] ^Bom.
- 2 ghea fato] ^B>Me gera fato< // >Ghea fato ricamà< ^Cgavea fato / >Ghea< >Me gera< >gavea< >fato< ^{DEFG}gavea fato ^H>gavea< ghea fato tabaro de strasse] ^B>bel mantelo< // >bel< ^Cmantelo de bele strasse ^Dmantelo de bele strasse ^E>mantelo< tabaro de bele strasse ^Ftabaro de >bele< strasse
- 3-4 covertò da capo a piè / de bei ricami, mitologie;] ^B>coi< >ricamà co i merleti / covertò de merleti ricamà / da capo a piè< ^Ccovertò da capo a piè / de ricami, mitologie / >pien de bei ricami, vecie séne< / >mitologiche da capo a piè< / >un mantelo poetico< >de bele strasse< / >poetiche,< >covertò da capo a piè< / >da sene ricamà,< / >de ricami, mitologie;< ^Dcovert>e<o da capo a piè / d>a<e bei ricami, mitologie; ^{EFHIL}covertò da capo a piè / de bei ricami, mitologie; ^Gcovertò da capo a piè / >e< de bei ricami, mitologie;
- 5 ma ‘l ne zé sta ciavà da sti monasse] ^A(I me ga robà ‘l mantelo, ^B>na mano dei bauchi< / >dei semoti< >i sempiboldi< / e na >da na manega< >e da non< cooperativa de sempiboldi ^Cma >i semi me lo< ‘l me ze sta ciavà, / >da na manega de sèmi< e na sgnarà furtiva de monasse / >dai semi< >i semi lo ga portà< / ma ‘l >me< ne ze sta ciavà da sti monasse ^Dma ‘l >me< ne ze sta ciavà da sti monasse ^Ema ‘l ne ze sta ciavà da sti mon>e<asse ^{FGH}ma ‘l ne ze sta ciavà da sti monasse ^Ima ‘l ne z>e<é sta ciavà da sti monasse
- 6 ch’i se lo mete dosso] ^Aom. ^B>se< >lo ga indossà< / >lo gà indosà< / >che se lo ga indossa< se lo ga messo su, ^C>se lo ga messo su< / che i se lo indossa ^Dch’i se lo indossa ^Ech’i se >lo indossa< lo mete dosso e arie i s’in dà tante.] ^Aom. ^Bpar darse arie ai oci del mondo / >par darse arie< e arie i s’in da tante ^C>e arie i s’in dà tante< / e arie i s’in da tante.
- 7 Lassémoghelo luri, scrittura mia.] ^Ach’i se lo tegna) ^BLassa ch’i se lo tegna, scrittura mia, ^CLassè ch’i se lo tegna, scritture mie, ^DLassèghelo, scritture mie, ^EL>a<àss>è<eghelo>,< luri scritur>e<a mi>e<a, ^{FG}Lassèghelo luri scrittura mia, ^HLass>e<émoghelo luri, scritur>a<e< mi>a<e< (vive), ^ILass>è<émoghelo luri, scrittura mia,
- 8 che] ^Aparché ghe vol] ^Cvol pì] ^Api fantasia] ^{ABCD}inissiativa ^E>inissiativa< fantasia
- 9 nare] ^AAndare ^{BC}‘nare ^D>‘<nare infante.] ^{AB}infante

L’originale si compone di dieci versi, divisi tra trimetri e dimetri,¹²³² mentre il *trapianto* – che conta un verso in meno rispetto al testo di partenza – presenta una maggiore variazione di misure sillabiche. A fronte dei versi inglesi, liberamente rimati, si ritrovano anche nel vicentino diversi legami fonici in punta di verso. Dove nell’originale la rima-metonomica «embroideries» (v. 2) : «mythologies» (v. 3) «epitomizes the decorative, artificial element in the speaker’s former poetry»,¹²³³ nel *trapianto* si incontra un forte legame tra «poesie» (v. 1) : «piè» (v. 2) : «mitologie» (v. 3). Seguono «strasse» (v. 2) : «monasse» (v. 5); «tante» (v. 6) : «infante» (v. 9); «mia» (v. 7) : «fantasia» (v. 8).

È forse in parte motivata dalla costruzione di tale trama la resa, in apertura, di «My song» (v. 1) con «le me poesie» (v. 1): il testo tradotto esplicita la natura poetica dell’oggetto e lo volge al plurale, spostando il sintagma in chiusura del verso e disambiguando la sintassi inglese. Il sostantivo «poesie» instaura inoltre – come osservato – una rima baciata con «mitologie» (v. 4), corrispettivo letterale di

¹²³² Cfr. *Ibidem*.

¹²³³ PERLOFF 1970: 73.

«mythologies» (v. 3). Non viene invece ripreso, come avviene nell'originale, in apertura del v. 8 («Song»): nel *trapianto* si registra, in punta di verso, la variante «scritura mia» – dopo una precedente stesura in cui si legge, al plurale, «scritture mie», rimante con il primo verso. La lezione definitiva – oltre a instaurare la rima con «fantasia» al verso successivo (anche per questo lemma è attestata una precedente variante, costituita da «inissiativa») – conferisce al testo «un senso più intimo, più personale». ¹²³⁴ In questa direzione muovono anche la sparizione – in traduzione – del corrispettivo di «old» (v. 3) e l'inserimento di un aggettivo come «bei» (v. 4): il verso si carica così di una connotazione maggiormente affettiva.

L'attenzione rivolta alla trama fonica del testo si accompagna così, come di consueto nei *Trapianti*, a un addomesticamento dell'originale: così anche il cappotto («coat», v. 1) diventa – dopo una prima variante con «mantelo» – un «tabaro de strasse» (v. 2), dove «strasse» è aggiunta originale del traduttore e instaura una rima con «monasse» (v. 5), resa di «fools» (v. 5).

Per il termine «strasse» e, in particolare, per le sue forme e traduzioni possibili risulta utile instaurare un confronto con le pagine di *Maredè, maredè...*, in cui Meneghello racconta:

I consiglieri volevano persuaderlo a comprarsi un arazzo, qualcosa nello stile della Renata Bonfanti, per esempio, anche un pezzo piuttosto costoso. Ce n'era tanti alla mostra, non tutti belli come quelli della Renata, e alcuni carissimi. Lui ha detto di no con singolare energia: «No vui strasse su pai muri!». Come avrebbe potuto esprimere questa determinazione se avesse voluto dirlo in IT-VIC?

- (a) Non voglio stracci sui muri!
- (b) Non voglio stracce sui muri!
- (c) Non voglio stracci su per i muri!
- (d) Non voglio stracce su per i muri!

Nota che se a 'Non voglio' sostituiamo 'Non volio' otteniamo 4 altre forme; e ne otteniamo altre 8 se prendiamo in considerazione le forme 'straci' e 'strace'... Non è più finita. ¹²³⁵

Prosegue, in un frammento successivo:

Della stessa natura, ma in chiave più austera, più pensosa, fu l'incontro con la Maddalena di Bosco di Nanto. Madaléna mi è sempre parso un nome molto bello [...], e Magdala, dov'era nata la Donna di

¹²³⁴ ZANCANI 2015: 125.

¹²³⁵ MENEGHELLO 2021a: 106-107.

Bosco di Nanto, è per me un posto pieno di seduzione; e i panni che vestiva quella sera, le meravigliose *strasse* turchine, e i suoi gesti veementi, la voce forte e scura, parevano fatti per ammaliare.¹²³⁶

Il termine «monasse» viene invece inserito da Meneghello nell'elenco di nomi maschili in *-a* che hanno il plurale in *-e*: «*el bòcia, i bòce; el bocéta, i bocéte; el bociassa, i bociasse; el móna, i móne* [...]»; *el monassa, i monasse*».¹²³⁷ Il riferimento a quanto l'autore scrive in *Maredè, maredè...* risulta inoltre utile per inquadrare meglio anche la «caratura sintattica»¹²³⁸ del termine:

Si potrebbe credere che *móna* e *monassa* avessero la stessa caratura sintattica, ma così non è. Usati come epiteti (*Va-là móna.... / Va-là monassa*) o come sostantivi (*Te si un bèl móna / un bèl monassa; I ghe ciamava 'El móna'/'El monassa'*) sono grammaticalmente intercambiabili, mentre in frasi come *L'è tanto móna, L'altro l'è furbo ma lu l'è móna, Chi che no zé móna tórna indriò* (cioè quando *móna* è aggettivo), sostituendo *monassa* a *móna* non si otterrebbero frasi ben formate.

Móna come termine di deprezzamento ha un raggio d'azione che va dall'area di “sciocchino” (più raramente “sciocchina”), come in *Brao móna* a quella di “maledetto imbecille”, come in *Te si sta un móna, ghètu capìo, un móna!* Invece *monassa* ha un raggio più piccolo: indica un *móna* di mezza tacca, distintamente fatuo.¹²³⁹

Prima di giungere alla lezione definitiva, Meneghello tenta – nel corso delle diverse stesure – altre varianti, come «bauchi» e «semoti». Su entrambi questi termini l'autore si sofferma ampiamente in *Maredè, maredè...*, a partire da «Baúco, sciocco, ciocco, grullo, citrullo...»:¹²⁴⁰

Baùca-o, mi pare una parola molto utile che il dialetto potrebbe prestare alla lingua. Non dubito che in altre parti d'Italia ci siano parole capaci di esprimere lo stesso grado, o un grado simile, di critica amichevole e scherzosa. Figurarsi se toscani, lombardi e sardagnól non avranno i loro modi di dirsi tra loro *baùca! baùco!* Ma noi abbiamo il nostro, e un modo 'italiano' anche remotamente equivalente non ci è noto; e non pare da escludere che in altre zone la nostra forma possa piacere più di ciò che localmente passa il convento...¹²⁴¹

L'autore indugia anche sulle derivazioni verbali del sostantivo:

¹²³⁶ Ivi: 196.

¹²³⁷ Ivi: 312.

¹²³⁸ Ivi: 237.

¹²³⁹ *Ibidem*.

¹²⁴⁰ PAJELLO 1896: 17.

¹²⁴¹ MENEGHELLO 2021a: 70-71.

Disbaucare è “disincantare”, far uscire dallo stato di intontimento che ci fa apparire, o diventare, *baùchi*. *Inbaucà* è “assorto” (nei suoi pensieri, o nella contemplazione di un oggetto o di uno spettacolo) e nello stesso campo semantico funziona il riflessivo *inbaucarse*. Il transitivo *inbaucare* è abbastanza raro nel suo significato primario di “rendere baùco”, incantare quasi istupidendo, affascinare mediante fole o panzane o promesse volatili, ecc., nel quale senso si usa più presto *inbaucar-su*, oppure *far inbaucare* (e.g. di un ipnotizzatore); ma è assai comune nello speciale significato di “ingannare scherzosamente”, per gioco o per beffa, solitamente bonaria. L’inbaucamento è sentito qui come il punto d’arrivo di un processo, uno stato a cui ci si avvicina per gradi: prima di arrivarci non si è ancora inbaucati, nel toccarlo l’inbaucamento si compie. Si può aggiungere che non c’è vera nozione di inbaucamento finché non se ne svela la presenza: di solito esclamando allegramente *inbaucà!*, che significa qualcosa come: “Te l’ho fatta! Ti ho indotto a credere ciò che non era! Ti ho fatto fare una figura *da baùca! Da baùco!* Però nel complesso ti voglio anche bene...”¹²⁴²

Relativamente a «semoto», invece, e alle valenze evocate dal suo suffisso, è possibile far riferimento al seguente paragrafo:

È difficile dire se il suffisso *-òta / -o* (per nomi e aggettivi) segnala un accrescimento non grande oppure un piccolo impicciolimento. [...] Con i termini che contengono un apprezzamento ‘morale’ o caratteriale, *semòta*, *stupidòta*, *macacòta*, ecc., l’effetto del suffisso *-òta / -o* sembra legato al fatto che essendo in gioco delle qualità negative, l’alquanto’ che il suffisso porta con sé non costituisce attenuazione. Un *macacòto* non è meno *macaco* di un *macaco*, anzi lo è forse in modo più continuativo e, benché più bonario, più irrimediabile.¹²⁴³

In definitiva, però, Meneghello opta per «monasse», e i «fools» yeatsiani vengono così ricondotti al grado di sciocchi «di mezza tacca».¹²⁴⁴ L’azione compiuta da questi ultimi («caught it», al v. 5 dell’originale) viene invece resa con il verbo *ciavare* («ciavà», v. 5):

Ciavare (trans, col. dat. di persona) nel senso di “rubare”, portar via, far perdere, spillare (solitamente con una certa dose di destrezza o di bravura), come in *I me ga ciavà l’oralòio n’altra vòlta*; *El ghe ciavava mile franchi al còlpo*. Ammette, beninteso, dei sinonimi eufemistici come *fregare*, *fregolare*, ecc.

Ciavare (coll’ accus. di persona) sta naturalmente anche per “imrbogliare”, “danneggiare con l’inganno”, “rovinare”: *El ciavaria anca so pare, L’è sta ciavà (= I lo ga ciavà) drito e roverso*.¹²⁴⁵

¹²⁴² Ivi: 58.

¹²⁴³ Ivi: 169.

¹²⁴⁴ Ivi: 237.

¹²⁴⁵ Ivi: 89.

Una variante scartata di «ciavà», registrata dalle precedenti stesure del testo, consiste in «robà», e anche su di essa l'autore si sofferma in *Maredè, maredè...*:

Come atto singolo o attività continuativa, “rubare” si dice *robare* se lo si considera impersonalmente, o dal punto di vista dell'agente; invece guardando alla cosa dall'angolatura opposta, quella di chi subisce un furto, il termine più in uso è *portar-via*, nato forse nel tempo in cui l'oggetto di un furto tipico era più spesso portabile, e veniva di fatto ‘portato’ dall'operatore, a braccia o sulle spalle.¹²⁴⁶

Con la sostituzione di tale lezione, cambia anche l'angolatura dalla quale l'azione viene rappresentata, passando dal punto di vista dell'agente a quello di chi il furto lo subisce – diversamente dall'originale.

Lo stesso avviene nella resa di «wore» (v. 6): dopo una prima stesura con «lo ga indossà», Meneghello giunge alla lezione definitiva «se lo mete dosso» (v. 6), volgendo dunque l'azione al passivo e impiegando – come frequentemente nei *Trapianti* – un verbo sintagmatico. Una lezione intermedia, poi scartata, consiste invece in «messo su» e, a tal proposito, si ricorda come in *Maredè, maredè...* Meneghello offra un'ampia selezione di verbi composti con tale preposizione, particolarmente produttiva in vicentino: «*far-su, tirar-su, montar-su, dir-su, dirghe-su, star-su, saltar-su*».¹²⁴⁷

Questi esempi muovono dunque nella direzione di un abbassamento di registro e del ricorso all'espressività idiomatica: ed è proprio in corrispondenza delle espressioni idiomatiche che si realizza, secondo Pietro De Marchi, la massima efficacia del testo.¹²⁴⁸ Risultano, a tal proposito, esemplificative la resa di «From heel to throat» (v. 4) – «letteralmente “dalle calcagna al collo”» –¹²⁴⁹ con l'adattamento «da capo a piè» (v. 3) e di «in the world's eyes» (v. 6) con «arie s'in da tante» (v. 6), dopo una prima variante poi scartata con «par darse arie ai oci del mondo».

«[S]plendida», con un aggettivo impiegato ancora da De Marchi, è poi la chiusura allitterante del testo, «che non solo gareggia con quella di Yeats [...], ma la prolunga grazie alle risorse del dialetto».¹²⁵⁰ Il verbo «walking» (v. 10) viene reso con «nare in volta» (v. 9), mentre «naked» con l'espressione «nudo infante» (v. 9). Quest'ultimo sintagma viene illustrato da Meneghello nel

¹²⁴⁶ Ivi: 211.

¹²⁴⁷ Ivi: 421.

¹²⁴⁸ Cfr. GALLIA 2015a: 123.

¹²⁴⁹ DE MARCHI 2008: 77.

¹²⁵⁰ *Ibidem*.

romanzo d'esordio *Libera nos a malo* (1963), nell'ambito di un paragrafo dedicato alle tipologie del nudo:¹²⁵¹

La parola “nuda” era potentemente calamitata (era una parola in lingua, in dialetto si usa nudo-infante che vuol dire sprovvisto di vestiti, e quindi esposto a prendere un malanno; l'equivalente pratico del nudo cittadino sarebbe *cavà-zò*, che però non ha alcuna carica sessuale, oppure *in camisa*, che trovo poetico ma non eccitante); invece solo pensare volontariamente alla parola “nuda” era sentito come peccato contro il sesto comandamento; e pronunciarla a voce alta bastava spesso a scatenare l'orgasmo.¹²⁵²

Nei *Piccoli maestri*, di poco successivo, l'espressione viene invece italianizzata «per indicare la condizione di miseria dei giovani partigiani che si trovavano a non avere più vestiti»:¹²⁵³

Si girava fra le stoppie, nudi-infanti sotto le mantelle da alpini, immersi nella bambagia del sole, storditi dalla denutrizione. Avevamo pance gialle e gonfie, si pareva tutti incinti; io leggiucchiavo Seneca, il *De Ira* mi pare, per sentire un po' di latino, non per quei discorsi sull'ira.¹²⁵⁴

L'espressione italianizzata si ritrova anche – muovendo più indietro – nel *trapianto* italiano del testo di Yeats, la cui stesura risale all'11 aprile 1956, come segnala la data annotata sulla carta manoscritta che testimonia le diverse stesure della traduzione rimasta inedita.¹²⁵⁵ Le stesure – vergate in penna blu ed elaborate probabilmente contemporaneamente – sono cinque e vengono di seguito indicate con lettere minuscole in ordine alfabetico: *a)* è frammentaria e attesta soltanto i vv. 1-4; *b)* ed *e)* sono integrali, *c)* è frammentaria e mancante dell'incipit; *d)* è frammentaria e attesta soltanto i vv. 1-4. Viene messa qui a testo la stesura *e)*, emendata secondo le correzioni presenti sulla stessa:

Col mio canto m'ero fatto
un pastrano tutto adorno
dalle spalle alle caviglie
di ritagli mitologici
5 ricamati a giorno. Ma
gli imbecilli l'afferrarono,
se lo misero, per fare

¹²⁵¹ Cfr. ZANCANI 2015: 125.

¹²⁵² MENEGHELLO 2006: 197.

¹²⁵³ GALLIA 2015a: 123.

¹²⁵⁴ MENEGHELLO 2006: 354-355.

¹²⁵⁵ MEN 01-0366, f. 18. Per la trascrizione e l'analisi del *trapianto* italiano cfr. anche GALLIA 2015b: 140-141.

colpo, come roba loro.

Se lo tengano, mio canto.

10 C'è più merito a girare
per le strade nudo infante.

1 Col mio canto m'ero fatto] ^aDel mio canto mi sono >fatto< ^b>Un pastrano coperto di ricami<
/ >D<Col mio canto mi son fatto
2 tutto adorno] ^a>ricamato< con bei ricami ^b>coi ricami< con gli arredi ^cdricoperto
3-6 dalle spalle alle caviglie / di ritagli mitologici / ricamati a giorno.] ^adi vecchie storie
mitologiche ^bdi mitologie vecchiotte, / lungo dalle spalle ai piedi. ^cdi ricami mitologici / dalle
spalle fino ai piedi ^d>di ricami ri</ dalle spalle alle caviglie / di ricami *trafori* ritagliati / da
mitologie vecchiotte. Ma / gli imbecilli] ^{bc}Gl'imbecilli l'afferrarono,] ^bme lo presero
7-8 se lo misero, per fare / colpo,] ^bper far colpo sulla gente / se ne vollero adornare, ^cse lo vollero
indossare / per far colpo sulla gente, come roba loro.] ^{bc}come fosse roba loro.
9 mio canto.] ^bo mio canto! ^cmio canto ^emi>ei<o cant>i<o.

Il ritorno – più avanti, nell'opera di Meneghello – del sintagma posto in chiusura del testo suggerisce come l'esercizio poetico e traduttivo abbia potuto influenzare la successiva scrittura narrativa dell'autore: esso potrebbe far parte di quella «serie di immagini, di formule, di parole ricorrenti nelle opere dello scrittore perché considerate centro di interesse e quindi reiterate nelle pagine edite ed inedite». ¹²⁵⁶ Il sintagma in questione risulta inoltre essere uno dei pochi punti di contatto con il successivo *trapianto* vicentino. Nonostante si registrino anche in questa sede italiana alcuni tentativi di attualizzazione idiomatica, come l'espressione «fare / colpo» (vv. 7-8), e in generale un tono abbassato e più colloquiale rispetto all'originale inglese, il testo risulta meno inventivo ed incisivo della successiva versione in dialetto. Versione, quest'ultima, in cui Meneghello intesse, come già osservato, anche un'incisiva trama fonica, assente nell'italiano. Nonostante alcuni tentativi, testimoniati dai primi abbozzi, di instaurare dei legami rimici – come nella stesura *b*) tra «arredi» (v. 2) : «piedi» (v. 4) –, il risultato complessivo è infatti quello di un irrigidimento e di un appesantimento del testo. ¹²⁵⁷

¹²⁵⁶ GALLIA 2015a: 124.

¹²⁵⁷ Cfr. *Ibidem*.

El balón de la mente

The Balloon of the Mind – la cui stesura è precedente al 1917 – viene pubblicata per la prima volta su «The New Statesman» il 29 settembre 1917. In *Reveries over Childhood and Youth* (1915), Yeats scrive:¹²⁵⁸

Non ero tagliato per il lavoro scolastico; anche se spesso andavo bene per settimane di fila, mi toccava passare tutta la sera a studiare una lezione per riuscire a impararla. I miei pensieri erano vulcanici, ma quando poi tentavo di farne qualcosa era come cercare di spingere una mongolfiera dentro una rimessa tra grandi raffiche di vento.¹²⁵⁹

The Balloon of the Mind

Hands, do what you're bid:
Bring the balloon of the mind
That bellies and drags in the wind
Into its narrow shed.

La trasposizione *El balón de la mente* viene pubblicata per la prima volta in *Le Biave* (1997) e successivamente inserita nei *Trapianti* (2002).

La stesura inserita nel volume del '97 non viene rappresentata nel seguente apparato, in quanto non presenta varianti sostanziali rispetto a quella messa a testo. Per la stessa ragione, non vengono rappresentate in apparato neanche le stesure F, M, N e I. Quest'ultima si limita invece a integrare le correzioni apportate alla stesura dattiloscritta precedente (H).

Testimoni:

- A stesura ms., MEN 01-0363, f. 75.
- B stesura ms., MEN 01-0370, f. 143.
- C stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 102.
- D stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 89.
- E stesura ds., MEN 01-0370, f. 77.

¹²⁵⁸ YEATS 2006: 1193.

¹²⁵⁹ *Ibidem*.

- F stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 42.
 G stesura ds., MEN 01-0370, f. 1.
 H stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 16.
 I stesura ds., MEN 01-0373, f. 59.
 L stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0373, f. 17.
 M stesura ds., MEN 01-0371, f. 15.
 Bv stesura pubblicata in *Le Biave*.
 N stesura ds., MEN 01-0369, f. 20.
 O stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0369, f. 75.

El balón de la mente

Man, fe cuel che ve se órdena:

ciapè 'l balón de la mente

che 'l fa pansa in meso al vento,

portèlo te 'l so streto angàr.

- 1 che] ^Aca se órdena:] ^A>comanda< se órdena,
 2 ciapè] ^{ABC}porté ^D>porté< ciapè balón] ^Abalon mente] ^Amente,
 3 che 'l fa] ^Atuto ^{EGH}che' l fa ^L>che' l < che 'l fa pansa] ^Cpa>u< nsa meso] ^Aboca<
 meso al] ^A'l vento,] ^{BC}vento
 4 portèlo] ^Aportelo ^B>fichelo< >metilo< portèlo te 'l] ^A>n<tel ^{BDEG}'tel ^C't>é<el ^H>'<te' l
^L>te' l < te 'l angàr.] ^Aangàr

La trasposizione di *The Balloon of the Mind* rappresenta uno dei più marcati tentativi di Meneghello di conservare l'isosillabismo dell'originale, composto da una quartina di trimetri.¹²⁶⁰ Il *trapianto* vicentino conta infatti quattro versi, ognuno costituito da 8 sillabe: due sono ottonari piani (vv. 2-3), uno è un settenario sdrucchiolo (v. 1) e l'ultimo un novenario tronco (v. 4). Dello schema rimico incrociato di partenza si conserva invece soltanto la consonanza tra i due versi centrali («mente», v. 2 : «vento», v. 3), corrispondente al legame «mind» (v. 2) : «wind» (v. 3).

Dal punto di vista semantico, la traduzione non presenta particolari distanziamenti dall'originale. Risulta significativa la scelta di trasporre «Balloon» (nel titolo e al v. 2) con «balón». Un'alternativa possibile sarebbe infatti potuta consistere in *bala*; e sulla distinzione tra i due referenti Meneghello si sofferma in *Maredè, maredè...*:

¹²⁶⁰ Cfr. *Ibidem*.

C'è [...] un termine che copre parecchi dei casi elencati, tiri, passaggi, 'assist' [...]. ecc., ed è il termine *bala* [...]. *Bala* in questo senso (ben distinta da *balón*) è parola antica, diffusa già negli anni Trenta.¹²⁶¹

La variante *bala* non è tuttavia testimoniata da nessuna delle precedenti stesure del testo. Il traduttore prosegue in *Maredè, maredè...*:

Si potrebbe chiedere se all'IT-VIC "Bagio avansa pala al piéde" può corrispondere il VIC *Bagio vién vanti bala al piéde* o addirittura *bala al pie*. La risposta è che può, ma che è linguisticamente più sensato, e calcisticamente meno pomposo, dire come si era detto da tempo memorabile, *Bacio vién vanti col balón*.¹²⁶²

Meneghello opta dunque da subito per la variante «meno pompos^a»¹²⁶³ del termine, che ricalca inoltre da vicino anche l'aspetto fonico del sostantivo inglese. Si ricorda, a tal proposito, come Brian abbia evidenziato la tendenza meneghelliana a riprodurre la trama sonora dell'originale, anche a discapito della lettera.¹²⁶⁴ In questo caso, i due aspetti – fonico e letterale – vanno insieme.

L'azione esercitata sul «balón» (v. 2), resa di «bring» (v. 2), è invece «ciapè» (v. 2), in seguito alle prime stesure in cui si legge «porté». *Ciapare*, nel senso di «prendere, contrarre»,¹²⁶⁵ è un altro lemma che compare frequentemente nei *Trapianti*. Anche su di esso Meneghello si sofferma in *Maredè, maredè...*, per specificare ad esempio «[d]ove o come si *ciàpano* le cose»: ¹²⁶⁶ «all'asilo, *le bróse*; a scuola, *i peòci*; al solario, *la rògna*; in chiesa, *i pólze*; sbroinandosi, *el tètano*; è tutto un mondo di *correspondances*, come nelle *Fióre del male*». ¹²⁶⁷ In un successivo frammento, il traduttore chiarisce come *I pólze* sia «sentito come un'affezione che si può *vère*, *ciapare*, o *petare a*»: ¹²⁶⁸ il «*ciapare* e il *petare* comportando in questi contesti un processo di trasmissione che ha del subdolo, investe persona ignara e si manifesta in modo repentino». ¹²⁶⁹

Se «ciapè» è il primo dei due verbi coniugati al modo imperativo presenti nel *trapianto* vicentino, «portèlo» è il secondo: esso – che non trova corrispettivo nell'originale – viene posto in apertura del v. 4., instaurando così un legame di tipo anaforico con il precedente. Sulla seconda stesura manoscritta del testo, per questo verbo, Meneghello tenta due varianti alternative: «fichelo» e «metilo», entrambe poi cassate sulla carta e sostituite dalla lezione definitiva.

¹²⁶¹ MENEGHELLO 2021a: 268.

¹²⁶² Ivi: 219.

¹²⁶³ *Ibidem*.

¹²⁶⁴ Cfr. BRIAN 2011a: 167.

¹²⁶⁵ MENEGHELLO 2021a: 124.

¹²⁶⁶ Ivi: 129.

¹²⁶⁷ *Ibidem*.

¹²⁶⁸ Ivi: 253-254.

¹²⁶⁹ *Ibidem*.

Restando in ambito verbale, risulta interessante anche la resa dei due verbi interni al v. 3 («bellies and drags») con «fa pansa», che traspone alla lettera – quasi con un calco – soltanto il primo dei due componenti dell'originale. In chiusura del verso («in the wind», in inglese), Meneghello aggiunge la specificazione «in meso» a «al vento», in seguito a una prima variante, cassata già sulla prima stesura, con «in boca». Quest'ultima – equivalente alla sua alternativa dal punto di vista sillabico – viene forse scartata per evitare un'insistenza metaforica afferente alla sfera semantica corporale. La lezione definitiva instaura invece un'efficace legame di assonanza con il sostantivo che la segue («vento») e ripristina in parte l'andamento ritmico dettato nel testo di partenza dal raddoppiamento del verbo. Più in generale, va osservato come – nelle stesure precedenti a quella definitiva – tutte le varianti hanno un peso sillabico equivalente a quello delle loro lezioni sostitutive: ci si trova dunque di fronte a un testo estramamente calibrato dal punto di vista metrico, in cui gli aggiustamenti o distanziamenti dalla lettera dell'originale sono volti a ottenere la serrata struttura isosillabica di cui sopra.

Infine, si segnala un appunto autografo di Meneghello posto in chiusura della prima stesura manoscritta del testo, in cui si legge: «(ignorando lo sgradevole name-dropping, Dante Alighieri 181, Lapo e Guido, ivi, ecc)». ¹²⁷⁰ Il richiamo intertestuale è, con tutta probabilità, alla prima quartina del testo dantesco e, in particolare, a quel «vasel, ch'ad ogni vento / per mare andasse al voler vostro e mio» (vv. 3-4), ¹²⁷¹ da cui si giunge – con il *trapianto* – al «balón de la mente / che 'l fa pansa in meso al vento» (vv. 2-3).

¹²⁷⁰ MEN 01-0363, f. 75.

¹²⁷¹ ALIGHIERI 1995: 35-36.

Na biuti teribile

Easter 1916 «has survived as Yeats's most famous political poem»:¹²⁷² la sua stesura avviene nel 1916, tra il periodo estivo e il 25 settembre. Viene pubblicata dapprima nel 1916 in venticinque copie «da distribuirsi fra gli amici»;¹²⁷³ in seguito su «The New Statesman», il 23 ottobre 1920, e su «The Dial», nel novembre dello stesso anno.¹²⁷⁴

Il componimento è dedicato all'insurrezione anti-inglese che scoppiò a Dublino il lunedì di Pasqua del 1916 (24 aprile) e alle sue conseguenze, tra le quali la fucilazione di quindici insorti, con l'accusa di alto tradimento. Tra questi, figurano i nomi dei poeti Patrick Pearse (1879-1916) e Thomas MacDonagh (1876-1916), del dirigente sindacale James Connolly (1870-1916), e dell'ex marito di Maud Gonne, John MacBride (1865-1916).¹²⁷⁵ Nel testo, Yeats, da un lato,

riconosce l'imprevista statura eroica e tragica dell'azione intrapresa, dall'altro, convinto [...] che lo spargimento di sangue debba essere l'ultima risorsa strategica a cui ricorrere solo quando ogni azione politica e diplomatica si è dimostrata impossibile, prende nettamente le distanze dal culto del sacrificio cruento rinnovato ad ogni generazione praticato da Pearse, Connolly, MacDonagh e dagli altri capi della rivolta: puntare tutto sulla violenza e sul conflitto equivale a mutare il proprio cuore in pietra e a rendersi insensibili a ogni istanza di vita e di vitalismo.¹²⁷⁶

[da *Easter, 1916*]

I write it out in a verse –
MacDonagh and MacBride
And Connolly and Pearse
Now and in time to be,
5 Wherever green is worn,
Are changed, changed utterly:
A terrible beauty is born.

¹²⁷² VENDLER 2007: 24.

¹²⁷³ YEATS 2006: 1234.

¹²⁷⁴ *Ibidem*.

¹²⁷⁵ Cfr. Ivi: 1235-1237.

¹²⁷⁶ *Ibidem*.

La parziale trasposizione di *Easter, 1916* viene pubblicata per la prima volta in *Le Biave* (1997) e successivamente inserita nei *Trapianti* (2002). Essa riguarda i soli ultimi sette versi del testo di partenza.

La stesura inserita nel volume del '97 non viene rappresentata nel seguente apparato, in quanto non presenta varianti sostanziali rispetto alla precedente stesura dattiloscritta I. Per la stessa ragione, non vengono rappresentate in apparato neanche le stesure L e M. Neppure le stesure D ed E vengono rappresentate, in quanto non presentano varianti sostanziali rispetto a C.

Testimoni:

- A stesura ms., MEN 01-0363, f. 75.
- B stesura ms., MEN 01-0370, f. 143.
- C stesura ds., MEN 01-0370, f. 102.
- D stesura ds., MEN 01-0370, f. 90.
- E stesura ds., MEN 01-0370, f. 78.
- F stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 43.
- G stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 17.
- H stesura ds., MEN 01-0373, f. 60.
- I stesura ds., MEN 01-0373, f. 18.
- L stesura ds., MEN 01-0371, f. 16.
- Bv stesura pubblicata in *Le Biave*.
- M stesura ds., MEN 01-0369, f. 21.
- N stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0369, f. 76.

Na biuti teribile

...e cuà lo digo in versi:

Mecdòna e Mecbrài

e Conòli e Perse

desso e senpremai,

5 do' che se porte 'l verde,

i zé cambià, cambià tuti:

nasse na biuti teribile.

Tit Na biuti teribile] ^Aa terrible beauty ^{BC}A terrible beauty ^F>A terrible beauty< *Na biuti teribile*
^GNa biuti ter>i<ibile
1 ... e cuà] ^Adèssu ^B... >desso< >e cua< e cuà versi:] ^Aversi
2 Mecdòna] MacDonagh *Mecdòna* ^{BM}>a<ecdòna ^CMacdòna ^FM>a<ecdòna Mecbràij
^AMacBride *Me>c<-braid*
3 Conòli] ^AConnolly *Conòli* Perse] ^APearse >*Perse*< *Pers* ^{BF}Pers>e< ^{GHI}Pers
4 senpremai,] ^Ain *avenire par l'avenire* ^{BC}senpremai
5 do'] ^{ABCFHN}do verde,] ^Averde *cocarde verde* ^{BC}verde
6 zé] ^Aze tuti:] ^A>[.< tuti,
7 nasse] ^A>ze< nasse teribile.] ^{ABCF}teribile. ^Gter>i<ibile.

Il testo di Yeats si compone di quattro strofe rispettivamente di 16, 24, 16 e 24 versi, la cui alternanza rispecchia quella delle rime. Dal punto di vista dello sviluppo contenutistico, la prima strofa «sketches a narrative», la seconda «a set of dramatis personae» e la terza «a condition of natural changingness»: ¹²⁷⁷ in essa viene esposta una «polarità fra la vita mutevole e la pietra immobile». ¹²⁷⁸ La quarta strofa tenta invece di «render a judgment», ¹²⁷⁹ «proclamando una trasformazione irreversibile e la nascita della “terribile bellezza” della tragedia». ¹²⁸⁰ La trasposizione di Meneghello riguarda soltanto la conclusione di quest’ultima strofa, e in particolare, i sette versi su cui si chiude il testo.

Il metro adottato da Yeats è quello delle quartine di trimetri. ¹²⁸¹ Ognuno di questi presenta – in chiusura di verso – una «musical “rest”»: ¹²⁸² «a built-in unsounded “fourth beat”», ¹²⁸³ paragonabile alla cesura che scandisce la misura dell’esametro. Nel trimetro risulta dunque possibile riconoscere un esametro dimezzato, ¹²⁸⁴ velocizzato «by being printed as trimeter». Al contempo il trimetro ne esce rafforzato «by retaining the ghost of the epic hexameter, a prosodic reminiscence». ¹²⁸⁵ Il verso yeatsiano si caratterizza così per una particolare rapidità e intensità e il suo «march-rhythm» si adatta «both to military enterprise and to the second subject of the poem, the rapidity of natural change». ¹²⁸⁶

La misura dei versi vicentini oscilla invece tra quella del senario (vv. 2, 3, 4), del settenario (vv. 1, 5) e dell’ottonario (vv. 6, 7). Si registra, sia nell’originale sia nella sua trasposizione – aderente in questo al testo di partenza – una netta coincidenza tra discorso metrico e sintattico: non vi sono dunque inarcature di rilievo.

¹²⁷⁷ VENDLER 2007: 22.

¹²⁷⁸ YEATS 2006: 1236.

¹²⁷⁹ VENDLER 2007: 22.

¹²⁸⁰ YEATS 2006: 1236.

¹²⁸¹ Cfr. Ivi: 1235.

¹²⁸² VENDLER 2007: 193.

¹²⁸³ Ivi: 208-209.

¹²⁸⁴ Cfr. Ivi: 193.

¹²⁸⁵ *Ibidem*.

¹²⁸⁶ Ivi: 17.

Si registra comunque la conservazione di una trama ritmica fortemente scandita, pensando ad esempio all'andamento giambico dei vv. 1 e 6. All'interno di quest'ultimo gioca un fattore di rilievo anche il mantenimento dell'iterazione del verbo: «Are changed, changed utterly» (v. 6) diventa «i zé cambià, cambià tuti».

Dello schema rimico alternato proprio dell'originale restano nel *trapianto* alcune tracce: si pensi all'assonanza «versi» (v. 1) : «Perse» (v. 3), dove il primo termine è resa di «verse» (v. 1), ma volta al plurale per ragioni probabilmente foniche e ritmiche. Si osservino poi, ancora in punta di verso, la consonanza subito successiva tra «Perse» (v. 3) : «verde» (v. 5) e la rima «Mecbrài» (v. 2) : «senpremai» (v. 4). Quest'ultimo termine composto è resa sintetica di «in time to be» (v. 4), successiva alle precedenti varianti «in avenire» e «par l'avenire», scartate forse proprio per ragioni rimiche. Restano invece irrelati, almeno in punta di verso, «tuti» (v. 6) e «teribile» (v. 7).

Tra le parole-rima di maggior interesse, vi sono sicuramente «Mecbrài» (v. 2) e «Perse» (v. 3), le quali – accompagnate, in apertura dei rispettivi versi, da «Mecdòna» e «Conòli» – costituiscono la trasposizione degli originali «MacDonagh and MacBride» (v. 2) e «Connolly and Pearse» (v. 3). I nomi propri presenti nel testo inglese – dopo una prima stesura del testo, in cui compaiono nella loro forma originale – vengono dunque adattati a una possibile pronuncia vicentina, come spesso accade nei *Trapianti* (si ricordi soltanto la trasposizione di *Paudeen*). I quattro personaggi della storia irlandese sembrano dunque anche in questo caso, nel testo vicentino, venir «recuperati da un episodio della saga maladense»,¹²⁸⁷ confermando la tendenza meneghelliana ad adattare il registro al contesto culturale della lingua di destinazione.¹²⁸⁸

In questa direzione muove anche la resa di «write» (v. 1) con «digo» (v. 1), con una virata semantica che sposta il piano su quello dell'oralità. A rafforzare tale spostamento si aggiunge poi l'inserimento, in apertura – dopo i puntini sospensivi, che segnalano la mancanza della trasposizione della restante parte dell'originale –, del deittico «cuà», estraneo al testo di partenza. La prima stesura del *trapianto* testimonia una precedente variante con «dèssò», poi esclusa forse per evitare la ripresa al v. 4.

Esempi di tale strategia traduttiva attualizzante, volta ad avvicinare l'inglese al vicentino, sono diffusi – come si è visto – lungo l'inezza della trasposizione. Il *trapianto* raggiunge tuttavia il suo punto di maggiore tensione espressiva in chiusura del testo. Qui «biuti» – in rima interna con «tuti» (v. 6), resa di «utterly» (v. 6) – è trascrizione fonetica di «beauty» (v. 7).¹²⁸⁹ Anche in questo caso, prima di ottenere la lezione definitiva, Meneghello mantiene nelle prime stesure del testo l'inglese «A terrible beauty». Si tratta, come evidenzia Gallia, di «un inserto dal significante apparentemente

¹²⁸⁷ GALLIA 2015a: 111.

¹²⁸⁸ Cfr. CHINELLATO 2014: 229.

¹²⁸⁹ Cfr. Ivi: 235.

coerente, ma senza alcun significato, inesistente in vicentino». ¹²⁹⁰ A tal proposito, De Marchi ha parlato di «trasporto al contrario», ¹²⁹¹ per indicare il rinnovamento del vocabolario della lingua di arrivo a partire da un calco dall'inglese. ¹²⁹² Questo passaggio risulta particolarmente esemplificativo di come l'operazione meneghelliana non consista soltanto nella riscrittura linguistica, semantica e fonologica degli originali ma intenda anche mettere in luce come il dialetto possa «accogliere e fare sua [...] la lingua di Shakespeare e di Yeats, e oggi lingua dominante nel mondo globalizzato». ¹²⁹³

¹²⁹⁰ GALLIA 2015a: 107.

¹²⁹¹ DE MARCHI 2008: 78.

¹²⁹² Cfr. ID. 2004: 316.

¹²⁹³ ID. 2008: 78.

Sédase morti

Sixteen Dead Men, scritta tra il dicembre del 1916 e quello del 1917, viene pubblicata per la prima volta su «The Dial» nel novembre del 1920.¹²⁹⁴

In questa riflessione sulle conseguenze dell'Insurrezione di Pasqua, Yeats mette a contrasto la flessibilità del dialogo e dei negoziati e l'irrevocabilità di ogni sentenza di morte. I sedici morti sono i quindici capi dell'insurrezione fucilati nel maggio 1916 e Roger Casement, impiccato nell'agosto seguente.¹²⁹⁵

Sixteen Dead Men

O but we talked at large before
The sixteen men were shot,
But who can talk of give and take,
What should be ad what not
5 While those dead men are loitering there
To stir the boiling pot?

You say that we should still the land
Till Germany's overcome;
But who is there to argue that
10 Now Pearse is deaf and dumb?
And is their logic to outweigh
MacDonagh's bony thumb?

How could you dream they'd listen
That have an ear alone
15 For those new comrades they have found,
Lord Edward and Wolfe Tone,
Or meddle with our give and take
That converse bone to bone?

¹²⁹⁴ Cfr. YEATS 2006: 1238.

¹²⁹⁵ *Ibidem.*

La trasposizione di *Sixteen Dead Men* viene pubblicata per la prima volta in *Le biave* (1997), per essere successivamente inserita nei *Trapianti* (2002).

Questo componimento doveva risultare particolarmente caro al traduttore in quanto, come scrive Chinellato, nel tema della guerra civile irlandese, Meneghello poteva sentire «un écho des vicissitudes de PM [*Piccoli Maestri*, ndr.], dans lequel la Résistance est appelée – à contre-courant en 1964 – “guerra civile”». ¹²⁹⁶ Potrebbe essere indice di tale spiccato interesse la natura particolarmente fitta del processo genetico e correttorio del testo, testimoniato da una cospicua quantità di stesure – frammentarie e non.

Il primo tentativo di traduzione, registrato da un appunto manoscritto riguardante gli ultimi due versi del testo, è datato «30 nov 96». Il frammento successivo, dedicato ai vv. 11-12, riporta invece la data del «2 DIC 96».

Testimoni:

- A stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 17-18 del testo originale, MEN 01-0363, f. 2.
- B stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 11-12 del testo originale, MEN 01-0363, f. 5.
- C stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 11-12 del testo originale, MEN 01-0363, f. 9.
- D stesura ms., MEN 01-0363, f. 65.
- E stesura ms., MEN 01-0363, f. 65.
- F stesura ms., MEN 01-0363, f. 66.
- G stesura ms., MEN 01-0363, f. 67.
- H stesura ms., MEN 01-0370, f. 138.
- I stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 99.
- L stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 98.
- M stesura ds., MEN 01-0370, f. 97.
- N stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 91.
- O stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 78.
- P stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 43.
- Q stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 17.
- R stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0373, f. 60.

¹²⁹⁶ CHINELLATO 2014: 227.

- S stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0373, f. 18.
 T stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0371, f. 16.
 Bv stesura pubblicata in *Le Biave*.
 U stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0369, f. 21.
 V stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0369, f. 76.

Sédase morti

Sì cari, ghin'en fate de le ciàciare
 prima ch'i fusse fusilà, sti sédase,
 sì, ma desso chi zé che pol discórare
 de giv-en-tec, de meio e pèso,
 5 fin che sti morti ga domè 'l pensiero
 da smissiare cuel che boie te 'l caliero?

Disì che l'Irlanda la ga da star bona
 fin che sta guera finisse del tuto,
 ma do' catare cuei che la convinsa
 10 desso che Perse l'è sordo e muto?
 e che logica vuto che la la vinsa
 co l'osso de 'l deo grosso de Meccòna?

Cossa pensèo ch'i ve scolte da bon
 sti cuà che no ga rece altro che pa' i
 15 compagni nuvi ch'i se ga catà
 Lor Edoa, Vulfo Ton?
 El giv-en-tec, 'sa vuto che 'l gh'inporte
 a cuei che discore co i ossi da morto?

Tit Sédase morti] ^ASÉD>A<ESE MORTI ^{DE}Sédase morti >Sixteen dead men< ^Gom.
 1 Sì cari,] ^{DEG}om. ghin'en fate de le ciàciare] ^DSbatolàvino sbatolàvino ^EGhi nen fate dele
 ciacole ^Fghi n'en fate dele ciàcole ^G(Ghinémo fate dele discussión ^Hghin'en fate delle
 >ciàcole< *ciàciare* ^{ILMNOPR}ghin'en fate delle ciàciare ^Sghin'en fate >delle< *de le* ciàciare
 2 ch'i fusse fusilà, sti sédase,] ^Dch'i li copasse, cuei s>è< ^Eédase ^E>che la< *ch'i* fus- / silassivi de
 cuei sedase / se fusilà cuei sedase irlandesi / >de< che sti sedase fusse fusilà ^Fch'i fosse fusilà
 sti sédase ^Gch'i li copasse sti sédase che ze sta / fusilà, ^{ILMNO}ch'i fussi fusilà, sti sédase, ^Pch'i
 fuss>i< *e* fusilà, sti sédase,

- 3 sì, ma desso] ^Dma desso, ^{EF}ma ^Gma desso chi zé che pol] ^D>come< come se fa ^Eco' se fa
(a) ^Fchi zé che pol ^Gcome se fa ^Hch>e<i zé che pol discórare] ^Ddiscorare ^Gparlare
- 4 de giv-en-tec,] ^D>de ciapa[...]^Fi< de giv-en->te[.]<tec, de meío e pèso,] ^De de bisognavia
^E>de< e de necessità ^Fde meío e pèso ^G>de salvassion< de cuel che / saria >giusto< (*meio o
saria peso* o no saria giusto) n ^{HILMNOPQRSTBVUV}de meío e peso,
- 5-6 ga domè 'l pensiero / da smissiare] ^Dze là >ch'i méscola< che no i ghe mola / da >agitare<
smissiare ^Eno i ghe mola, vero, / da smissiare ^F>no i ghe mola< se dà pensiero *no mola* 'l
pensiero / da smissiare ^Gze là che no>n<i ghe mola / da smissiare ^Hga >solo< *domè* 'l pensiero
/ da smissiare ^Uga domè 'l pensiero / da *vive* >Le< smissiare cuel che boie te 'l caliero?]
^Dte 'l caliero? ^Equel che boie tel caliero? ^F>q< cuel che boie >n<tel caliero? ^Gcucl che boie tel
caliero? ^{HILMNO}cucl che boie 'tel caliero? ^Pcucl che boie >'<te 'l caliero? ^Rcucl che boie te 'l
caliero? ^Scucl che boie >te'l< *te* 'l caliero?
- 7 Disì che] ^D>Sì, che dirò di< Te disì ca ^{EF}Sì, ^G(Disì de ^H>Te disì< >Me< >Te disì< *Me disì* che
^{ILMNOPQRSTBV}Me disì che ^U>Me< >d<Disì che l'Irlanda la ga da star bona] ^D> do< ghemò
da star fermi ^Eghen da tegnerli chieti ^Fghen da tegnerli >chèti< chieti ^Gbisòn tegner chietà
l'Irlanda ^{HILMNOPQRSTBV}l'Irlanda ga da star bona ^Ul'Irlanda *la* ga da star bona
- 8 fin che] ^Dfin che ^Efin / >ch< ca ^Ffin / che ^Gfin >che< ca ^Hfin >ch'< >che< *ch'* ^{ILM}fin ch' ^N>fin
ch'< *fin che* sta guera finisse del tuto,] ^Dmetemo spale a tera la Germania; ^E>metem spal<
sarà messa la Germania a tera >la Germania< ^Fsarà messa la Germania a tera >*in lato*< *fin che*
>*Germania*< *il Tedesco sarà distruto* ^G>dura la guera< *vinsemo la guera* / coi tedeschi; ^H>i t<
>'l< *i* tedesc>o<*hi* sarà >distruto< mess>o<*i* a tera, ^I>i tedeschi sarà messi a tera,< *el càise*
sarà distruto ^{LM}el càise sarà distruto ^N>el cKàise sarà distruto< >*la*< *sta guera* >*finirà*< *finisse*
del tuto,
- 9 do' catare cuei che la convinsa] ^D>chi ghe zé da possa< *do zèi cuei ch'i pole* sostegnerlo ^Edo
zei cuei da pol dirghelo ^Fdo' zèi cuei che pol >dirghelo dirlo< 'nar dirghelo ^G>do zèi cue che
pol dirghelo a la gente< / do zèi cuei che pol dirghelo a la zente ^Hdo' zèi >*chi vuto*< cuui che
>podaria< *spera da* convinsarla ^Ido' zèi cu>i<ei che >spera da< *podaria* convinsarla ^Ldo' zèi
cuei che po darìa convins>e<arla ^Mdo' zèi cuei che po darìa convinsarla ^Ndo' >zei cuei che
po darìa convinsarla< *catare cuei che la convinsa*
- 10 che Perse l'è sordo e muto?] ^Dche Pias zé sordo o muto? ^Eche Pearse >no parla pì< *l'è sordo*
e muto ^Fche Pearse l'è sordo e muto ^G>che Pearse no 'l ghe vede e no 'l ghe sente?< / >l'è
sordo e muto?< / che Pearse l'è sordo e muto, / no 'l ghe vede, >no< e no 'l ghe sente? ^Hche
>Piar< >Pearse< *Pers* l'è sordo e muto? ^{IM}che *Pers* l'e sordo e muto? ^Lche *Pers* l' e sordo e
muto? ^Nche *Pers* l'>e<è sordo e muto? ^Oche *Pers* l'è>nn< sordo e muto? ^{PQRSTBVUV}che *Pers* l'è
sordo e muto?
- 11 e che logica vuto che la la vinsa] ^Be la so logica gh'in pòlela ^CMa che la peso de pi zio-can /
la so logica ^DE vuto darla so logica la la vinsa ^Ee che logica vuto / che la bate ^Fe che logica
vuto / che la bata *la vinsa* ^G>e che logica vuto no'l ghe< / E che logica vuto che la >conte<
bata / >che la bata< ^Ie che logica vuto che la *la vinsa* ^Le che logica vuto che la *la* vinsa *la la*
vinsa
- 12 co l'osso de 'l deo grosso de Mecdòna?] ^Bi struçóni del so deo grosso / con MacDonagh / coi
struçoni del so deo grosso ^Cdel deo grosso de MacDonagh ^D>sul deo< >su< sui struçoni del
deo grosso de MacDona? ^Eel deo grosso de Mac Donagh? ^Fel *col* deo grosso de Mac_Donagh?
^G>pi del fa 'l deo grosso roverso de Mac Donagh?< / el deo grosso roverso de Mac Donagh?
^Hco 'l deo grosso roverso de Mac-dona? ^{ILMNO}co 'l deo grosso roverso de Mac-dona? ^{PQ}co 'l
deo grosso roverso de M>a<ec-dona? ^{QRSTBVUV}co 'l deo grosso roverso de Mec-dona?
- 13 Cossa pensèo ch'i ve scolte da bon] ^DCossa ndeo insegnarve ch'i ve scolta ^ECossa vulio ch'i
scolta ^FCosa >vulio< *vuto* ch'i ve scolte ^G(Come farsi a credere ch'i >ve< *podere* scoltare
^H>Cossa credio< >*E ve insogneo*< >*Che sogno feo*< *Cossa pensèo* ch'i ve scolte da bon
^{ILMNOP}Cossa pensèo ch'i ve scolte da bon ^QCossa pens>é<èò ch'i ve scolte da bon

- 14 sti cuà che no ga rece altro che pa' i] ^Dcuei che desso i scolta solamente ^Ese desso mi ga rece altro che pai ^Fsti cuà che no i ga rece altro che pai ^G>sti cuà< *cuei lì* che noi ga / rece altro che par ^{HILMNOQR}sti cuà che no ga rece altro che pa' i ^Ssti cuà che no ga rece altro che >pa' i< *pa' i*
- 15 compagni nuvi ch' i se ga catà] ^Di >novi suoi< so compagni che i se ga catà ^E>altro che pai compagni< / compagni nuvi da 'i ga catà ^Fnuvi compagni >nuvi< ch' i se ga catà >la s< ^G>sti< *sti* novi >camarati< compagni ch' i ga trovà,
- 16 Lor Edoa,] ^DLord Eduar e *Lor Duardo* e ^ELord Edward e ^FLord Edward, ^G>sti< >tipo Lo< Lord >Edward< *Edua* e ^HLor Edoa (*oa*), >*Lorèdua*,< ^NLor Edoa, ^TLor Edoa *Lorèdoa*, Vulfo Ton?] ^DUlf Ton *Volfo Tono* ^{EF}Wolfe Tone, ^G>Wolfe Tone< *Ulf Ton* ^HVolfo Ton? >*Volfotónd*?< ^{ILM}Volfo Ton. ^{NV}>o<ulfo Ton>.<? ^TVulfo Ton *Vulfotón*?
- 17-18 El giv-en-tec, 'sa vuto che 'l gh' inporte / a cuei che discore co i ossi da morto?] ^A... >soto i< *vinsarla coi* spentóni de chéla man? / i ossi far comarò co' i ossi / schissà da' i so spentoni ^D>.< ch' i se inpiccia del >giv-en-tec< *nostro* giv-en-tec / luri che i >sbatola ossi contro noi< *fa conversassión coi ossi*? ^E*e / e* cossa vuto de l' importa 'l giv-en-tec / >se i fa< / a queii che fa conversano / *a cuei* ch' i se parla >coi< co i ossi? (!) / *o se lo chiede il metro ch' i se parla par meso dei ossi*? ^F>e< cossa vuto che gh' inporte 'l giv-en-tec / a cuei ch' i se parla co i ossi? ^G>cossa vuto che ghe inporta el giv-en-tec< / >a cuei che se parla coi ossi< / el give-en-tec, 'sa vuto che 'l gh' inporte / a cuei che se parla co i ossi de morto? ^HEl giv-en-tec, 'sa vuto che 'l gh>e< 'inporte / a >cuei< *chi* che se parla >tra luri co i< *par meso d' i* ossi da morto? ^IEl giv-en-tec, 'sa vuto che 'l gh>i< 'i>m<nporta / a >chi< *cuei* che se parla >par meso d' i< *coi* ossi da morto? ^{LMNO}El giv-en-tec, 'sa vuto che 'l gh' inporta / a cuei che se parla coi ossi da morto? ^PEl giv-en-tec, 'sa vuto che 'l gh' _ inporta / a cuei che se parla coi ossi da morto? ^QEl giv-en-tec, 'sa vuto che 'l gh' inporta / a cuei che se parla co 'i ossi da morto? ^REl giv-en-tec, 'sa vuto che 'l gh' inporta / a cuei che se parla co' i ossi da morto? ^SEl giv-en-tec, 'sa vuto >che' l< *che 'l gh' inporta / a cuei che se parla >co' i< >co' i< co i* ossi da morto? ^TEl giv-en-tec, 'sa vuto che 'l gh' inporta / a cuei che se parla *discore* co i ossi da morto? ^{Bv}El giv-en-tec, 'sa vuto che 'l gh' inporta / a cuei che se parla co i ossi da morto? ^UEl giv-en-tec, 'sa vuto che 'l gh' inport>a<e / a cuei che se parla co i ossi da morto? ^VEl giv-en-tec, 'sa vuto che 'l gh' inporte / a cuei che se parla co i ossi da morto?

Il testo di Yeats si compone di tre strofe di sei versi, divisi tra tetrametri e trimetri alternati e rimanti ai soli versi pari.¹²⁹⁷ La trasposizione meneghelliana conserva il numero di versi dell'originale e la loro disposizione, nonostante all'altezza della stesura I Meneghello abbia valutato la possibilità di «provare a comporre in righe normali, con la barra per separare i versi», come si legge in un suo appunto autografo. Espediente, questo, comune nei *Trapianti* da Yeats (vd. *Introduzione*), che fornisce al testo un andamento maggiormente prosastico e discorsivo. Tale opzione viene infine tuttavia scartata, privilegiando in questa sede una maggiore aderenza al «ballad meter»¹²⁹⁸ dell'originale, la cui regolarità viene evocata nel *trapianto* attraverso diversi espedienti. Tra questi, va segnalata una forte tendenza isosillabica, dettata dalla fitta presenza di versi riconducibili a misura endecasillabica: ben 12 su 18, di cui 8 endecasillabi canonici.¹²⁹⁹ Chinellato osserva anche come gli

¹²⁹⁷ Cfr. YEATS 2006: 1238.

¹²⁹⁸ CHINELLATO 2014: 264.

¹²⁹⁹ Cfr. *Ibidem*.

accenti non canonici intervengano nel testo «pour modifier le rythme et créer une alternance entre un rythme ascendant et descendant».¹³⁰⁰

A tale regolarità metrica Meneghello giunge però soltanto in seguito a diversi aggiustamenti operati nel corso della stesura del testo. Si pensi, ad esempio, all'indebolimento dell'inarcatura tra primo e secondo verso, fortemente marcata nell'originale («before / The»): Meneghello porta l'avverbio in apertura del verso successivo, ottenendo così due endecasillabi.

Esemplificativo dell'attenzione rivolta all'aspetto metrico è anche un appunto autografo rinvenibile sulla seconda stesura manoscritta integrale, dedicato alla trasposizione della chiusura del testo. Per la resa di «converse bone to bone» (v. 18), Meneghello tenta in un primo momento l'impiego del verbo «conversano», non cassato; procede poi con la lezione «a cuei ch' se parla co i ossi», seguita da un punto esclamativo, e in fondo alla carta aggiunge: «o se lo chiede il metro / ch'i se parla par meso dei ossi?». La lezione definitiva consiste nell'endecasillabo «a cuei che discore co i ossi da morto», con la ripresa del verbo «discórare» in chiusura del v. 3, resa di «talk» (v. 3). Quest'ultimo è a sua volta ripresa, nell'originale, di «talked» (v. 1), che invece nel *trapianto* viene reso con «ghin'en fate de le ciàciare» (v. 1). Nella stesura D si incontra invece, sia al v. 3, sia in chiusura del testo, il verbo *sbatolàr* – con una lezione sostitutiva, per il v. 18, costituita da «fa conversassìon». Mentre nella stesura G, in entrambe le sedi, Meneghello impiega *parlare*. La lezione definitiva del v. 3, invece, «discórare», si colloca in punta di verso e instaura un legame di rima ritmica con «ciàciare», al v. 1, e «sédase», al v. 2.

Per quanto riguarda la trama di legami rimici: essa è fitta e, nonostante la mancanza di una regolarità, non sfigura di fronte all'articolato schema della ballata inglese. Chinellato ha fornito, per il testo vicentino, la seguente scansione: «ABA1B1CC / DEFefd / GHHGIII».¹³⁰¹ Si costituiscono dunque, oltre a quello già evidenziato, i seguenti legami: «sédase» (v. 2) : «pèso» (v. 4), «pensiero» (v. 5) : «caliero» (v. 6), nella prima strofa; «bona» (v. 7) : «Mecdòna» (v. 12), «tuto» (v. 8) : «muto» (v. 10), «convinsa» (v. 9) : «vinsa» (v. 11, con rima inclusiva), nella seconda; «bon» (v. 13) : «Ton» (v. 16), «pa' i» (v. 14) : «catà» (v. 15), «inporte» (v. 17) : «morto» (v. 18).

Tra i legami rimici, a destare particolare interesse è sicuramente quello costituito da «bona» (v. 7) : «Mecdòna» (v. 12), in cui si ritrova – in punta di verso – un adattamento già incontrato al v. 2 della parziale trasposizione di *Easter 1916*. Insieme a «MacDonagh», torna anche «Pearse» (al v. 3 del frammento di *Easter 1916*) e anche in questo caso Meneghello mantiene la grafia già impiegata nel precedente *trapianto*: «Perse» (v. 10). Compagno inoltre due nomi nuovi: «Lord Edward and Wolfe Tone» (v. 16). Si tratta di Lord Edward Fitzgerald (1763-1798), appartenente a una delle prime

¹³⁰⁰ *Ibidem*.

¹³⁰¹ Ivi: 265.

famiglie aristocratiche irlandesi, e di Wolfe Tone (1763-1798), tra i fondatori della United Irish Society, entrambi deceduti in seguito alla fallita insurrezione del maggio 1798.¹³⁰² Questi due ultimi nomi propri vengono resi da Meneghello con «Lor Edoa, Vulfo Ton» (v. 16), attraverso l'adattamento a una possibile pronuncia vicentina comune nei *Trapianti* (si pensi anche a *Paudeen*). I personaggi della storia irlandese sembrano dunque anche in questo caso venir «recuperati da un episodio della saga maladense»,¹³⁰³ confermando la tendenza meneghelliana ad adattare il registro al contesto culturale della lingua di destinazione.¹³⁰⁴ Guardando alla variantistica, è possibile osservare come il traduttore tenti inizialmente una prima traslitterazione –¹³⁰⁵ per cui nella prima stesura si leggono «Pias», «Mecdona», «Lord Edwar et Wolfton» –, recuperando però nella stesura successiva l'ortografia inglese. Soltanto in un terzo momento, in seguito ad alcune varianti alternative – sulla stesura R, accanto alla resa di «MacDonagh», si legge: «uniformare?» –, Meneghello giunge alle lezioni definitive, ottenute nuovamente mediante una trascrizione fonetica che calca l'accento sulla dimensione dialettale, adattandosi al contempo allo schema rimico e prosodico del testo.¹³⁰⁶

Un passaggio di particolare tensione espressiva tra codici linguistici è costituito anche da «giv-en-tec» (v. 4), resa del sintagma «give and take» (v. 3), in punta di verso nell'originale, viene spostato in apertura del verso successivo nel *trapianto*, con l'effetto di ottenere un'inarcatura che mette l'espressione in rilievo. Meneghello anticipa il sintagma in apertura di verso anche nella sua ripresa al v. 17. Come nel caso di *Na biuti teribile* – testo che consuona con *Sédase morti*, presentando diversi fenomeni simili –, anche qui si assiste a un *trapianto* inverso, richiamando De Marchi, a un rinnovamento cioè del vocabolario della lingua di arrivo a partire da un calco dall'inglese.¹³⁰⁷ Come nel caso di «biuti», si incontra «un inserto dal significante apparentemente coerente, ma senza alcun significato, inesistente in vicentino».¹³⁰⁸ Ci si trova dunque di fronte a una rinnovata conferma della capacità della lingua dei *Trapianti* di accogliere e far propria una lingua dall'illustre tradizione letteraria.¹³⁰⁹

Muovendo oltre a quello che è forse l'esempio più lampante di appropriazione e addomesticamento del testo di partenza, è possibile osservare casi esemplificativi di tale strategia traduttoria lungo l'interezza del testo. All'interno del v. 4, il sintagma «giv-en-tec» è infatti subito seguito dalla resa del quarto verso dell'originale «What should be and what not», ridotto in traduzione a un solo emistichio interno a un novenario: «de meio e pèso» (v. 4). La sintesi del vicentino – in seguito ad

¹³⁰² Cfr. YEATS 2006: 1129-1130.

¹³⁰³ GALLIA 2015a: 111.

¹³⁰⁴ Cfr. CHINELLATO 2014: 229.

¹³⁰⁵ *Ibidem*.

¹³⁰⁶ Cfr. Ivi: 264-265.

¹³⁰⁷ Cfr. DE MARCHI 2004: 316.

¹³⁰⁸ GALLIA 2015a: 107.

¹³⁰⁹ Cfr. DE MARCHI 2008: 78.

alcune precedenti varianti, tra le quali «de cuel che / saria giusto o no saria giusto» – muove l’espressione verso una maggiore immediatezza e concretezza.

Meneghello inserisce inoltre un’espressione idiomatica nella resa del v. 7, dove traduce «we should still the land» con «l’Irlanda la ga da star bona» (v. 7). Le precedenti stesure del testo registrano delle varianti, come «ghemo da star fermi» e «tegnen chietta», poi scartate per privilegiare forse un più marcato grado di colloquialità. Si incontra qui, inoltre, un’esplicitazione toponomastica, questa volta non afferente all’universo maladense: il riferimento al territorio irlandese è infatti assente nel testo originale. Meneghello deve però averlo ritenuto importante, in quanto anche nelle stesure precedenti, laddove assente al v. 7, lo inserisce altrove – pensando, ad esempio, alla stesura E, in cui al v. 2 si legge «sedase irlandesi». Nella resa definitiva del v. 2, Meneghello invece omette il corrispettivo di «men» (v. 2) e porta il sintagma «sti sédase» in chiusura del verso, dove nell’originale si trova in apertura.

Viene invece meno, in traduzione, il riferimento alla Germania: a fronte del «Till Germany’s overcome» (v. 8), il *trapianto* riporta: «fin che sta guera finisse del tuto», pur inserendo un più esplicito riferimento alla condizione bellica, estraneo all’inglese. In numerose stesure precedenti a quella definitiva, Meneghello conserva tuttavia il riferimento topografico, infine scartato. Tra queste, si leggono: «metemo spale a tera la Germania», «sarà messa la Germania a tera», «il Tedesco sarà distruto», «vinsemo la guera / coi tedeschi», «el càise sarà distruto».

Nella direzione di una maggiore trasparenza semantica muove anche la resa della chiusura del testo, «bone to bone» (v. 18): «co i ossi da morto» (v. 18). Meneghello aggiunge la specificazione «da morto», estranea all’originale, ma anche alle prime stesure del *trapianto*. Il traduttore ottiene così un verso che – oltre a creare un legame fonico con la chiusura del precedente, «inporte» (v. 17) – presenta una forte trama allitterativa interna, dettata dalla presenza di «discore». Può risultare azzardato, ma forse non arbitrario, anche alla luce delle osservazioni di Brian relative alla tendenza meneghelliana a realizzare calchi fonici a partire dal testo di partenza, registrare come – venendo meno in traduzione le sonorità della parola-chiave *bone* – esse vengano eccheggiate da quelle di «bona» (v. 7) e di «bon» (v. 13), entrambe parole-rima e aggiunte del traduttore, prive di corrispettivo nell’originale.

Ancora a proposito del distanziamento dalla lettera del testo di partenza e di una strategia traduttoria addomesticante o *vicentinizzante*, si pensi all’impiego, al v. 9, in seguito a una precedente stesura in cui si legge «zei», di un verbo su cui Meneghello torna a più riprese: «catare». Lo si incontra infatti anche al v. 15, «catà», resa di «found» (v. 15). A proposito di *catare*, «nel senso di “cogliere (in flagrante, ecc.)»,¹³¹⁰ si rimanda alle pagine di *Maredè, maredè...*

¹³¹⁰ MENEGHELLO 2021a: 80.

Pagine, queste ultime, che accolgono anche un paragrafo dedicato al termine «domè», cioè *soltanto*,¹³¹¹ che compare al v. 5 e per cui si registra una prima variante, poi cassata, con «solo»:

Partito ‘in lingua’, forse per riguardo a un interlocutore considerato distinto, in tema di ‘ora del giorno’ dove sa imitare alcune convenzioni della lingua alta, il parlante rientra poi nella sua madrelingua con semplice e robusta scelta lessicale, [...] *domè (sólo)*¹³¹²

Meneghello opta dunque, nella versione definitiva del testo, per una scelta lessicale «semplice e robusta».¹³¹³ Questo avviene anche per la resa di «pot» (v. 6) con «caliero» (v. 6), di cui si trova una significativa esemplificazione in *Maredè, maredè...*, afferente all’universo referenziale di arrivo: «fulvo caliéro della polenta».¹³¹⁴

Asseconda il movimento generale del testo verso una dimensione di maggiore concretezza – stavolta fisica, corporale – anche l’originale aggiunta aggettivale nella resa di «bony thumb» (v. 12): «l’osso de ‘1 deo grosso» (v. 12). Nella lezione definitiva e nelle sue precedenti varianti – tra cui «struconi del deo grosso» e «deo grosso roverso» – risulta inoltre possibile osservare l’attenzione riservata da Meneghello alla trama fonica e allitterativa del passaggio.

Complessivamente, dunque, per questo testo va osservato come Meneghello mantenga «that equilibrium of “high” and “low”»¹³¹⁵ proprio del testo di Yeats, da un lato, agendo sulle trame fonico-musicali del testo e, dall’altro, imprimendo un andamento colloquiale al discorso. Si osservino, a proposito di quest’ultimo aspetto, l’aggiunta del punto interrogativo in chiusura del v. 16, estraneo all’originale; la sostituzione dell’articolo determinativo «The» (v. 2), riferito all’oggetto della composizione, con il deittico «sti» (v. 2); la resa dell’apertura del testo, «O but» (v. 1) con «Si cari» (v. 1), omissa nelle primissime stesure. Quest’ultima tessera viene ripresa – conservando la struttura anaforica dell’inglese – al v. 3: dove nell’originale si legge «But» (v. 3), nel *trapianto* si incontra «sì, ma desso» (v. 3), di nuovo con una forte deissi. L’impiego degli elementi deittici fornisce al testo una decisa patina di oralità e – come si diceva – di colloquialità, la quale viene tuttavia controbilanciata dalla calibrata struttura metrico-ritmica del testo, messa in luce in apertura della presente scheda. Ci si trova dunque di fronte a un *trapianto* particolarmente esemplificativo della capacità meneghelliana di bilanciare regolarità e irregolarità, discorsività e musicalità.

¹³¹¹ Cfr. Ivi: 385.

¹³¹² Ivi: 193.

¹³¹³ *Ibidem.*

¹³¹⁴ Ivi: 131.

¹³¹⁵ VENDLER 2007: 122.

I cavai de Colono

Scritta intorno al 24 marzo 1927 e pubblicata per la prima volta in *The Tower* (1928), *Colonus' Praise* è la libera resa di un coro (vv. 668-719) dell'*Edipo a Colono* di Sofocle, condotta da Yeats sulla base della traduzione francese di Paul Masqueray. La tragedia fu rappresentata all'Abbey Theatre il 12 settembre 1927.¹³¹⁶

[da *Colonus' Praise*]

(...) Poseidon gave it bit and oar,
Every Colonus lad or lass discourses
Of that oar and of that bit;
Summer and winter, day and night,
5 Of horses and horses of the sea, white horses.

La parziale trasposizione di *Colonus' Praise* viene pubblicata per la prima volta in *Le Biave* (1997) e successivamente inserita nei *Trapianti* (2002), con il titolo *I cavai de Colono*. Essa riguarda i soli ultimi cinque versi del testo di partenza.

La stesura edita nel volume del '97 non viene rappresentata nel seguente apparato, in quanto non presenta varianti sostanziali rispetto alla precedente stesura dattiloscritta N. Per la stessa ragione, non vengono rappresentate in apparato neanche le stesure O e P.

Testimoni:

- A stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 2-5 del testo originale, MEN 01-0363, f. 76.
- B stesura ms., MEN 01-0370, f. 147.
- C stesura ms., MEN 01-0370, f. 148.
- D stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 104.
- E stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 105.
- F stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 94.
- G stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 79.
- H stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 44.

¹³¹⁶ Cfr. YEATS 2006: 1305.

- I stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 18.
 L stesura ds., MEN 01-0373, f. 61.
 M stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0373, f. 19.
 N stesura ds., MEN 01-0371, f. 17.
 Bv stesura pubblicata in *Le Biave*.
 O stesura ds., MEN 01-0369, f. 22.
 P stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0369, f. 77.

I cavai de Colono¹³¹⁷

(... El dio de 'l mare ghe ga fato du regai,
 el morso pa' i cavai, el remo par remare...)
 e i tusi e le ragazze de Colono, cossa fai?
 senpre là ch'i gh'in parla de sti regai,
 5 no i zé mai stufi da ciacolare tuti-cuanti,
 de di de note d'istà d'inverno, de cavai
 e de cavai de 'l mare, cavai bianchi.

- 1-2 (... El dio de 'l mare ghe ga fato du regai, / el morso pa' i cavai, el remo par remare...)]^Bghe zé sta fati du regai da Poseidón / el morso e 'l remo // >Sì, ze sta Posei< / El dio del mare ghe ga fato du regai / el morso pa'i cavai, el remo par remare. ^C(Sì, zé sta Poseidon a darghe *in dono* el morso e 'l remo>,<) / >el morso, el remo ze sta i regai de Poseidón< ^DEl dio del mare ghe ga fato du regai, / el morso pa'i cavai >< el remo par remare. ^E>(Sì, zé sta< >Poseidon< >*Il dio del mare*< >a darghe in dono el morso e 'l remo)< ^F(... El dio del mare ghe ga fato du regai / el morso pa'i cavai, el remo par remare >)< ...) ^{GHIL}(... El dio del mare ghe ga fato du regai, | el morso pa' i cavai, el remo par remare...) ^M(... El dio >del< *de 'l mare* ghe ga fato du regai, / el morso >pa'i< *pa' i* cavai, el remo par remare...) ^N(...El dio de 'l mare ghe ga fato du regai, / el morso pa' i cavai, el remo par remare...)
- 3 e i tusi] ^Atuti i tusi ^{Bi}ragassi / E tuti i tusi ^D>E tuti i tusi< le ragazze] ^Ale tose ^Ble tose / le ragazze ^D>le ragazze< Colono, cossa fai?] ^AColono ^Blo / de Colono ^D>Colono<
- 4 senpre là ch'i gh'in parla de sti regai,] ^Ai discore de cuel >remo< morso e de cuel remo, ^{Bi}>parla< *discore* de sto morso e de sto remo, ^Csenpre là ch'i gh'in parla de sti regai, ^D>i discore de sto morso e de sto remo,<
- 5 no i zé mai stufi da ciacolare tuti-cuanti,] ^{Bi}>parla< *discore* tuti cuanti ^Cno i zé mai stufi, tuti-cuanti, ^D>i discore tuti cuanti< ^Eno i zé mai stufi *da parlare* tuti-cuanti, ^{FG}no i zé mai stufi da parlare tuti-cuanti, ^Hno i zé mai stufi da >parlare< *ciacolare* tuti-cuanti,
- 6-7 de di de note d'istà d'inverno,] ^Ad'istà *e* de inverno, de di e de note, ^Bd'istà, d'inverno, ^C*de di de note*, d'istà d'inverno, >de di de note,< ^D>d'istà, d'inverno,< ^Ede di de note, d'istà d'inverno, ^{FGH}de di de note, d'istà d'inverno, ^Ide di de note>,< d'istà d'inverno, de cavai / e de cavai de 'l mare,] ^Ai discore de cavai, e de cavai del mare, ^Bde cavai / e de cavai del

¹³¹⁷ MENEGHELLO 2021b: 101, con correzione al v. 3 del refuso «rogasse» in «ragasse», cfr. MENEGHELLO 2002.

mare, ^Cda parlare / de cavai e de cavai del mare, ^D>de cavai / e de cavai del mare, < ^E>da parlare < *de cavai* / >de cavai < e de cavai del mare, ^{FGHIL}de cavai / e de cavai del mare, ^Mde cavai / e de cavai >del < *de 'l mare,* cavai bianchi.] ^A>cavai de < spume bianche, ^D>cavai bianchi. < ^Ecavai bianchi

Il testo di Yeats si compone di quattro strofe di pentametri e tetrametri rimati in due quartine, la prima a rima baciata, la seconda a rima incrociata.¹³¹⁸ Meneghello traspone soltanto i cinque versi conclusivi dell'ultima strofa. Nella stesura manoscritta B si rinvencono tuttavia alcune tracce dei versi precedenti. Si leggono infatti le due varianti cassate: «In sto paese ghe zé religiún» e «e sicome in sto paese che zé nata religiún». Quest'ultima presenta ulteriori correzioni, integrando le quali si ottiene: «par via che in sto paese gh'é religiún». Il passaggio corrispondente nel testo inglese si trova in apertura della strofa:

because this country has a pious mind
 And so remembers that when all mankind
 But trod the road, or splashed about the shore,
 [...]

Meneghello deve dunque aver valutato inizialmente la possibilità di trasporre una porzione più ampia del testo, optando tuttavia infine per i soli cinque versi conclusivi, che distende a sua volta su una misura di sette.

In posizione incipitaria, la lacuna viene segnalata tipograficamente mediante l'impiego dei puntini sospensivi, posti – tra parentesi – anche in apertura del frammento inglese messo a fronte. Inoltre, il traduttore colloca i primi due versi vicentini tra parentesi, come suggerendo una loro funzione di inquadramento di quanto segue, trattandosi di una traduzione soltanto parziale. La trasposizione dei vv. 1-2 del frammento inglese è infatti molto libera e muove nella direzione di una *spiegazione* dei riferimenti. Si pensi alla resa di «Poseidon» con «El dio de'l mare» (v. 1), in seguito ad alcuni tentativi, registrati dalle precedenti stesure, con «Poseidon» o – *vicentinizzato* – «Poseidón». Infine il traduttore opta per la rimozione del nome proprio del soggetto, privilegiando un'esplicitazione del suo ruolo. Segue la resa dell'azione da esso compiuta («gave it bit and oar», v. 1): Meneghello distende l'emistichio su due versi e lo narrativizza («ghe ga fato du regai, / el morso pa' i cavai, el remo par remare...»), vv. 1-2). Aggiunge, dunque, le indicazioni relative, prima, alla natura dei due oggetti («regai») e, poi, alla loro funzione: «pa' i cavai», «par remare». Nelle prime stesure del testo, si legge la sola indicazione degli oggetti: «el morso e 'l remo», poi integrata. Il traduttore conclude questo primo frammento inserendo nuovamente dei punti sospensivi, che precedono la chiusura della

¹³¹⁸ Cfr. *Ibidem*.

parentesi. Il contenuto di quest'ultima raggiunge così il lettore del testo vicentino come una contestualizzazione funzionale all'immissione nel testo.

I primi due versi presentano inoltre, in chiusura, due parole-chiave: «regai» (v. 1) e «remare» (v. 2). Quest'ultima, oltre che con «ciacolare» (v. 5), si pone significativamente in rima interna inclusiva con «mare», sostantivo situato nei pressi dell'apertura (v. 1) e della chiusura (v. 7) del testo, dove nell'originale si incontra soltanto in chiusura («sea», v. 5). Il lemma «regai» (v. 1) avvia invece una serrata tessitura rimica che coinvolge il v. 3, «fai»; il v. 4, «regai», con rima identica; il v. 6, «cavai». Quest'ultimo lemma viene portato in punta di verso, laddove nell'originale si trova in apertura di quello successivo, recuperando un'inarcatura venuta invece meno tra i vv. 3-4. A tale trama fonica si aggiungono l'assonanza con le due restanti parole-rima («cuanti», v. 5 : «bianchi», v. 7) e, internamente ai versi, le due ulteriori occorrenze di «cavai» (vv. 2, 7). A margine, per quest'ultimo lemma, si segnala una primissima variante – poi subito scartata – di «cavai bianchi» (v. 7) con «cavai de spume bianche», di nuovo con un'esplicitazione di contesto.

Va osservato, in generale, nel *Trapianto*, il rafforzamento di una struttura basata sulle iterazioni delle parole-chiave: sia le occorrenze di «mare» (resa di «sea») sia quelle di «cavai» (resa di «horses») risultano aumentate di un'unità. Unità aggiuntiva, quest'ultima, che viene collocata non a caso da Meneghello, per entrambi i sostantivi, internamente ai primi due versi.

Di particolare rilievo risulta poi l'insistenza iterativa su termini che presentano un plurale in *-ai*. Meneghello si sofferma in *Maredè, maredè...* su come questa precisa categoria di plurale sembri «cambiare la faccia delle parole»: ¹³¹⁹

Il plurale in *-ài* o *-èi* sembra cambiare la faccia delle parole in *-alo*, *-ale*, *-èlo* a cui si applica. Questo effetto è forse più marcato in quelle parti della provincia in cui la 'elle evanescente' (per esempio nelle corrispondenti forme del singolare) non evanisce molto, o non affatto. [...]

Se potessimo dire la verità, noi delle zone meno intaccate dal fenomeno della 'evanescenza' della elle troviamo il fenomeno piuttosto antipatico. Ma in cambio come sembrano vispi e strani i nostri *cavài*, *sginsài*, *vedèi*, *fradèi* (coi loro aguzzi *cortèi* in pugno). ¹³²⁰

«[V]ispi e strani» sono anche i «cavai» del *Trapianto*, posti – significativamente – in punta di verso, come parola-rima. Meneghello prosegue, in un ulteriore frammento di *Maredè, maredè...*, precisando come la presenza di una rima faccia risaltare una particolare proprietà delle parole appartenenti alla categoria in questione:

¹³¹⁹ MENEGHELLO 2021a: 112.

¹³²⁰ Ivi: 112-113.

A considerarlo da solo, un *ravanèlo* pare quasi lo stesso che un “ravanello”; ma *ravanèi* cambia orbita, siamo in una sfera linguistica diversa, dove anche i fiori e i frutti, come tutto il resto, paiono cose novelle, primizie... È una proprietà dei nostri plurali in *-ài, -èi, -òì, -ùì* [...] percepibile quando non intervengono speciali elementi di disturbo [...]; ed è una proprietà che risalta di più se c'è di mezzo una rima.

Credo che il nostro luccicante *fradèi, cortèi* – più vivido se si pensa a due soli fratelli, araldicamente contrapposti – deva una parte della sua forza alla brevità di quegli esiti rimati, taglienti come punte di coltelli.¹³²¹

Meneghello *trapianta* dunque il testo originale all'interno di una «sfera linguistica diversa», caratterizzata da una vividezza paragonabile a quella di taglienti «punte di coltelli».¹³²² A questa sfera appartengono anche i «tusi» del v. 3, resa di «lad» (v. 2), apparentemente più maladensi che di Colono. Scrive ancora in *Maredè, maredè*...:

Noi non sentiamo più molto la forza astringente o espansiva della desinenza in *-òto/-a*, né di quella in *-ata/-o*. [...] E *tosata/-o* è più giovane di una *tósa* ordinaria e di un *tóso*, ma più manifestamente prestante.¹³²³

Nelle prime stesure della trasposizione anche le «ragasse» (v. 3), resa di «lass» (v. 2), vengono individuate come «tose», tentando forse la conservazione della compattezza fonico-ritmica del verso originale, e privilegiando infine un termine le cui sonorità vengono richiamate a fine verso dall'interrogativa «cossa fai?» (v. 3).

A proposito della trama ritmica: il testo di Yeats si presenta particolarmente scandito, mentre il *Trapianto* è maggiormente disteso. Meneghello tenta tuttavia una versione almeno in parte aderente all'andamento originale. Pensando, ad esempio, alla resa del v. 4, «Summer and winter, day and night», con «de dì de note d'istà d'inverno»: le precedenti stesure del testo registrano una serie di aggiustamenti che il traduttore opera per ottenere un verso ritmato, come lo si trova nella lezione definitiva. Parte da un primo «d'istà de inverno, de dì e de note», per aggiungere poi una congiunzione tra i primi due termini; in seguito, inverte i due sintagmi ed elimina entrambe le congiunzioni: «de dì de note, d'istà d'inverno», togliendo infine anche la virgola. L'effetto è quello di un ritmo martellante e ininterrotto fino alla cesura che porta all'inarcatura con il verso successivo.

Tornando invece all'interrogativa posta in chiusura del v. 3: si tratta di un'aggiunta originale del traduttore, estranea al testo di partenza. Essa si inserisce all'interno di una tendenza meneghelliana –

¹³²¹ Ivi: 297.

¹³²² *Ibidem*.

¹³²³ Ivi: 239.

registrata anche altrove, si pensi al v. 16 di *Sédase morti* – ad infittire la trama delle interrogative, sbilanciando il testo verso un tono maggiormente colloquiale e discorsivo. In questo caso, essa contribuisce anche alla già menzionata narrativizzazione del testo, andando incontro al lettore della traduzione. Si ricordi l’aggiunta di un’interrogativa di simile natura anche in apertura del *trapianto* di *On those that hated “The Playboy of the Western World”, 1907*, in cui si legge: «E cossa zé successo chela volta?» (v. 1).

Nella medesima direzione muove anche l’aggiunta integrale del v. 5: «no i zé mai stufi da ciacolare tuti-cuanti», con l’univerbazione del sintagma «tuti-cuanti» e la presenza di un verbo fortemente connotato in senso dialettale come *ciacolare*. Intricato è, a tal proposito, il processo variantistico relativo ai *verba dicendi*, significativi se rapportati all’importanza della patina di oralità caratterizzante i *Trapianti*: in particolare, nel presente testo, «ciacolare» ha precedenti varianti con «parla» e «discore»; mentre «parla» (v. 4) in una prima stesura è attestato come «discore», più aderente all’originale «discourses» (v. 2). Nella medesima stesura «discore» si ripete inoltre anche internamente all’ultimo verso.

In conclusione, ancora a proposito del v. 5, eccedente la misura dell’originale: esso – assente nella prima stesura manoscritta – pare esternare un commento proveniente dalla viva voce del traduttore. Si rafforza in questo modo non soltanto la narrativizzazione del *trapianto* – che si accosta al lettore di arrivo, al quale Meneghello pare direttamente rivolgersi –, ma anche la sua affettività, cioè la sua compromissione con una soggettività (sia essa interna o esterna al testo).

Oio e sangue

Oil and Blood, la cui prima stesura risale probabilmente al dicembre del 1927, viene pubblicata per la prima volta in *The Winding Stair* (1929). È rilevante, ai fini della lettura del testo, ricordare l'interesse di Yeats per la storia dell'esumazione del corpo di santa Teresa d'Avila e quanto scrive in una lettera a T. Sturge Moore, datata 2 febbraio 1928: «[q]uando la tomba di santa Teresa fu aperta, il corpo stillava olio miracoloso e aveva il profumo delle violette». ¹³²⁴ Nel componimento, invece, l'autore esplora l'opposizione

fra purezza e sangue, esemplificata da due modi di giacere nella morte: nella prima terzina, le tombe, grazie alle miracolose qualità terapeutiche dei corpi santi che vi sono sepolti, offrono la vita; nella seconda, per una sorta di miracolo al negativo, sono il luogo della vita parassitaria dei vampiri e portano la morte. ¹³²⁵

Oil and Blood

In tombs of gold and lapis lazuli
Bodies of holy men and women exude
Miraculous oil, odour of violet.

But under heavy loads of trampled clay
5 Lie bodies of the vampires full of blood;
Their shrouds are bloody and their lips are wet.

Oil and Blood appartiene al nucleo di poesie tradotte da Meneghello – prima che in vicentino – in italiano, attorno alla metà degli anni '50. Come nel caso degli altri testi coinvolti in tale duplice processo traduttivo, soltanto la versione dialettale trova una destinazione editoriale: essa viene prima inserita in *Le Biave* (1997), per convergere in seguito nei *Trapianti* (2002).

La stesura pubblicata nel volume del '97 non viene rappresentata nel seguente apparato, in quanto non presenta varianti sostanziali rispetto alla stesura dattiloscritta I. Per la stessa ragione, non vengono rappresentate neanche le stesure L, M, N, O.

¹³²⁴ YEATS 2006: 1334.

¹³²⁵ *Ibidem*.

Testimoni:

- A stesura ms., MEN 01-0363, f. 76.
B stesura ms., MEN 01-0363, f. 74.
C stesura ms., MEN 01-0370, f. 146.
D stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 104.
E stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 94.
F stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 79.
G stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 44.
H stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 18.
I stesura ds., MEN 01-0373, f. 61.
L stesura ds., MEN 01-0373, f. 19.
M stesura ds., MEN 01-0371, f. 17.
Bv stesura pubblicata in *Le Biave*.
N stesura ds., MEN 01-0369, f. 22.
O stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0369, f. 77.

Oio e sangue

Corpi de santi e sante te i so lòculi / de oro e lapislàssuli / i suda oio benedeto, i sa da bon.

- 5 Ma soto carghe de crea pestolà / sta i corpi de i vanpiri sgionfi de sangue: / i so nissui zé bronbi, i lavri moii.

- Tit Oio e sangue] ^A(Lapis Lazuli) ^{BCD}om.
1 Corpi de santi e sante] ^A>I< >s<Santi >le<e sante ^{BCDEF}Santi e sante ^GCorpi de s>S<anti e sante te i] ^A>ti< tei ^{BCDEF}te i ^G><te i ^Hte' i lòculi] ^Blòculi,
2 de] ^B>de< lapislàssuli] ^Alapis làzuli ^B>[.]< lapislàssuli,
3 i suda] ^Ai >spande< suda oio benedeto.] ^Aoio >santo,< benedeto, ^Eoio ben|e|deto, ^Foio bene __/ __deto, i sa da bon.] ^A>i sa< >prop< i sa odore de violéte ^Bi sa >odora de violete< da bon ^Ci sa da b>ò<on.
4 Ma] ^Bma soto] ^Bsóto carghe] ^Acaretà ^B>caret>e<à >le< i careti ^C>careti< carghe de crea] ^B>de crea< de la crea pestolà] ^Apesante ^B>I[.] pestolà< >fracà< pestolà
5 sta] ^A>ghe ze< sta ^E>sta< >ghe zé< sta i corpi] ^A>i cadaveri< i corpi de i] ^Adei sgionfi] ^A>gonfi< >s< >gunfi< sgionfi sangue:] ^{ABCD}sangue ^Esangue /:
6 zé bronbi,] ^Azé >insan< >macià de sangue,< brónbi, ^Dze>e< bronbi, ^{EF}ze bronbi, ^Gz>e<é bronbi, moii.] ^A>mogi< <no< moii. ^Bumetà. ^C>moii< umetà ^Dumetà. ^E>umetà< moii.

In *Oil and Blood*, Yeats adotta una forma di «terza rima»¹³²⁶ costituita da due terzine di pentametri, fra loro rimate *abc abc*.¹³²⁷ Il *trapianto* meneghelliano – pur nel mancato isosillabismo – conserva la bipartizione strofica e il numero di versi dell’originale. Questi ultimi – internamente alle terzine – vengono tuttavia rappresentati secondo una disposizione continua, separati soltanto da una barra obliqua. Sono diversi gli esempi tra le trasposizioni da Yeats di una simile rappresentazione dei versi (vd. *Introduzione*), determinata dall’intenzione autoriale di conferire un andamento maggiormente discorsivo al testo. In questo caso, Meneghello mantiene tuttavia la presenza di un *a capo*, in posizione centrale, con la funzione di distinguere le due terzine. Come spesso accade nei *Trapianti*, ci si trova dunque di fronte alla calibrata compresenza di tendenze inverse: versificatoria, da un lato, prosastica, dall’altro.

Dal punto di vista sintattico, la traduzione si presenta strettamente aderente all’andamento del testo di partenza nella seconda terzina, con la sola sostituzione del punto e virgola in chiusura del v. 5 con i due punti (v. 5). Nella prima terzina, Meneghello opera invece qualche aggiustamento: viene infatti meno, ad esempio, la forte inarcatura tra i vv. 2-3 («exude / Miraculous oil»), recuperata tuttavia con un rafforzamento di quella che lega tra loro i due versi precedenti («lòculi / de oro», vv. 1-2). Il traduttore porta poi il soggetto in apertura del testo («Corpi de santi e sante», v. 1; nelle prime stesure più snello: «Santi e sante»), dove nell’inglese viene posticipato in apertura del secondo verso («Bodies of holy men and women», v. 2).

La trama rimica risulta invece piuttosto esile in questa trasposizione, laddove neanche nell’originale si trovano rime perfette, ma soltanto «approximate».¹³²⁸ In punta di verso si conserva comunque il legame di rima ritmica tra «lòculi» (v. 1) : «lapislàsuli» (v. 2), posto in posizione di rilievo, in apertura del testo. Per quest’ultima parola-rima, una prima stesura registra la variante «lapis làzuli», a cui Meneghello preferisce in seguito l’univerbazione (diversamente da quanto si legge in Yeats). Questo legame è ancor più significativo se rapportato al suo corrispettivo inglese, dove «lapis lazuli» (v. 1) instaura un rapporto di *rima antitetica*¹³²⁹ con «clay» (v. 4): «the precious “lapis lazuli” of the holy men’s tombs is contrasted by the first rhyme to the “trampled clay” under which the vampires are buried».¹³³⁰ Nel *Trapianto*, a fronteggiare la preziosità della pietra sono quindi, non a caso, i «lòculi» (v. 1).

Più in generale, la principale tessitura consonantica della traduzione è dettata dalla sibilante, le cui occorrenze sono numerose e disposte lungo l’interezza del testo: «santi», «sante», «so», v. 1;

¹³²⁶ ID. 2000: 139.

¹³²⁷ Cfr. ID. 2006: 1334.

¹³²⁸ PERLOFF 1970: 84.

¹³²⁹ Cfr. *Ibidem*.

¹³³⁰ *Ibidem*.

«lapislàssuli», v. 2; «suda», «sa», v. 3; «soto», «pestolà», v. 4; «sta», «sgionfi», «sangue», v. 5; «so nissui», v. 6. Per quanto riguarda le vocali, prevale il suono della /o/: «Corpi», «so lòculi», v. 1; «oro», v. 2; «oio benedeto», «bon», v. 3; «soto», v. 4; «corpi», «sgionfi», v. 5; «so», «bronbi», «moii», v. 6.

A incorniciare la trasposizione vi è poi un legame di assonanza tra la sua prima e la sua ultima parola: «Corpi» (v. 1) : «moii» (v. 6), a cui si aggiungono, al v. 5, la ripresa di «corpi» e l'assonanza interna con «bronbi» (v. 6) e «sgionfi» (v. 5). Su quest'ultimo termine – resa di «full» (v. 5), per cui si registrano in una prima stesura la variante italiana «gonfi» e quella vicentina «gunfi» – Meneghello si sofferma in un paragrafo di *Maredè, maredè...*, sottolineandone l'ambiguità semantica: «[u]na gomma però non si *infia*, si *gónfia* (o *gunfia*); “gonfia, gonfiata” è o *gonfià* (*gunfià*) o *sgiónfa*. Curiosamente *sgiónfa* oltre che “gonfia” vuol dire anche “sgonfia”». ¹³³¹

Restando sull'aspetto fonico del *trapianto*, vale la pena osservare anche la trama fortemente allitterante propria del v. 4: «carghe de crea pestolà», resa di «heavy loads of trampled clay» (v. 4). Per il sostantivo si registrano, nelle prime stesure del testo, le alternative «caretà» e «careti»: se già queste ultime due lezioni si muovono nella direzione della concretezza semantica, Meneghello rafforza tale connotazione optando infine per «carghe», il cui impiego viene significativamente esemplificato in *Maredè, maredè...* con «*Na carga (de bòte, de dèbiti, de male)*». ¹³³² Per quanto riguarda il participio, invece – «pestolà», per cui si registra una precedente variante con «fracà» –, risulta di interesse instaurare un confronto con due paragrafi di *Pomo pero*, il primo dedicato ai «crucci» ¹³³³ della serva di Cesco:

Qualcuna aveva inoltre un suo retroterra di crucci e fastidi privati, noie di casa, parenti importuni: come la serva di Cesco, quella degli aghi, che aveva una zia che veniva ogni sera a seccarla in casa di Cesco, all'ora di andare a dormire — appena spogliata e distesa sul letto l'Anonima stanca e tiratesi su le coperte, si apriva la porta, entrava la zia, le veniva a montare sul petto, **pestolava** tutta la notte, impossibile chiudere occhio; solo all'alba la zia la smetteva, scendeva, e tornava al cimitero. ¹³³⁴

Il secondo, di poco successivo, si sofferma invece sulle «cose che fanno rumore alla notte»: ¹³³⁵

Il baccano [...] lo fanno con le zampette, e anche coi becchetti, è una gragnuola improvvisa, una cosa che fa impazzire. Partono nell'istante stesso che vedono spuntare l'alba, loro stanno lì sopra il tetto fermi e attenti, guardando fisso dalla parte dove spunta, e io lì sotto con gli occhi aperti e il cuore che mi batte

¹³³¹ MENEGHELLO 2021a: 135.

¹³³² Ivi: 120.

¹³³³ MENEGHELLO 2006: 682.

¹³³⁴ *Ibidem*.

¹³³⁵ Ivi: 686.

aspetto che la vedano spuntare. È come uno scoppio: **pestolano** con le sattelle sopra le lastre, e coi becchetti picchiano nella grondaia, è come se mi cucissero con la macchina da cucire...¹³³⁶

Il verbo viene glossato da Meneghello in chiusura del volume: «pestolava: “scalpicciava”». ¹³³⁷ Ulteriore conferma dell’interesse, e forse anche dell’affezione, dell’autore nei confronti del termine, e specificamente nei confronti del suo aspetto fonosimbolico, è fornita dalla sua presenza anche nel diciannovesimo frammento di *Ur-Malo*:

ónfega **péstola**

sbrassola sòpega

mastega sbròdega

sigola ròdola¹³³⁸

Quello intrecciato da *pestolare* non è tuttavia l’unico filo che unisce il *trapianto* di *Oil and blood* ad altre opere dello scrittore vicentino: particolare attenzione richiede infatti anche la trasposizione del terzo verso, e soprattutto del suo secondo emistichio. Se il primo, «Miraculous oil», viene reso da Meneghello con la riscrittura «oio benedeto» (v. 3) – in seguito a una precedente lezione con «oio santo» –, a essere ancora più sorprendente è la resa di «odour of violet» con «i sa da bon» (v. 3). In *Maredè, maredè...* Meneghello chiarisce l’uso dell’espressione: «[n]oi diciamo *savèr da bòn* per “essere profumato”, intendendo in gradi relativamente delicati. Per strano che paia, il profumo forte, specie artificiale, in VIC ‘puro’ si chiamerebbe *spussa*». ¹³³⁹ Facendo un passo indietro, invece, e seguendo un percorso già tracciato da Gallia, risulta utile risalire alle prime pagine del decimo capitolo di *Libera nos a Malo*, in cui compaiono diversi animali familiari all’universo maladense. Tra questi vi è la vipera, «oggetto di scherzi e sevizie da parte di Gigi e dei suoi compagni»: ¹³⁴⁰

Dopo averla catturata e posta ad essicare al fuoco, la vipera viene chiusa in un vaso di aceto disfacendosi lentamente. Quasi come seguendo un rituale iniziatico, il vaso viene di tanto in tanto aperto e ciascun ragazzo deve provare a resistere all’olezzo, quasi si trattasse di un rito d’iniziazione alla vita adulta. ¹³⁴¹

Nelle pagine in questione, si legge:

¹³³⁶ *Ibidem.*

¹³³⁷ *Ivi*: 773.

¹³³⁸ *Ivi*: 745.

¹³³⁹ *ID.* 2021a: 151.

¹³⁴⁰ *GALLIA* 2015a: 162.

¹³⁴¹ *Ibidem.*

Il bottiglione-empireo era tenuto ora permanentemente in cantina per non provocare attacchi di vomito alle donne di servizio. Presto nel liquido annuvolato e rugginoso la vipera non si poté più distinguere; tutto il Bottiglione era Vipera, e noi l'adoravamo togliendo brevemente il tappo in ore statuite del giorno. Nella zaffata rivoltante che ci assaliva, si distingueva benissimo sotto il tanfo putrefatto **un minuscolo odore di violette**.¹³⁴²

La «macabra descrizione»¹³⁴³ si chiude così su un endecasillabo («un minuscolo odore di violette»), apparentemente estraneo al racconto: «come spiegarsi la nota di violette sotto l'odore della vipera marcescente? Non basta appellarsi alla fantasia dello scrittore per giustificare la singolare sensazione piacevole a chiusura di una descrizione disgustosa e raccapricciante»,¹³⁴⁴ scrive Gallia, specificando come si tratti di un chiaro richiamo al terzo verso del testo di Yeats. Il sintagma in questione, «*odour of violet*», nella versione definitiva del *trapianto* viene invece del tutto meno, in quanto si legge «*si da bon*», con un netto abbassamento del registro, accordato ai toni della fraseologia dialettale. Nelle prime stesure del testo Meneghello resta tuttavia aderente all'originale, scrivendo «*odora de violete*». Tale aggiustamento parrebbe inserirsi di nuovo all'interno della tendenza meneghelliana volta a bilanciare aspetto poetico e prosastico. Se, da una parte, in un frammento in prosa, caratterizzato oltretutto da una certa violenza espressiva, l'autore decide di inserire un endecasillabo di chiara memoria letteraria,¹³⁴⁵ dall'altra, in un testo poetico – fortemente implicato con la letterarietà del suo antecedente – opta non soltanto per una rappresentazione continua dei versi (in cui pure compaiono ben tre endecasillabi, di cui uno in apertura, v. 1, uno in posizione centrale, v. 4, uno in chiusura, v. 6), ma anche per una sostituzione dei referenti ritenuti eccessivamente aulici orientata alla concretezza e alla colloquialità.

Come nelle prime stesure vicentine, una resa aderente al sintagma originale si trova anche nel *trapianto* italiano di *Oil and blood*, risalente alla metà degli anni '50. La trasposizione è testimoniata da un'unica carta manoscritta, sulla quale si trovano diversi frammenti vergati in penna blu.¹³⁴⁶ Qui

¹³⁴² MENEGHELLO 2006: 75.

¹³⁴³ GALLIA 2015a: 162.

¹³⁴⁴ *Ibidem*.

¹³⁴⁵ Cfr. «Ma l'efficacia del racconto, come spesso in *Libera nos e non solo*, viene generata dal contrasto - si potrebbe dire "l'interazione" - tra il tono e il contenuto del resoconto: la vipera morta, "risorge" con il tepore del focolare e i giovani curiosi non la guardano disfarsi, bensì la "adorano" all'interno del vaso che è «l'Empireo». Probabilmente, dunque, dei versi di Yeats non viene recuperato solamente il verso conclusivo (memorabile sia perché posto in chiusura sia perché è un endecasillabo perfetto) ma anche il tono sacro. Trascurare tale prestito permetterebbe di intendere comunque la comicità generale, e l'«odore di violette» si potrebbe intendere come un originale inserto d'autore. Una citazione discreta, che non obbliga il lettore a risalire alla fonte, ma che riconosciuta permette di intendere il sacrificio della vipera come una rivisitazione della morte degli «*holy men and women*» di Yeats», in Ivi: 163.

¹³⁴⁶ MEN 01-0366, f. 17. Per una trascrizione del testo cfr. anche GALLIA 2015b: 142.

di seguito si mette a testo una sua versione completa ma assemblata, e dunque fortemente precaria: sono state infatti seguite, per i primi tre versi, la stesura b), essendo essa l'unica ad attestarli integralmente, e, per i vv. 4-7, la stesura f), ritenuta la *recentiore*. Alla traduzione viene fatto seguire l'apparato genetico, la cui funzione consiste non tanto nella ricostruzione genetica di un testo compiuto – qui inesistente –, quanto piuttosto nell'offrire una panoramica sulle diverse lezioni valutate contemporaneamente dal traduttore.

In sepolcreti d'oro e lapislazzuli
 corpi di santi e di sante distillano
 olio divino, odore di violette
 ma sotto gravi cumuli d'argilla
 5 calpesta, giacciono zeppi di sangue
 i corpi dei vampiri maledetti.
 Hanno bende sanguigne, labbra madide.

- 1 In sepolcreti d'oro e lapislazzuli] ^a>[..]< In sepolcreti d'oro e lapislazzuli ^{cdef}om.
 2 corpi di santi e di sante distillano] ^a>cadaveri di< corpi *di* santi *e* di sante >essudano< *distillano*
^{cdef}om.
 3 olio divino, odore di violette] ^aolio divino, odore di violette. ^{cef}om. ^dolio miracoloso, dolce
 odore / di violette
 4 ma sotto gravi] ^{abe}Ma sotto gravi ^cMa sotto >atroci< *gravi* ^dma sotto grave cumuli]
^a>some dell'< *carichi* ^bcarichi ^d>mo[.] dell'< *carico* d'argilla] ^{ad}d'argilla
 5-6 calpesta,] ^acalpestate, ^bcalpesta>ta< ^ccalpestate ^dcalpestate, ^eom. giacciono zeppi di
 sangue / i corpi dei vampiri maledetti.] ^a>dagli uomini, i< *i* vampiri >:< ci si mette: ^b>dagli
 uomini< giacciono colmi di sangue / i corpi dei vampiri >ci si mette<: ^esi giacciono
 >cadaveri< rigonfi / >dei vampiri< / di sangue i corpi dei vampiri morti. ^d>giacciono colmi di
 sangue< / che poi calcano gli uomini, / calpestate dagli uomini si gettano ^egiacciono zeppi di
 sangue i vampiri:
 7 Hanno bende sanguigne,] ^ain sudari >insanguinati< *sanguin*>*nosi*<*gni*, ^bsudarî sanguinosi
insanguinati, ^cSudarî insanguinati, ^dzeppi di sangue, i corpi dei vampiri: ^esudari sanguinosi,
 labbra fracide / hanno bende sanguigne ^fHanno bende sanguigne, labbra madide.]
^{abc}labbra fracide. ^dom. ^elabbra fracide ^flabbra >fra< *madide*.

Risulta di particolare interesse confrontare la versione italiana con quella vicentina in alcuni passaggi, come nella resa del verbo «exude», posto in chiusura del v. 2 nell'originale. In italiano, Meneghello tenta prima un calco, «essudano», poi cassato, e opta poi per il più ricercato «distillano». In vicentino passa invece da una prima stesura in cui si legge «spande», per adottare in seguito il definitivo «suda», di nuovo con un forte abbassamento di registro.

A un medesimo esito conduce il confronto tra la resa italiana e quella dialettale degli aggettivi «bloody» (v. 6) e «wet» (v. 6). Nella prima si incontrano «sanguigne» e «madide»: si ha quindi, da

una parte, una trasposizione letterale dell'inglese, e, dall'altra – per cui si registra una lezione alternativa con «fracide» –, una forte connotazione letteraria. Nel *trapianto* si trovano invece «bronbi» – con un precedente tentativo, incompiuto, con «insan[guinati]» e uno successivo, più disteso, con «macià de sangue» – e «mooi», lezione a cui il traduttore giunge in seguito a qualche esitazione su «mogi» e «umetà». Nella versione italiana del testo si conserva tuttavia la ripresa di «blood» (v. 5) in «bloody» (v. 6), sacrificata in dialetto.

Ancora – proseguendo le comparazioni – si osservi il v. 5, dove il verbo «Lie» viene reso in italiano con l'aulico «giacciono» (v. 5), mentre in vicentino si legge «sta» (v. 5). In entrambe le traduzioni si assiste tuttavia all'aggiunta dell'articolo «i» a «corpi» (rispettivamente al v. 6 e al v. 5), estraneo al testo di partenza, che conferisce una più precisa determinazione al soggetto.

Questi rapidi raffronti permettono al lettore di misurare la distanza tra le due trasposizioni: complessivamente, la versione italiana si accorda su un registro elevato, nelle cui corde non rientrano elementi colloquiali e discorsivi, se non come tessere isolate e decontestualizzate (si pensi a «zeppi di sangue», v. 5). Elementi la cui irruzione nei testi vicentini e la cui calibrata interazione con la memoria e la lingua letteraria costituiscono invece la forza e l'originalità dei *Trapianti*.

Epitafio

La prima stesura di *Swift's Epitaph* viene redatta da Yeats nel 1929 a Coole, mentre la versione definitiva risale al settembre 1930. Il testo viene pubblicato per la prima volta su «The Dublin Magazine», all'interno del numero di ottobre-dicembre del 1931.¹³⁴⁷

Ad eccezione del primo verso introduttivo, il componimento consiste in una libera traduzione dell'iscrizione funebre composta in latino da Jonathan Swift perché fosse incisa sulla propria tomba nella cattedrale di San Patrizio a Dublino:¹³⁴⁸ «Ubi saeva indignatio / ulterius cor lacerare nequit. / avi viator / et imitare, si poteris, / strenuum pro virili libertatis vindicem».¹³⁴⁹ Nel 1930, Yeats scrive nel proprio diario: «I remember his epitaph and understand that the liberty he served was that of intellect, not liberty for the masses but for those who could make it visible».¹³⁵⁰

Swift's Epitaph

Swift has sailed into his rest;
Savage indignation there
Cannot lacerate his breast.
Imitate him if you dare,
5 World-besotted traveller; he
Served human liberty.

Swift's Epitaph appartiene al nucleo di poesie tradotte da Meneghello – prima che in vicentino – in italiano, attorno alla metà degli anni '50. Come nel caso degli altri testi coinvolti in tale duplice processo traduttivo, soltanto la versione dialettale trova una destinazione editoriale: essa viene prima inserita in *Le Biave* (1997), per convergere in seguito nei *Trapianti* (2002).

La stesura pubblicata nel volume del '97 non viene rappresentata nel seguente apparato, in quanto non presenta varianti sostanziali rispetto alla stesura dattiloscritta che la precede (M). Non viene rappresentata in apparato neppure la stesura dattiloscritta F, non presentando essa varianti di rilievo rispetto alla stesura E.

Testimoni:

¹³⁴⁷ Cfr. YEATS 2006: 1350.

¹³⁴⁸ Cfr. *Ibidem*.

¹³⁴⁹ UNTERECKER 1959: 213.

¹³⁵⁰ Ivi: 214.

- A stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 1-2 del testo originale, MEN 01-0363, f. 54.
- B stesura ms., MEN 01-0363, f. 68.
- C stesura ms., MEN 01-0370, f. 145.
- D stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 103.
- E stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 93.
- F stesura ds., MEN 01-0370, f. 79.
- G stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 44.
- H stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 18.
- I stesura ds., MEN 01-0373, f. 61.
- L stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0373, f. 19.
- M stesura ds., MEN 01-0371, f. 17.
- Bv stesura pubblicata in *Le Biave*.
- N stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0369, f. 22.
- O stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0369, f. 77.

Epitafio

Swift l'è partìo pa 'l logo de 'l so riposo; / do' che la rabia selvàdega / no pole pì sbregarghe
5 'l core. / Prova ti simiotarlo, viaggiatore / insemenìo da 'l mondo: lu / ga servìo la libertà.

Tit Epitafio] ^BSwift ^C>Swift< >Epitafio<
1 Swift l'è partìo] ^ASwift l'è partìo, 'l se ga inbarcà ^BL'è partìo, Swift, l'è nda ^C>Swift l'è partìo<
>L'è partìo Swift, l'è ndà< Swift l'è partìo pa 'l] ^{AEGIHMO}pa' l ^Bal ^C>pa' l< >al< pa' l ^Dpa' l
>/< ^L>pa' l< vive >pa' l< logo de 'l so riposo;] ^Aso riposo, ^Bso riposo: ^C>so riposo< logo
2 de 'l so riposo; ^Dlogo de>'<l so riposo; ^EG]logo del so riposo; ^Llogo >del< de 'l so riposo;
do' che] ^{ABEG}do che ^C>(do che)< >live< live ^Ddo che >live< ^Hdo' che la rabia] ^{AB}la
rabia ^C>la / rabia< la rabia selvàdega] ^Aselvadega ^B>selva< selvadega ^C>salvadega<
selvàdega
3 pì] ^C>pì< pì ^D>pì< pì ^EG]più ^L>più< pì sbregarghe] ^B>s< sbregarghe >[..]a<
^C>sbregarghe< sbregarghe 'l core.] ^Bl core. ^C>'l core< >l'anema< 'l core ^Dl core
4 Prova ti simiotarlo,] ^BProva >a< >copiare ti< >a imitarlo< ti a / simiotarlo, ^C>Prova ti
simiotarlo,< Prova ti simiotarlo, viaggiatore] ^Bviaggiatore del casso, ^C>viaggiatore del
casso< viaggiatore
5 insemenìo] ^B>imagà< >inamorà< inamorà ^C>inamorà< inamorà ^{DE}inamorà ^G>inamorà de 'l<
insemenìo ^Hinsemen<i<io da 'l] ^Bdel ^C>del< de' l ^{DE}de' l ^Gda 'l ^{HI}da' l ^L>da' l< da 'l
mondo:] ^Bmondo; ^C>mondo:< mondo:
6 ga servìo] ^B>gera< >al ga fato< / >servisio m< >'l servia< laorava >salvare< >servire< par
^C>laorava servire< laorava servire ^{DEG}laorava servire ^H>laorava servire< servìa ^{ILM}servìa

N>servia< ga servio Oga servio la libertà.] B>la libertà< la libertà. C>libertà.< libertà. D]la libertà.

Il testo originale si compone di sei tetrametri, con schema rimico *ababcc*.¹³⁵¹ Meneghello conserva il numero di versi dell'originale ma non lo schema delle rime, né l'isosillabismo, né la loro disposizione tipografica. Ci si trova infatti nuovamente di fronte a una rappresentazione continua dei versi vicentini, separati soltanto da una barra obliqua e senza andare a capo. Come altrove nei *Trapianti* (vd. *Introduzione*), e specificatamente nei *trapianti* da Yeats, questo espediente conferisce al testo un andamento maggiormente prosastico e discorsivo. A confliggere con tale andamento vi sono tuttavia alcune reminiscenze metriche. In particolare, vi è una misura endecasillabica nella traduzione, isolabile al v. 4: «Prova ti simiotarlo, viaggiatore». Si tratta di un endecasillabo *a maiore* e, non a caso, di uno degli unici due versi ad essere coinvolti in un legame di rima baciata: «viaggiatore» (v. 4) : «core» (v. 3). Per quest'ultimo termine-chiave si registra un precedente tentativo, testimoniato da una stesura intermedia, con «l'anema», subito cassato. La pregnanza di *core* nel lessico meneghelliano è già stata messa in luce nel corso del commento a *Inisfri*. In questa sede – dove è resa di «breast» (v. 3) – si ricordi soltanto come l'accezione del termine sia quella inglese, segnalata in nota in *Pomo pero*: «core: “Nodo o torsolo centrale delle cose”. Pr. Kóo, come in the deep heart's core»,¹³⁵² e si osservi come il termine venga collocato – come nella maggior parte delle sue occorrenze nel volume – in posizione di rilievo, in punta di verso.

Sin da questo primo livello di lettura, emerge dunque chiaramente come il *trapianto* di *Swift's Epitaph* si inserisca tra i casi maggiormente esemplificativi delle strategie traduttorie meneghelliane. Si pensi al titolo, *Epitafio*: a differenza di altre trasposizioni, dove il nome di un personaggio yeatsiano viene *vicentinizzato* (pensando a *Podin*), qui il riferimento all'autore irlandese – in seguito alle prime stesure, in cui compare – viene del tutto eliminato, «sans doute afin que l'épitaphe puisse être destinée à d'autres hommes de valeur»,¹³⁵³ come osserva Chinellato. La traduzione del testo di Yeats – a sua volta una riscrittura – intende dunque «récupère et s'approprie à son tour de l'occasion poétique, pour la faire revivre dans un contexte personnel». ¹³⁵⁴ Al contesto *personale* di arrivo vengono adattati – come di consueto – anche il tono e i riferimenti del testo di partenza: l'altisonante «lacerate» (v. 3) viene reso con l'infinito provvisto di pronome enclitico «sbregarghe» (v. 3); mentre «World-besotted traveller» viene reso – in seguito ad alcuni tentativi con «imagà», «inamorà» – con «viaggiatore / insemenio da 'l mondo» (v. 5). Per «viaggiatore» si registra una precedente lezione con «viaggiatore del casso». «Imitate» (v. 4) viene invece trasposto con «simiotarlo» (v. 4), con una forte virata in

¹³⁵¹ Cfr. YEATS 2006: 1350.

¹³⁵² MENEGHELLO 2006: 779.

¹³⁵³ CHINELLATO 2014: 261.

¹³⁵⁴ *Ibidem*.

sensu colloquiale e idiomatico ma, si ricordi, all'interno dell'unico verso endecasillabo del testo. La prima stesura integrale del *trapianto* registra per il verbo due varianti cassate e meno connotate: «copiare» e, più vicino all'originale, «imitarlo».

Dal punto di vista sintattico, il testo vicentino resta piuttosto aderente a quello di partenza, con l'eccezione del rafforzamento del conflitto con l'andamento metrico all'altezza dei vv. 4-5, dove pone in rilievo il sostantivo, in punta di verso («viaggiatore / insemènio»). Vengono inoltre conservate le inarcature già presenti nell'inglese tra i vv. 2-3 e 5-6. Quest'ultima, mettendo in rilievo il pronome personale, «situé en contre-rejet à la fin de l'avant-dernier vers, souligne la distinction du destinataire de l'építaphe par rapport à la foule indéterminée des “voyageurs”»,¹³⁵⁵ scrive Chinellato. La studiosa, oltre a ciò, ha anche individuato una significativa consonanza tra l'ultimo verso del *trapianto* e l'iscrizione commemorativa composta da Antonio Giuriolo per i suoi discepoli, riportata nell'ultimo capitolo di *Fiori italiani* (1976):¹³⁵⁶

In tempi servili
qui cercava rifugio
nella storia e nella poesia
qui nell'attesa
insegnava la dignità del cittadino
Antonio Giuriolo
partigiano medaglia d'oro
cresciuto e caduto per la religione
della libertà.¹³⁵⁷

Trova qui oltretutto corrispondenza l'espunzione dal *trapianto* dell'aggettivo «human» (v. 6), nell'ultimo verso. Anche *Epitafio* conferma così la forte interazione intertestuale che anima l'opera di Meneghello nella sua interezza. Un'opera rapportabile, secondo lo stesso autore, a un «sistema di vasi intercomunicanti»,¹³⁵⁸ all'interno del quale va dunque tenuto conto anche dell'inedita trasposizione italiana di *Swift's Epitaph*, testimoniata da due carte manoscritte, vergate in penna blu.¹³⁵⁹ Sulla prima di esse si leggono quattro stesure: la prima, *a*), è integrale; mentre le restanti tre – *b*), *c*), *d*) – sono frammentarie, attestando la trasposizione dei soli ultimi tre versi dell'originale. La

¹³⁵⁵ *Ibidem.*

¹³⁵⁶ *Ibidem.*

¹³⁵⁷ MENEGHELLO 2006: 947.

¹³⁵⁸ Ivi: 1329.

¹³⁵⁹ MEN 01-0366, ff. 19, 26.

seconda carta registra invece una stesura manoscritta integrale: essa – siglata *e*) – è stata ritenuta la *recentiore* e per questo motivo messa a testo, emendata secondo le correzioni presenti sulla stessa.

Swift è salpato verso il suo riposo

dove feroce sdegno

il petto non gli lacera

Imitalo, se osi, passeggero

5 che infracida viltà

terricola. Quel fiero ingegno

servì la libertà

1 verso] ^e>per< verso il suo riposo] ^ala sua pace

4-6 Imitalo,] ^aimitalo, / imita // >Imitare lui,< / Imitalo ^{bc}Imitalo se osi, passeggero / che infracida viltà / terricola.] ^apasseggero, se >ti piace< >[..]< non ti occupa viltà, / osare, passeggero inebriato / >viandante< / passante, se ti piace / osare, se non ti occupa / tua >briaca< *terrigna* viltà. ^bpassante se ti piace / osare, se >viltà terrigena< viltà / >di mondo< *terrestre* non t'infacca. ^cpassante, se ti piace, / >tentare< passante che viltà / >terrestre fiacca<. / terrestre fiacca. ^dse osi, passeggero, / >passante che< *che fiacca la viltà / del mondo.* ^ese osi, passeggero / che infracida viltà / del mondo *mondana.* / *terricola.* Quel fiero] ^bIl fiero ^cQuell'amaro ^d>qu< Il fiero ^eIl fiero / *Quel fiero*

7 libertà] ^{abcd}libertà.

Risulta utile – come nel caso degli altri *trapianti* che presentano una duplice versione – impostare un rapido confronto con la resa vicentina del testo. Si registra in questo caso, da parte della trasposizione italiana, una maggiore aderenza letterale all'originale. Dove «has sailed» (v. 1) viene reso in vicentino – in seguito alla prima variante «'l se ga inbarcà» – con «l'è partio» (v. 1), qui si legge: «è salpato» (v. 1). In chiusura del primo verso, per «into his rest» (v. 1), in italiano si legge «verso il suo riposo», in seguito a un tentativo con «per», mentre in vicentino si ha: «pa 'l logo de 'l so riposo» (v. 1). Nelle prime stesure del *trapianto* dialettale si legge invece soltanto «so riposo», integrato in seguito da Meneghello forse anche in funzione di un rafforzamento della trama fonica dettata dall'assonanza interna tra «logo» : «so» : «riposo».

La traduzione italiana del testo mantiene inoltre un registro elevato, estraneo alla successiva trasposizione: «Savage indignation» (v. 2), in vicentino «rabia selvàdega» (v. 2), diventa «feroce sdegno» (v. 2). Ma si osservi soprattutto il composto «World-besotted», in *serrata schermaglia* con il viaggiatore apostrofato:¹³⁶⁰ in dialetto, come si è visto, fortemente idiomatico, si legge «insemenio

¹³⁶⁰ Cfr. YEATS 2000: 210.

da 'l mondo» (v. 5), mentre in italiano l'espressione viene distesa su due versi, con forte enfasi: «che
infracida viltà / terricola» (con le varianti «terrigna», «terrestre», «mondana»).

Go sigà

Remorse for Intemperate Speech viene scritta il 28 agosto del 1931 e pubblicata per la prima volta in *Words for Music Perhaps* (1932).¹³⁶¹ Il testo – caratterizzato da «un gioioso e sentito spirito provocatorio» –¹³⁶² si presenta come l’esito di un «dialogo interiore sul fatto di nascere irlandese e avere un “cuore fanatico”. Queste risultano condizioni difficili, ma bene accette». ¹³⁶³ Per quanto riguarda l’aggettivo *fanatico*, termine-chiave del componimento, si ricordino le parole di Yeats in *Dramatis Personae* (1935) a proposito dell’Irish National Theatre: «[i]l pubblico, che a noi pareva molto numeroso, non bastava a riempire la sala, ma era entusiasta; lavoravamo, forse io ancora lavoro, per una piccola setta di fanatici». ¹³⁶⁴

[da *Remorse for Intemperate Speech*]

I ranted to the knave and fool,
But outgrew that school,
Would transform the part,
Fit audience found, but cannot rule
5 My fanatic heart.
(...)

Out of Ireland have we come.
Great hatred, little room,
Maimed us at the start.
I carry from my mother’s womb
10 A fanatic heart.

Remorse for Intemperate Speech appartiene al nucleo di poesie tradotte da Meneghello – prima che in vicentino – in italiano, attorno alla metà degli anni ’50. Come nel caso degli altri testi coinvolti in tale duplice processo traduttivo, soltanto la versione dialettale trova una destinazione editoriale: essa viene prima inserita in *Le Biave* (1997), per convergere in seguito nei *Trapianti* (2002).

Meneghello traspone, del testo originale, soltanto la prima e l’ultima strofa.

¹³⁶¹ Cfr. ID. 2006: 1369.

¹³⁶² ID. 2000: 295.

¹³⁶³ *Ibidem*.

¹³⁶⁴ ID. 2006: 1369-1370.

La stesura pubblicata nel volume del '97 non viene rappresentata nel seguente apparato, in quanto non presenta varianti sostanziali rispetto alla stesura dattiloscritta che la precede (M).

Testimoni

- A stesura ms. frammentaria che attesta la parziale trasposizione dei vv. 4-10 dell'originale, MEN 01-0363, f. 77.
- B stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 6-10 del testo originale, MEN 01-0363, f. 74.
- C stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 6-10 del testo originale, MEN 01-0370, f. 146.
- D stesura ds. frammentaria con correzioni mss. che attesta la trasposizione dei vv. 6-10 del testo originale, MEN 01-0370, f. 104.
- E stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 94.
- F stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 79.
- G stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 44.
- H stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 18.
- I stesura ds., MEN 01-0373, f. 61.
- L stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0373, f. 19.
- M stesura ds., MEN 01-0371, f. 17.
- Bv stesura pubblicata in *Le Biave*.
- N stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0369, f. 22.
- O stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0369, f. 77.

Go sigà

Go sigà contra i sèmi e i dilincuenti, / ma me son stufà. Vuria / cambiare musica, sa cato chi
5 che scolte, / ma comandarghe no posso mia / al me core fanatico.

(...)

Sen vignesti da l'Irlanda, / poca tera rabia granda, / semo sta ciavà in partensa. / Cuel ca me
10 porto drio / da 'l sen do' ca son nato / zé un core fanatico.

1 Go] ^G>(<Go , ^H>(<Go sigà] ^Fsig>a<à contra] ^Ee contro ^F>e< contr>o<a ^G>e< contra sèmi] ^Esemi ^{FG}semi ^Hs>e<èmi dilincuenti,] ^Edilincuenti

- 2 stufà.] ^Estufà. >/< Vuria] ^{FGHILMO}Vuria
3 musica,] ^Emusica, >/< sa cato] ^E>sa trovarse< trovando ^{FGHILMN}trovando ^O>trovando<
sa cato chi che scolte.] ^Eun publico >:< >/< ^Fun publico ^G>un publico< chi che scolta,
^{HILM}chi che scolta, ^Nchi che scolt>a<e,
4 ma comandarghe no posso mia] ^Ano posso comandarghe ^Ema >no posso mia< comandarghe
no posso mia ^Fma comandarghe no posso mia>,< /
5 al] ^{HI}a' ^La>'<l core] ^Acóre fanatico.] ^{AE}fanatico ^Ffanatico) ^Gfanatico><
6 (...) // Sen] ^{ABCD}Sen ^{EFGHILMN}...Sen ^O(...) // Sen Irlanda,] ^{ABCDE}Irlanda ^FIrlanda / ,
7 poca tera] ^{BCDE}poca tera, ^Fpoca tera>,< rabia granda,] ^A>grande< rabia granda ^Brabia
granda ^Drabia grande ^Erabia grand>e<a
8 semo sta ciavà] ^Ame ga >sanna< ruvinà ^Bne gavea ciavà ^Cle ne ga ciavà ^Dle ne ga ciavà ^E>la
ne ga< semo sta ciavà in partensa.] ^Bin partensa
9-10 Cuel ca me porto drio / da 'l sen do' ca son nato] ^A>dal di de la nasenda me porto drio<>d<Dal
di ca semo nati se portemo / >porte< drio ^B>Cossa vuli< >Me porto drio< >savio che< >dal
di ca son nato< >me porto drio un core fanatico< El core ca me porto drio / >dal< dal di ca
son nato, / savio, ^C>Cuel ca me porto< >El core< / >ca me porto drio / dal di ca son nato<
>Cuel ca me porto< >E mi Cuel ca me porto drio / da cuel di ca son nato< >Mi dal di ca son
nato / me porto apresso< Cuel ca me porto in sen / dal di ca son nato / ^DCuel ca me porto in
sen / dal di ca son nato ^ECuel ca me porto in sen / da>l< cuel di ca son nato ^FCuel ca me porto
in sen / da cuel di ca son nato ^GCuel ca me porto >in sen< drio / >da cuel di ca son< da 'l sen
do' ca son nato ^HCuel ca me porto drio / da' l sen do' ca son nato ^LCuel ca me porto drio /
>da'l< da 'l sen do' ca son nato
11 zé un core] ^A>sto< un core ^Bl'è un core ^C>l'è un core / >zé un< / l'è un core ^D>l'è< zé un core
fanatico.] ^Afanatico

Il testo di Yeats si compone di tre strofe di cinque versi ciascuna, divise tra tetrametri, trimetri e un dimetro finale, con rime *aaxax*.¹³⁶⁵ Meneghello traspone solo parzialmente il testo di partenza, escludendo la strofa centrale e segnalando la lacuna con dei puntini sospensivi, posti tra parentesi, sia nel *trapianto*, sia nell'originale messo a fronte nel volume del 2002.

La prima strofa della traduzione conserva il numero di versi di partenza, mentre la seconda conta sei versi invece di cinque (il v. 9 viene disteso sui vv. 9-10). Il *trapianto*, anisosillabico, presenta inoltre – diversamente dall'originale – una rappresentazione continua dei versi, separati soltanto da una barra obliqua. L'unico *a capo* si individua nella separazione tra le due strofe. Come altrove nei *Trapianti* (vd. *Introduzione*), e specificatamente nei *trapianti* da Yeats, questo espediente conferisce un andamento maggiormente prosastico e discorsivo.

A controbilanciare tale andamento in questa sede vi sono diversi legami fonici che – pur nell'assenza di uno schema regolare – conferiscono musicalità e organicità al testo, a partire dalla conservazione della parola-rima identica in chiusura delle due strofe: «fanatico» (vv. 5, 11). Nella seconda delle sue due occorrenze, come ha osservato De Marchi, essa instaura un forte gioco fonico, quasi paraetimologico, con «nato» (v. 10).¹³⁶⁶ Nella nota all'originale, Yeats specifica: «[p]ronuncio *fanatic*

¹³⁶⁵ Cfr. Ivi: 1369.

¹³⁶⁶ Cfr. DE MARCHI 2022.

in quello che è, immagino, il modo più antico e più irlandese, per cui l'ultimo verso di ogni strofa contiene solo due sillabe toniche (cioè *My fánatic héart*)». ¹³⁶⁷ Risulta qui di particolare interesse rilevare come nel ritornello inglese il sostantivo «heart» si collochi in punta di verso, mentre nel *trapianto* il corrispettivo preceda la resa di «fanatic»: questa anticipazione del sostantivo è dettata dall'ordine non marcato in italiano, portando tuttavia in posizione meno rilevata «core», un termine chiave dei *Trapianti*. Si ricordi – oltre alle sue numerose occorrenze nel volume – la sua accezione inglese, segnalata da Meneghello in *Pomo pero*: «core: “Nodo o torsolo centrale delle cose”. Pr. Kóo, come in the deep heart's core». ¹³⁶⁸ Pur trovandosi internamente al verso (sia al v. 5 sia al v. 11), esso instaura comunque un legame di forte assonanza con «scolte» (v. 3).

Per quanto riguarda ancora l'aspetto fonico: la trama rimica dell'inglese è intessuta da monosillabi, mentre nel vicentino si oscilla tra la misura monosillabica e quella quadrisillabica. ¹³⁶⁹ In apertura del testo, si registra la rima tronca interna «sigà» (v. 1) : «stufà» (v. 2) : «ciavà» (v. 8); seguono le rime bacciate «Vurìa» (v. 2) : «mia» (v. 4) – con l'aggiunta dell'assonanza interna con «musica» (v. 3) – e «Irlanda» (v. 6) : «granda» (v. 7). Quest'ultima coppia si inserisce all'interno di una linea fonico-ritmica particolarmente rilevata che percorre i due versi coinvolti: per la resa di «Out of Ireland have we come. / Great hatred, little room» (vv. 6-7) si hanno infatti due ottonari dal ritmo fortemente trocaico: «Sen vignesti da l'Irlanda, / poca tera rabia granda» (vv. 6-7). Il v. 7 presenta inoltre – diversamente dall'originale e in seguito a una prima stesura, subito cassata, con «grande rabia» – una disposizione chiasmica degli elementi, che permette l'instaurarsi della rima. ¹³⁷⁰

Forse in funzione del costituirsi del legame rimico, Meneghello inserisce anche un'inarcatura tra i vv. 2-3 («Vurìa / cambiare»), assente nel testo di partenza, indebolendo così tuttavia quella tra i vv. 4-5, mantenuta ma non più isolata. Lo stesso avviene nella seconda strofa, dove nell'originale il conflitto tra discorso sintattico e metrico si presenta soltanto all'altezza dei vv. 9-10, mettendo in rilievo l'ultimo verso, mentre nel *trapianto* si registra sia ai vv. 9-10 sia ai vv. 10-11. Si osservi tuttavia l'inserzione da parte del traduttore di un punto fermo internamente al v. 2, laddove nell'originale terminerebbe il verso: Meneghello conserva così in sottotraccia anche la scansione dell'originale.

Un ulteriore aggiustamento sintattico consiste nell'anticipazione dell'emistichio «Fit audience found» (v. 4) in chiusura del verso precedente: «sa cato chi che scolte» (v. 3). Qui Meneghello – in seguito a numerose precedenti stesure che testimoniano varianti più aderenti all'originale con il verbo *trovare* e il sostantivo «publico» – impiega un verbo le cui occorrenze sono numerose nei *Trapianti*

¹³⁶⁷ YEATS 2006: 1370.

¹³⁶⁸ MENEGHELLO 2006: 779.

¹³⁶⁹ Cfr. DE MARCHI 2022.

¹³⁷⁰ Cfr. GALLIA 2015a: 118.

(si ricordi soltanto il quarto verso di *Inisfri*, anche in quel caso con una precedente variante costituita da *trovare*) e al quale, «nel senso di “cogliere” (in flagrante, ecc.)»,¹³⁷¹ l'autore dedica alcune righe di *Maredè, maredè...* Esso rientra dunque tra i numerosi esempi di attualizzazione del testo di partenza: tessere che spostano la traduzione verso il contesto linguistico e culturale di arrivo. Tra queste, figura anche il verbo *ciavare* («ciavà», v. 8), resa di «Maimed» (v. 8), impiegato «per rubare, spillare»¹³⁷² oppure, come annota l'autore: «*ciavare*, assoluto, con la donna soggetto del verbo. Trans., in senso proprio, predicato delle donne».¹³⁷³ Una precedente variante di «ciavà» consiste nel meno connotato «ruvinà». La medesima connotazione ha in sé *sigare* («sigà», v. 1), resa di «ranted» (v. 1). A proposito di quest'ultimo verbo, frequente nei *Trapianti*, scrive l'autore in *Maredè, maredè...*:

Non c'è dubbio che ormai *criare* nel senso di “gridare” è generalmente sostituito da *sigare* o *sbecare*. Il suo senso principale è “piangere”, specialmente il piangere (sconsolato, penetrante e potenzialmente infinito) dei bambini piccoli, lo strillare degli infanti. Si dice: *I putèi cria; La ga da vèrè i vèrme, la ga crià tuta-nòte* (dove *i vèrme* segnalano il gruppo d'età dell'ospite). Ma si direbbe anche: *La vecéta la criava che la 'ndava in vènto* (ossia piangeva molto abbondantemente e di gusto, e senza dar segno di voler smettere molto presto). Come si vede, nel *criare* non è detto che ci deva essere traccia di grida, e infatti si dice: *La ga vardà via e la ga tacà criare in silènsio; No se capìa se la fusse la séola che ghe faséa sgiossare i òci, o se le crasse dal dispiassère*.¹³⁷⁴

In rima con «sigà» (v. 1), come si è visto, si colloca «stufà», al v. 2, dove «me son stufà» (v. 2) è resa dell'idiomatismo «outgrew that school» (v. 2). Meneghello qui non resta aderente alla lettera dell'originale, in quanto un calco non avrebbe suscitato nel lettore del testo vicentino il medesimo effetto suscitato da quello di partenza: sceglie dunque di riformulare l'espressione, spiegandone il contenuto e avvicinandola al contesto di arrivo. Il traduttore introduce inoltre un forte idiomatismo, estraneo all'originale, al v. 3, dove «transform the part» (v. 3) viene reso con «cambiare musica» (v. 3).

¹³⁷¹ MENEGHELLO 2021a: 80.

¹³⁷² Ivi: 379.

¹³⁷³ *Ibidem*.

¹³⁷⁴ Ivi: 37. Prosegue: «L'altro senso di *criare* è “sgridare”. Qui il verbo si costruisce col complemento di termine ed è di uso più comune in contesto che sottintendono uno sgridare prolungato, di tipo famigliare, p.e. da madre a figlia o figlio. *Sa rivo casa tardi, i me cria* (naturalmente questo i ha tutt'altra forza che avrebbe un le; i sta per “la gente di casa mia, le autorità domestiche” tra cui a rigore potrebbero anche non esserci maschi; le starebbe per “i miei, e sai che sono donne”, mia madre e mia zia per esempio). *Criare* in questo senso è ormai meno frequente di *dir-su* che è la forma standard (ma un po' attenuata) del rimproverare, rimbrottare, ecc. Più intenso e al nostro orecchio specialmente espressivo, ma ancora più raro, è l'uso di *bravare* nel senso appunto di sgridare forte e a lungo come in *No pòsso mia, me zia me brava*», in *Ibidem*.

In senso idiomatico muovono anche la resa di «at the start» (v. 8) con «in partensa» (v. 8); di «but cannot rule» (v. 4) con «ma comandarghe no posso mia» (v. 4), dove il singolo emistichio viene disteso su un intero verso; e di «carry» con «porto drio», con un verbo sintagmatico che succede a precedenti varianti con «me porto apresso» e «me porto in sen». Per quanto riguarda la particella *drio* apposta ai verbi, si contano diversi esempi in *Maredè, maredè*...:

Narghe-drio o *'ndarghe drio* (a persona: più spesso *a na tósa* o *a na dòna*) esprimeva il corteggiamento d'antan, specie, ma non soltanto, legittimo e canonico. Oggi non si *va drio a nissuni*.

'Ndarghe drio a persone o cose sta ordinariamente per “badare, fare attenzione a, accudire”: *Chi zé che ghe va drio i (=‘ai’) putèi?*; o per “dar retta, dar credito a, ammirare”, *No sta 'ndarghe-drio (a) cuéi-là!*; *Pénsa ch’i ghe ‘ndava-drio (a) Marcuse!*

Starghe drio a o *tèndarghe a*, dice l’impegnarsi (in un lavoro, un incarico, ecc.) tenace, regolare, ordinato. La regolarità dell’impegno, la virtù della costanza è forse, o era, più altamente pregiata dell’intensità irregolare [...] ¹³⁷⁵

In chiusura, risulta utile instaurare un rapido confronto con la versione italiana del testo, testimoniata da una carta manoscritta vergata in penna blu e datata 12 aprile 1956.¹³⁷⁶ Essa registra un’unica stesura della traduzione, comprensiva però anche della strofa centrale del testo di Yeats, esclusa dal *trapianto* dialettale:

I sought my betters: though in each
Fine manners, liberal speech,
Turn hatred into sport,
Nothing said or done can reach
My fanatic heart.

Qui di seguito viene messa a testo la stesura della trasposizione italiana, emendata secondo le correzioni presenti sulla stessa:

Rimorso per un discorso intemperante

Strillai contro i gaglioiffi e gli scempiati
poi superai quell’arte

¹³⁷⁵ Ivi: 107.

¹³⁷⁶ MEN 01-0366, f. 10.

e in presenza d'un pubblico privato
cambierei parte; ma non so reprimere
5 il mio cuore fanatico.

Cercai maestri; e benché in essi ornati
modi e discorsi egregi rivolgessero
l'odio in un gioco grato,
non c'è dire né fare che interessi
10 al mio cuore fanatico.

Dalla terra d'Irlanda siamo nati.
Grande odio, spazio ladro
ci ha stroppiati per sempre dalla nascita.
Sono uscito dal grembo di mia madre
15 con un cuore fanatico.

3 privato] ^a>simpatico< >ben< privato
4 reprimere] >costringere< reprimere
6 maestri; e benché in essi ornati] >verdetti egregi; e benché in essi ornati< maestri; *e benché in essi*>,< *ornati*
7 modi e discorsi egregi rivolgessero] >bei< modi mod e >bei< discorsi *egregi* rivolgessero
8 grato,] >facile< grato,
9 dire né fare] >fatto né motto< *dire né fare*
13 ci ha stroppiati per sempre] >per sempre< ci ha stroppiati *per sempre*

Risulta possibile registrare, in questo tentativo di traduzione, uno sforzo teso alla conservazione dello schema rimico – si osservi, in particolare, la trama «scempiati» (v. 1) : «ornati» (v. 6) : «nati» (v. 11) –, ma con un effetto di complessivo irrigidimento del testo nel suo sviluppo semantico.

Dall'esercizio sembra inoltre emergere una particolare attenzione rivolta alla tessitura metrica, con una netta prevalenza di settenari ed endecasillabi. Si legga, ad esempio, la resa endecasillabica del v. 9, «Sono uscito dal grembo di mia madre», piuttosto aderente alla lettera dell'originale. Nel testo dialettale il riferimento a «mother» (v. 9) viene meno, dove l'aggiunta della specificazione «do' ca son nato» instaura invece l'efficace gioco fonico con «fanatico» (v. 11), di cui sopra.

Endecasillabica è anche la misura del primo verso, il cui sintagma conclusivo, «i gaglio e gli scempiati», resa di «the knave and fool» (v. 1), risulta tuttavia piuttosto sgraziato, a fronte del più efficace «i sèmi e i dilincuenti» (v. 1). In margine, si accosti quest'ultima resa di «fool» («dilincuenti», al v. 1 del *trapianto* vicentino) con quella collocata in punta di verso in *Un tabaro*:

«monasse» (v. 5), che instaura a sua volta un legame rimico con «strasse» (v. 2). Quest'ultimo raffronto permette di osservare come la finezza dell'operazione meneghelliana consista anche nella flessibilità con cui l'autore adatta le trasposizioni alle diverse esigenze dei singoli testi.

Le aparissión

Scritta tra il marzo e l'aprile del 1938 e pubblicata per la prima volta su «The London Mercury» nel dicembre dello stesso anno, *The Apparitions* si basa – secondo Bradford – «su una serie di eventi occulti che ebbero luogo nel 1933-34». ¹³⁷⁷ In un suo quaderno dell'epoca, Yeats scrive: «[l]a prima apparizione fu il lento transito attraverso la stanza di una giacca appesa a una gruccia: fu straordinariamente terrorizzante». ¹³⁷⁸

The Apparitions

*Because there is safety in derision
I talked about an apparition,
I took no trouble to convince,
Or seem plausible to a man of sense,
5 Distrustful of that popular eye
Whether it be bold or sly.
Fifteen apparitions have I seen;
The worst a coat upon a coat-hanger.*

*I have found nothing half so good
10 As my long-planned half solitude,
Where I can sit up half the night
With some friend that has the wit
Not to allow his looks to tell
When I am unintelligible.
15 Fifteen apparitions have I seen;
The worst a coat upon a coat-hanger.*

*When a man grows old his joy
Grows more deep day after day,
His empty heart is full at length,
20 But he has need of all that strength*

¹³⁷⁷ YEATS 2006: 1537.

¹³⁷⁸ *Ibidem.*

*Because of the increasing Night
That opens her mystery and fright.
Fifteen apparitions have I seen;
The worst a coat upon a coat-hanger.*

La trasposizione di *The Apparitions* viene pubblicata per la prima volta in *Le Biave* (1997) e successivamente inserita nei *Trapianti* (2002).

Nel seguente apparato non viene rappresentata la stesura P, in quanto non presenta varianti sostanziali rispetto alla precedente stesura dattiloscritta O.

Testimoni:

- A stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 7-8 del testo originale, MEN 01-0363, f. 78.
- B stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 7-8 del testo originale, MEN 01-0370, f. 148.
- C stesura ms. estesa su due carte successive, MEN 01-0370, ff. 149-150.
- D stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 17-24 del testo originale, MEN 01-0370, f. 150.
- E stesura ds. con correzioni mss. estesa su due carte, MEN 01-0370, ff. 105-106.
- F stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 95.
- G stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 80.
- H stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 45.
- I stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 19.
- L stesura ds., MEN 01-0373, f. 62.
- M stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0373, f. 20.
- N stesura ds., MEN 01-0371, f. 18 ds
- Bv stesura pubblicata in *Le Biave*.
- O stesura ds., MEN 01-0369, f. 23.
- P stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0369, f. 78.

Le aparissión

Parvía che co' i te coiona te si al sicuro,

go contà ca go vudo na aparissión:

no cercava convinsare nissuni,

no me fido de l'ocio de la gente

5 che 'l sia sfaciato o ipòcrito.

Aparissión mi ghin'ò viste cuindase,

la pèso de ste cuindase, un paletò,

picà-via su n'atacapani.

No go mai trovà gninte de pì raro

10 de la me cara mesa-solitudine,

star su ore, de note, a ciacolare

co amissi che co' son inconprendibile

i ga 'l bon senso da no dirmelo.

Aparissión mi ghin'ò viste cuindase,

15 la pèso de ste cuindase, un paletò,

picà-via su n'atacapani.

Ah, l'omo inveciando el se gode

ogni dì pì in profondo. El so core

che 'l gera vodo el se inpiena,

20 ma tuta sta forza ghe ocore

parvìa de la Note-che-cresse

portando mistero e terore.

Aparissión mi ghin'ò viste cuindase,

la pèso de ste cuindase, un paletò,

25 picà-via su n'atacapani.

Tit Le aparissión] ^CAparissión ^EAparissi>o<ón ^FLe >a<Aparissión

1 Parvìa che co' i te coiona te si al sicuro,] ^C>Co' i te coiona te ghe un senso de sicurezza< >te senti pì sicuro< Sicome che co' i te coiona / te te senti >pi< al sicuro, ^E>Sicome che co' i te coiona< Visto che co' te ciapi del coión / te >te senti< si pì al sicuro, ^F(>Visto< Savendo che co' te ciapi del coión_ / _te si pì al sicuro) ^G(Savendo che co' te ciapi del coión te si pì al sicuro) ^H>(Savendo< Parvìa che co' i te >ciapi del coión< >tale pa'l culo< coiona te si >pi< al sicuro><, ^IParvìa che co' i te coiona te si al sicuro,

3 cercava convinsare nissuni,] ^Cgo cercà parerghe convinsente, ^Ego cercà >parerghe convinsente,< convinsare nissun, ^Fgo cercà convinsare niss>ù<un>,<i, ^Ggo cercà< cercava convinsare nissuni,

4 me] ^Em>i<e gente] ^{CEGHILBv}gente,

- 5 che 'l] ^{CGHIL}che'l ^M>che'l < *che 'l* ipòcrito.] ^Cip>o<òcrito.
- 6 Aparissión mi ghin'o viste cuindase,] ^AGo visto cuindase aparission, ^BGo visto cuindase aparissión ^CAparissión mi >ghi'n o< ghin'o viste cuindase, ^{EF}Aparisión mi ghin'o viste cuindase, ^GAparissión mi ghin'o viste cuindase,
- 7-8 la pèsò] ^A(la peso / la peso de ste cuindase, un paletò,] ^A>un< na giacheta / de >tute qu< *le* cuindase, na giacheta ^Bde le cuindase na giacheta ^Cde ste cu>i<ìndase, na giacheta ^{CFG}de ste cuindase, na giacheta ^Hde ste cuindase, >na giacheta< *un paletò* picà-via su] ^Asu / su ^{BCFG}su ^Esu | ^Hpicà-via su n'atacapani.] ^Aun atacapani) / n'atacapani
- 9 No go mai] ^CMai ^ENo go >M<mai gninte de pì raro] ^Cgninte, mi, sodisfacente ^Egninte>, mi sodisfacente< *de pì raro*
- 10 de] ^Cfa ^E>fa< *de* mesa-solitudine,] ^{CE}mesa-solitudine
- 11 star su] ^C>do'< ca >sto< *se sta* su >par< ^Eca se sta< *star* su
- 12-13 amissi] ^C>un< >n'< *un amigo* ^E>un< ami>go<ssi co' son inconprendibile / i ga 'l bon senso] ^C>l ga 'l bon senso< / co' son inconprendibile / el ga 'l bon senso ^Eco' son inconprendibile / i >el< ga 'l bon senso l'co' son inconprendibile / i ga 'l bon senso da] ^Cde dirmelo.] ^Cfarmelo capire ^E>farmelo capire< *dirmelo* ^Gdirmelo. ^Hd>i<irmelo
- 14 cuindase,] ^Ccu>i<ìndase, ^Ecuindase ^Fcuindase,
- 15 de ste cuindase, un paletò,] ^{CEFG}na giacheta, picà-via ^H>na giacheta< *de ste cuindase, un paletò,*
- 16 picà-via su] ^{CG}su ^{EF}su | ^H>picà-via< / *picà-via* su
- 17 Ah, l'omo inveciando] ^CDeventando vecio / Ah l'omo, >l'omo< deventando vecio, *l'omo* ^DAh>, <l'omo>, <>inveciando< *co' l'invecia* ^EAh l'omo >co' l'invecia< *inveciando* ^{FG}Ah l'omo inveciando gode] ^C>la gode< >gode< >ralegra< *dileta* ^Ddileta ^E>dileta< *alieta* ^{FG}alieta ^H>alieta< *ralegra* ^I>ralegra< *gode*
- 18-19 ogni di pì in profondo.] ^Ce se fa< >el se fa ogni di< >pì profondo< >contento< *ogni di pì in profondo* ^Dogni di pì a fondo. ^Eogni di pì >a fondo< *in profondo*. El so core / che 'l gera vodo el se inpiena,] ^CEl vódo (del córe) >finalmente l'è pien< *el s'impiena / El core vódo, se Dio vóle, se inpiena* ^D>El core vodo< El so core / >se inpiena e< che'l gera vodo el se inpiena, ^{FGIL}El so core / che'l gera vodo el se inpiena, ^MEl so core / >che'l< *che 'l* gera vodo el se inpiena,
- 20 tuta sta forsa] ^C'l *contenuto* ^D>'l contenuto< 'l novo contenuto ^E>'l< *sta nov*>o<a >contenuto< *forza* ^{FG}tuta sta>r< >nova< forsa ocore] ^Cocore tuto ^D>vole< >ocore< >tuto< vole tuto ^E>vole tuto< *ocore*
- 21 parvia] ^Cparvia / parvia ^D>parvia< parvia ^{EFGHILMNBO}parvia Note-che-cresse] ^CNote / Note-che-sale, la Note scura ^D>Note< >[.]<, >la< >[.]< Note che >inonda< >cressente< -che-cresse
- 22 portando mistero e terore.] ^C>che rompe le bale< >mistero che rompe le bale< *co i* >so< *misteri* >e la de< *che ne spaura*
- 23 ghin'o] ^Dghin'>ò<o cuindase,] ^Ccuindase
- 24-25 de ste cuindase,] ^Cde le cuindase ^Dde >le< *ste* cuindase, ^Ede st>a<e cuindase, un paletò,] ^{CDEFG}na giacheta ^H>na giacheta< *un paletò* picà-via su] ^{DEFG}su ^Hpicà-via su ^Ipicà-via >n<su n'atacapani.] ^I>n<su n'atacapani.

Il testo originale si compone di tre strofe di sei tetrametri a rima baciata seguiti da due versi di ritornello:¹³⁷⁹

¹³⁷⁹ Cfr. *Ibidem*.

The first stanza is “about” talking vaguely, implausibly, untrustingly of an apparition. The second is ‘about’ the pleasure of talking late with a friend who listens whether or not you are intelligible. [...] the third stanza shows itself as the product, backed or set by the first two stanzas, of the vision *and* the refrain.¹³⁸⁰

Il *trapianto* vicentino conserva la struttura e il numero di versi del testo – ad eccezione dell’ultima strofa, che registra l’aggiunta di un’unità –, ma non l’isosillabismo, pur presentando una prevalenza di endecasillabi e novenari. Meneghello non mantiene neppure la regolarità dello schema rimico: tra la prima e la seconda strofa si registrano soltanto alcune rime ritmiche – come «aparissión» (v. 2) : «paletò» (vv. 7, 15, 24) – e una notevole quantità di sdruciole in punta di verso: «ipòcrito» (v. 5) : «cuindase» (vv. 6, 14, 23) : «solitudine» (v. 10) : «incomprensibile» (v. 12) : «dirmelo» (v. 13). L’ultima strofa presenta invece una tessitura fonica più fitta, in cui prevale la rima baciata «core» (v. 18) : «ocore» (v. 20) : «terore» (v. 22), con l’aggiunta dell’assonanza con «gode» (v. 17). Risulta significativo il coinvolgimento in tale trama di un termine come «core» (v. 18), la cui pregnanza è stata già messa in luce nel corso del commento ad altri *trapianti* (si pensi alla chiusura di *Inisfri*). Qui è resa – solo apparentemente lineare – di «heart» (v. 19), tenendo conto della sua accezione inglese, esplicitata da Meneghello nelle note di *Pomo pero*: «Nodo o torsolo centrale delle cose».¹³⁸¹ Il termine viene inoltre portato (già nelle prime stesure, in seguito a una prima variante con «El core vodo») in punta di verso – diversamente dalla sua collocazione originale –, dove assume la funzione di parola-rima e viene posta in rilievo, instaurando anche un’inarcatura con il verso seguente. Se, infatti, l’«empty heart» (v. 19) dell’originale «is full at length» (v. 19), internamente allo stesso verso, il «core» (v. 18) vicentino, al verso successivo, «che ‘l gera vodo el se inpiena». Di particolare interesse, nell’ambito della scelta lessicale, è l’impiego del verbo *inpiena*. Su di esso Meneghello si sofferma in un lungo paragrafo di *Maredè, maredè...* dedicato alla questione non dei *trasporti* (ovvero «dei passaggi dal VIC all’IT»),¹³⁸² ma dei *trapassi* «dall’IT al VIC, specialmente nel registro alto».¹³⁸³ Si riporta qui di seguito il passaggio nella sua interezza, poiché ritenuto altamente illustrativo:

Come si può dire, per esempio, in VIC, in modo che sia insieme autentico e stilisticamente alto, “sangue sitisti e io di sangue t’empio”? (Purg. XII, 57). *Sangue* è la stessa parola di “sangue”, con la complicazione (non grave) che nell’uso rustico non è *el sangue* ma *la sangue*, un fatto di cui un VI-fono non può, in un contesto di questo tipo, non essere conscio.

¹³⁸⁰ UNTERECKER 1959: 68.

¹³⁸¹ MENEGHELLO 2006: 779.

¹³⁸² ID. 2021a: 164.

¹³⁸³ *Ibidem*.

“Empio” (verbo), “empire”, sono da noi *inpiéno, inpienare*, con le varianti *inpino, inpinare, inpinire* (l’imbuto si chiama *enpiria* o *inpiria* in cui si può illudersi di sentire un’eco di questi verbi).

La parola chiave è ‘sitisti’. Si sarà detto (almeno un po’) a Firenze al principio del ‘300? Importa, ai fini della presente inchiesta, che *sitisti* o altre forme di *sitire* non si usino praticamente mai oggi a Vicenza? Se cerchiamo di indovinare ciò che potrebbe dire oggi un vicentino che ce l’avesse con Ciro, o con qualcun altro, e gli ficcasse la testa (tagliata, poi) in un otre pieno di sangue, si potrebbe proporre qualcosa come *Te ghè vudo sén de sangue, e de sangue te inpiéno*. Ma se ci interessa invece ciò che un vicentino protrebbe scrivere o pensare, un vicentino che ami molto la sua lingua, e la poesia, e non voglia separarle nella sua mente, le cose cambiano un po’. Si presenta al pensiero una forma molto vicina a quella di Dante:

Te ghe sitisto sangue...

Che sia proprio in questa direzione, un *sitire* inflesso nei modi vicentini, che si arriva al modo più efficace, più giusto, di effettuare il ‘trapasso’ dall’IT al VIC? Quel *sitire* dialettale eccita la voglia di reinventare la frase, e riesplorare la cosa stessa a cui mira ciò che si sta dicendo. Ecco per esempio:

Ghètu sitio la sangue? e mi te infio de sangue!

Questo *te infio* (press’a poco “ti gonfio”) può parere meno sobrio, tutto sommato meno terribile, di *te inpiéno*; è però più esplicito, più consono allo stile comico, ed è linguisticamente molto appropriato. Si *infia* la gente di cibo, e c’è sempre l’idea di un impinzamento sforzoso, di una componente di ingordigia esercitata o punita e di un effetto di enfiagione...¹³⁸⁴

Il verbo *inpienare* risulta dunque complessivamente più *sobrio* e, «tutto sommato»,¹³⁸⁵ più *terribile* dell’alternativa *infiare*.

In *Maredè, maredè...* Meneghello si sofferma anche su altri due verbi presenti nel testo, approfondendone l’aspetto morfologico. Il primo è «godè», o «gòdare», inserito dall’autore all’interno dell’elenco di verbi che hanno all’infinito la doppia forma in *-ère* e sdrucchiola in *-are*, insieme a «*piasère e piàsare, tasère e tàsare*».¹³⁸⁶ Nel *trapianto* «el se gode / ogni dì pì in profondo» è resa di «his joy / Grows more deep day after day» (vv. 17-18): qui viene conservata l’inarcatura, ma non la ripetizione ravvinata di «day» (tra i due versi non viene conservata neppure la ripresa di «grows»). Il secondo verbo è invece *sercare*, per cui Meneghello osserva come sia possibile

¹³⁸⁴ Ivi: 164-166.

¹³⁸⁵ Ivi: 166.

¹³⁸⁶ Ivi: 352.

«costruire una serie di triplette del tipo VIC *sèrco* (da *sercare*), IT-VIC “cèrco”, NT (norma toscana) “cérco”». ¹³⁸⁷ In *Le aparission* compare nella sua forma più puramente vicentina al v. 3 («no cercava convinsare nissuni»), in cui vengono sintetizzati i vv. 3-4 dell'originale («I took no trouble to convince, / Or seem plausible to a man of sense»). L'uso del verbo in quest'accezione colloquiale ben si accorda con l'espressione originale «took no trouble» (v. 3). In seguito a una prima stesura con «parerghe convinsente», viene però del tutto meno nel *trapianto* il corrispettivo dell'espressione «seem plausible» (v. 4); mentre «man of sense» (v. 4) viene significativamente tradotto con «nissuni» (v. 3). Al verso successivo «popular eye» trova un corrispettivo in «l'ocio de la gente» (v. 4), dove il sostantivo «gente» assume in sé la connotazione dell'aggettivo «popular».

Se il terzo e il quarto verso del testo originale vengono dunque sintetizzati da Meneghello in uno solo, il traduttore distende invece il ritornello – composto da due versi – su tre. Il termine chiave «Aparission» (v. 6), resa di «apparitions» (v. 7), viene portato in apertura di verso, in posizione maggiormente rilevata, in seguito alle prime due stesure manoscritte, in cui si trova in chiusura: «Go visto cuindase aparission».

Al verso successivo si registra la ripresa di «cuindase» (v. 7), estranea al testo di partenza. Questa duplice occorrenza, ripetuta nei tre ritornelli, in parte compensa il venir meno di altre iterazioni, come quella – già incontrata – di «grows» e «day» tra i vv. 17-18, ma anche quella, triplice, di «half», ai vv. 9, 10, 11. La ripresa contribuisce inoltre alla scansione fonico-ritmica del passaggio, in cui è fitta la trama allitterativa, considerando anche il v. 8 – su cui Meneghello distende l'emistichio «upon a coat-hanger» (v. 8) – e al forte legame fonico tra la sua apertura e chiusura: «picà-via su n'atacapani».

Internamente al ritornello si incontra poi la resa di «coat» (v. 8): il sostantivo non viene qui tradotto con *tabaro* (come avveniva nella trasposizione di *A coat*), ma – in seguito a una prima variante con «giacheta» – con «paletò» (v. 7). Una scelta che viene forse nuovamente dettata da ragioni fonico-ritmiche, prediligendo una parola tronca che rafforzi il tessuto sonoro del passaggio mediante la presenza della bilabiale e della vocale aperta. Il termine viene inoltre portato in posizione di rilievo, in punta di verso.

Si è precedentemente accennato al venir meno della triplice ripetizione di «half» (vv. 9, 10, 11): i tre sintagmi coinvolti vengono resi in maniera varia. Il primo, «half so good» (v. 9), con «gninte de pì raro» (v. 9), in seguito a una precedente lezione con «sodisfacente»; «half solitude» (v. 10) con il composto «mesa-solitudine» (v. 10), dove il calco, con l'aggiunta del trattino, compensa il venir meno del composto «long-planned» (v. 10), reso a sua volta con l'aggettivo affettivamente connotato «cara» (v. 10). Si incontra infine «sit up half the night» (v. 11), tradotto con «star su ore, de note, a ciacolare» (v. 11). In apertura e in chiusura di quest'ultimo verso si incontrano due verbi significativi: il secondo,

¹³⁸⁷ Ivi: 207.

«ciacolare», aggiunta originale di Meneghello, è un *verba dicendi* che torna in diversi luoghi del *Trapianti* (si pensi al v. 5 di *I cavai de Colono*) e ad esso risulta accostabile – in questa sede – la resa di «talked» (v. 2), «go contà» (v. 2). Il primo consiste invece in un verbo sintagmatico particolarmente significativo, in quanto in *Maredè, maredè...* si trovano diversi esempi di «su, col verbo» (*far-su, tirar-su, montar-su, dir-su, dirghe-su a, star-su, saltar-su*),¹³⁸⁸ oltre che un paragrafo dedicato alle differenze «(quantistiche, non facilmente analizzabili)»¹³⁸⁹ irradiate dall'avverbio:

Far-su per “racimolare”, *tirar-su* “a parte l’accezione che corrisponde al banale “tirar su”) per “inspirare” i candelotti del moccio (*Bau-sète!*, p. 105 e *Jura*, p. 207), *montar-su* per “salire” (su trabiccolo, treno, carro, aeroplano, macchina da arare, ecc.); e non parliamo del vivace fare un *su-e-su* (*Libera nos*, p. 240).¹³⁹⁰

Come ben si vede, Meneghello intesse in questo paragrafo una fitta trama intertestuale, mediante i rimandi ad altre proprie opere.

Risulta fruttuoso far riferimento alle pagine di *Maredè, maredè...* anche per la resa del primo verso del *trapianto*, dove «there is safety in derision» viene reso con «co ‘i te coiona te si al sicuro» (v. 1), in seguito a diverse prevedenti varianti, tra cui: «Co’ i te coiona te ghe un senso de sicurezza», «Sicome che co’ i te coiona / te te senti al sicuro», «Visto che co’ te ciapi del coiòn / te si pì al sicuro», «Savendo che co’ te ciapi del coiòn te si pì al sicuro». La costante è comunque costituita dalla presenza di *coion / coiona*, termine il cui impiego viene glossato da Meneghello: «“Tu mi colióni!”: “Non ci credo! tu stai scherzando! tu mi prendi per il culo!”». ¹³⁹¹ Tale esemplificazione rende chiaro come il registro risulti qui nettamente abbassato rispetto a quello del testo di partenza.

A rafforzare la patina di colloquialità – nonché di oralità – vi è poi l’aggiunta originale dell’interiezione «Ah» (v. 17) in apertura dell’ultima strofa. Meneghello, ancora in *Maredè, maredè...*, sostiene («esagerando un po’») ¹³⁹² che le interiezioni in VIC sono «se non le ‘parti del discorso’ più importanti, almeno il sale del discorso». ¹³⁹³ Esse si distinguono tra «quelle con cui apriamo il discorso», «i dinieghi», «le affermazioni», «le espressioni di sorpresa», «le richieste di attenzione in forme imperative», «e innumerevoli altre». ¹³⁹⁴ L’autore prosegue illustrando come la

¹³⁸⁸ Ivi: 421.

¹³⁸⁹ Ivi: 191.

¹³⁹⁰ *Ibidem.*

¹³⁹¹ Ivi: 197.

¹³⁹² Ivi: 336.

¹³⁹³ *Ibidem.*

¹³⁹⁴ *Ibidem.*

«complessità del loro funzionamento si può intravedere osservando qualche uso delle più semplici, p.e. *ah* e *èh*».¹³⁹⁵

Ah può assumere la funzione di una frase come “non posso spiegare tutto, ma si tratta di questo”, oppure “la cosa non è veramente pertinente, è un aspetto secondario, ma ecco qua”, o ancora “lo so che non te l’aspetti, però...”. Queste non sono amplificazioni retoriche, ma definizioni abbastanza precise del senso di *ah* in determinati contesti. Si può pensare che *ah* o *èh* per certi aspetti non rientrino in un sistema di regole grammaticali; ma certo fanno parte del modo reale in cui la gente parla (si esprime e comunica) e vengono usate in maniera coerente, con distinzioni sottili e complesse.¹³⁹⁶

Tali interiezioni hanno dunque a che fare specificatamente con la pragmatica del linguaggio: «sia per *ah* che per *èh* ci sono decine di sfumature tra cui chi parla e chi ascolta generalmente possono discriminare senza difficoltà in base al tono del parlato o al contesto del discorso».¹³⁹⁷

Al passaggio sopracitato, in cui risulta particolarmente marcata la patina di oralità, segue la resa di «man grows old his joy / Grows more» (vv. 17-18), per cui si è già messo in luce il venir meno in vicentino della ripresa del verbo. Verbo che, coniugato al presente nell’originale, viene trasposto con il gerundio «inveciando» (v. 17), in seguito una prima variante con «Deventando vecio». Segue, in punta di verso, «gode» (preceduto dalle varianti «ralegra», «dileta», «alieta»), inserendosi nella trama rimica precedentemente evidenziata per l’ultima strofa.

Ancora a proposito della riscrittura semantica in senso attualizzante, si registrano nel *trapianto* la resa di «has the wit / not to allow his loos to tell» (vv. 12-13) con la più sintetica «I ga ‘l bon senso da no dirmelo» e una lezione scartata, ma significativa, per la resa di «That opens her mystery and fright» (v. 22): «che rompe le bale». La lezione definitiva consiste invece in «portando mistero e terore», di nuovo con l’impiego di un gerundio in luogo del presente.

Il soggetto di quest’ultima azione è la «increasing Night» (v. 21): essa viene resa da Meneghello – in seguito ad alcuni precedenti tentativi con «Note-che-sale», «la Note scura», «Note che inonda», «Note cressente» – con il composto «Note-che-cresse». Quest’ultimo – insieme al già citato «mesa-solitudine» (v. 10) – è un efficace esempio di come i *trapianti* non si limitino solo ad adattare pianamente il testo di partenza al contesto linguistico e culturale di arrivo, ma aprano anche delle vie di rinnovamento interne al dialetto attraverso le interazioni con l’inglese e con la sua incisiva sinteticità.

¹³⁹⁵ *Ibidem.*

¹³⁹⁶ Ivi: 336-337.

¹³⁹⁷ Ivi: 337.

Do' che nasse l'inspirassión

The Circus Animals' Desertion, scritta tra il novembre del 1937 e il settembre del 1938, viene pubblicata per la prima volta su «The London Mercury» e su «The Atlantic Monthly» nel gennaio del 1939. Il componimento, il cui titolo iniziale era *Despair at the Lack of a Theme*, affronta «il tema della lotta contro la vecchiaia e quello della difficoltà di trovare ispirazione quando si è coinvolti in tale lotta»: ¹³⁹⁸

Questa situazione costringe l'io poetico a tornare ai ricordi della poesia drammatica giovanile e dei suoi primi drammi (le tre strofe della seconda parte), mentre la prima e la terza parte, strutturate simmetricamente, sono più generali e presentano il cuore come l'ultima risorsa che rimane all'artista. ¹³⁹⁹

[da *The Circus Animals' Desertion*, III]

Old kettles, old bottles, and a broken can,
Old iron, old bones, old rags, that raving slut
Who keeps the till. Now that my ladder's gone,
I must lie down where all the ladders start,
5 In the foul rag-and-bone shop of the heart.

La parziale trasposizione di *The Circus Animals' Desertion* coinvolge soltanto la chiusura del testo di partenza, viene pubblicata per la prima volta in *Le Biave* (1997) e successivamente inserita nei *Trapianti* (2002), con il titolo *Do' che nasse l'inspirassión*.

La stesura edita nel volume del '97 non viene rappresentata nel seguente apparato, in quanto non presenta varianti sostanziali rispetto a quella messa a testo nel volume del 2002. Per la stessa ragione non vengono rappresentate neppure le stesure M, N, O.

Testimoni:

- A stesura ms., MEN 01-0363, f. 78.
- B stesura ms., MEN 01-0370, f. 148.
- C stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 106.

¹³⁹⁸ YEATS 2006: 1542.

¹³⁹⁹ *Ibidem*.

- D stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 95.
 E stesura ms., MEN 01-0370, f. 92.
 F stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 81.
 G stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 46.
 H stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 20.
 I stesura ds., MEN 01-0373, f. 63.
 L stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0373, f. 21.
 M stesura ds., MEN 01-0371, f. 19.
 Bv stesura pubblicata in *Le Biave*.
 N stesura ds., MEN 01-0369, f. 24.
 O stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0369, f. 79.

Do' che nasse l'inspirassión

Strasse ossi ferovecio... Sercare cuel che ocore

do' che no spassa spassaore:

te la lurida botega de strassaro,

te 'l luamaro de 'l core.

- Tit Do' che nasse l'inspirassión] ^{ABCD}om. ^E(Ispirassión... / Do' che nasse l'inspirassión ^FDó che nasse l'ispi>s<rassión ^GDó che nasse l'inspirassión ^HD>ó<o' che nasse l'inspirassión
- 1-2 Strasse ossi ferovecio...] ^Astrasse ossi ferovecio... ^D>(<Strasse ossi ferovecio...>)< (... *Strasse ossi ferovecio...* ^E...Strasse ossi ferovecio... Sercare cuel che ocore / do' che no spassa spassaore:] ^Apersa la scala / me buto-zò dò che comincia tute le scale, ^B>pensa< >go< *sa no go pì* la scala / me buto-z>ó<o do' che scumissia tute le scale, ^Csa >no go pì< la scala / me >buto zo< *distiro* do' che scumissia tute le scale, ^D>sa la scala< >manca e me more< *sparìa la scala* / me >distiro< *buto-zo* do' che scumissia tute le scale, *sparìa la scala* / me buto-zo do scumissia tute le scale>)<...> ^EMe buto-zo do che *tuto* scumissia... / >tute le scale...> / Butarse-zo do che scumissia tute le scale, / Sercare cuel che ocore / do' che no spassa spassaore: ^FSercare cuel che ocore *dó che no spassa spassaore:*
- 3-4 te la lurida botega de strassaro, / te 'l luamaro de 'l core.] ^A>n<te la botega >de rigatiere del core< >in core< *da strassaro*, >del core< >cuore< *del core*. / >te la brutta botega rigateria< ^B'te la >sporca< >bruta< *onta* botega de strassaro de 'l core ^C'te la onta botega da strassaro *'tel luamaro* de 'l core ^D>'<te la onta botega da strassaro, / te 'l luamaro de 'l core. ^E>'<te la onta botega da strassaro / te 'l luamaro del core / te la >onta< *lurida* botega da strassaro / te 'l luamaro del core. / >e<te 'l luamaro del core / te la lurida botega de strassaro, / te 'l luamaro del core. ^Fte la lurida botega de st>a<rassaro, / >dò che no spassa spassaore:< | te 'l luamaro del core. ^Hte la lurida botega de strassaro, / te 'l luamaro del core. ^Lte la lurida botega de strassaro, / te 'l luamaro >del< *de 'l* core.

Il testo di Yeats si articola in cinque ottave di pentametri giambici, divise in tre sezioni:¹⁴⁰⁰ Meneghello ne traspone soltanto la chiusura, mettendo a fronte i soli ultimi cinque versi. Il *trapianto* – anisosillabico – si sviluppa invece su quattro versi. Si tratta, in questo caso in particolare, di una riscrittura molto libera del testo di partenza: a partire dal primo verso, che sintetizza in sé i primi due versi inglesi, nonché il primo emistichio del terzo. L’elenco costituito da «Old kettles, old bottles, and a broken can, / Old iron, old bones, old rags, that raving slut / Who keeps the till» (vv. 1-3), chiuso da un punto fermo, viene infatti riassunto da Meneghello in «Strasse ossi ferovecio...» (v. 1), dove i puntini sospensivi segnalano al lettore la natura compendiaria del passaggio e la sua potenziale prosecuzione. Meneghello suggerisce forse attraverso questa scelta che a interessarlo non sono i primi versi del frammento, che vengono tuttavia in parte riportati per necessità di contestualizzazione. Il traduttore agisce similmente – si ricordi – nella parziale trasposizione di *Colonus’ Praise*, aperta da due versi posti tra parentesi con l’apparente funzione di inquadrare quanto segue. Non a caso, in una delle stesure intermedie del testo, Meneghello impiega le parentesi anche in apertura del presente *trapianto*.

Persino il titolo risulta in questa sede esplicativo, circoscrivendo esso, ed esplicitando, l’aspetto del testo che maggiormente doveva interessare il vicentino. A margine della stesura E, si leggono i seguenti appunti manoscritti: «Ispirassión... cercare un tema... no catarlo...»; «(La sede de l’ispirassión)». In sede di pubblicazione, a fronte dell’inglese *The Circus Animals’ Desertion* (si ricorda tuttavia come in un primo momento esso consistesse in *Despair at the Lack of a Theme*), si ha infine *Do’ che nasse l’ispirassión*. Un titolo, quest’ultimo, a cui il lettore potrebbe virtualmente far seguire due punti o un punto interrogativo e «Strasse ossi ferovecio...» sarebbe la risposta, fortemente allitterante e orientata al contesto di arrivo.

Si ricordino, per l’impiego di «Strasse» – corrispettivo di «old rags» –, in posizione incipitaria, la sua occorrenza nel *trapianto* di *A coat* («tabaro de strasse», v. 2) e le pagine di *Maredè, maredè...* dedicate alle sue forme e traduzioni possibili:

I consiglieri volevano persuaderlo a comprarsi un arazzo, qualcosa nello stile della Renata Bonfanti, per esempio, anche un pezzo piuttosto costoso. Ce n’era tanti alla mostra, non tutti belli come quelli della Renata, e alcuni carissimi. Lui ha detto di no con singolare energia: «No vui strasse su pai muri!». Come avrebbe potuto esprimere questa determinazione se avesse voluto dirlo in IT-VIC?

(e) Non voglio stracci sui muri!

(f) Non voglio stracce sui muri!

¹⁴⁰⁰ Cfr. *Ibidem*.

- (g) Non voglio stracci su per i muri!
- (h) Non voglio stracce su per i muri!

Nota che se a ‘Non voglio’ sostituiamo ‘Non volio’ otteniamo 4 altre forme; e ne otteniamo altre 8 se prendiamo in considerazione le forme ‘straci’ e ‘strace’... Non è più finita.¹⁴⁰¹

A «Strasse» seguono «ossi» e «ferovecio», rese rispettivamente di «old bones» e «Old iron»: l’ordine in cui i referenti compaiono risulta dunque invertito rispetto a quello dell’originale. Il primo emistichio del verso, costituito da tre elementi, compone un settenario e viene seguito a sua volta da un altro settenario, ottenendo così complessivamente un alessandrino: «Sercare cuel che ocore». Questa è un’aggiunta originale del traduttore, priva di corrispettivo nel testo di partenza, che muove ancora nella direzione della trasparenza semantica del testo. Essa permette inoltre l’instaurarsi di un forte legame rimico tra «ocore» (v. 1) : «spassaore» (v. 2) : «core» (v. 4), dove nel frammento di partenza a rimare tra loro sono gli ultimi due versi. L’importanza attribuita da Meneghello a questa trama fonica emerge con chiarezza nella stesura E, sulla quale l’autore appunta un lungo elenco di parole tra loro rimanti o assonanti: «spassaore / lore / cioe / in dore / fore / gore / ore / more / nore / poce / rore / sore / tore / vore».

In numerose stesure precedenti a quella definitiva si registra anche, a quest’altezza, un tentativo del traduttore di restare maggiormente aderente alla lettera dell’originale «I must lie down where all the ladders start» (v. 4) – tra cui «persa la scala / me buto-zò dò che comincia tute le scale»; «me buto-zo do’ che scumissia tute le scale»; «me distiro do’ che scumissia tute le scale»; «me buto-zo do’ che sparia la scala»; «Me buto-zo do che tuto scumissia...»; «Butarse-zo do che scumissia tute le scale» –, per optare infine per la lezione fortemente allitterante «do’ che no spassa spassaore» (v. 2).

Si ricordi poi come «core» e «ocore» fossero coinvolti – insieme a «terore» – in un legame di rima baciata anche nel *trapianto* di *The Apparitions*, ai vv. 18, 20, 22. Va qui inoltre ribadita la pregnanza di un termine come «core»: Meneghello torna frequentemente su di esso, tenendo conto della sua accezione inglese («Nodo o torsolo centrale delle cose»)¹⁴⁰² e ponendolo nella maggior parte dei casi in posizione rilevata, in punta di verso o in chiusura del testo, come in questa sede, dove è resa apparentemente lineare di «heart» (v. 5). La scelta lessicale assume inoltre particolare rilievo se si considera come, in questo testo di Yeats,

¹⁴⁰¹ MENEGHELLO 2021a: 106-107. Si ricorda qui anche un successivo frammento di *Maredè, maredè...* dedicato alle «meravigliose *strasse* turchine» di Maddalena di Bosco: «Della stessa natura, ma in chiave più austera, più pensosa, fu l’incontro con la Maddalena di Bosco di Nanto. Madaléna mi è sempre parso un nome molto bello [...], e Magdala, dov’era nata la Donna di Bosco di Nanto, è per me un posto pieno di seduzione; e i panni che vestiva quella sera, le meravigliose *strasse* turchine, e i suoi gesti veementi, la voce forte e scura, parevano fatti per ammaliare», in Ivi: 196.

¹⁴⁰² ID. 2006: 779.

the image offered of the heart is emphatically one of disjunction rather than essence: [...]. What we are offered is the heart's expression as encompassing the almost unspeakable brokenness and profanity of life, and it is thus a truer expression in that sense, but we are no closer to some 'core' of value.¹⁴⁰³

Come per «Strasse» – con cui instaura un rapporto fortemente allitterante, così come con l'appena precedente «spassa» –, anche per la parola-rima «spassadore» (v. 2) risulta utile instaurare un confronto con un paragrafo di *Maredè, maredè...* e, in particolare, con quello dedicato alla «scelta tra *scóa* e *spassaóra* in VIC»,¹⁴⁰⁴ per cui ci vorrebbe «credo un trattatello di socio-linguistica per illustrarla: diciamo soltanto che tutte le *spassóre* sono *scóe*, ma non tutte le *scóe* sono *spassaóre*». ¹⁴⁰⁵ «Strasse» viene invece ripreso anche da «strassarò», in chiusura del v. 3, la cui «botega» richiama la «botegheta» (v. 2) di *Podìn*, nonché il paragrafo di Meneghello dedicato, in *Maredè, maredè...*, alle parole che cambiano con le cose:

Il registro 'ibrido' investe ogni aspetto del VIC, non soltanto il lessico: ma restando nel campo del lessico, è chiaro che spesso si tratta semplicemente di rimuovere certe associazioni con oggetti, luoghi, modi di vita, abitudini, considerati più rozzi o primitivi. Cambiano le parole perché sono cambiate le cose. I bottegai una volta stavano in *botéga*, un locale considerato modesto: ora in *negòssio*, o in *negòtsio*, con più pretese.¹⁴⁰⁶

La «botega» – che proietta dunque il lettore all'interno di uno scenario squisitamente vicentino – è inoltre «lurida» (v. 3), in seguito ad alcuni tentativi con «sporca», «bruta» e «onta». La lezione definitiva instaura una nuova trama fonica proseguita, al verso successivo, da «luamarò» (ossia «*letamajo, concimajo* o *mondezzajo*»).¹⁴⁰⁷ Quest'ultimo lemma registra in vicentino anche un suo vivace impiego figurato, per cui:

Una pluralità accentuata in cui traspaia il senso della moltitudine incontrollata e dell'eccesso si può esprimere, oltre che nelle ovvie forme *un mucio* / *un fotìo* / *na cuantità (de)*, più vivacemente con *un staro*, e meglio ancora con *un luamaro, un smerdaro*. È curioso che l'idea della sovrabbondanza si sposi così bene con quella degli escrementi.¹⁴⁰⁸

¹⁴⁰³ LARRISSY 1994: 193.

¹⁴⁰⁴ MENEGHELLO 2021a: 290.

¹⁴⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁰⁶ *Ivi*: 264.

¹⁴⁰⁷ PAJELLO 1896: 125.

¹⁴⁰⁸ MENEGHELLO 2021a: 45.

Fedelmente all'originale, dunque, Meneghello – come Yeats – «speculates on the origin of all the spiritual images of the artist. Though they “grow in pure mind”, their origin is not only in the actual world, but in the most grossly physical part of it».¹⁴⁰⁹

Complessivamente, il frammento *trapiantato* da *The Circus Animals' Desertion* risulta esemplificativo, da una parte, delle strategie di attualizzazione messe in atto e, dall'altra, dell'attenzione rivolta all'organicità fonica del testo. Nonostante, nei tagli operati rispetto all'originale, si perdano molte delle sue iterazioni foniche e lessicali (si pensi alle cinque occorrenze dell'aggettivo «old» ai vv. 1-2; alla ripresa di «ladder» tra i vv. 3-4, le cui sonorità vengono anticipate da «kettles» e «bottles» al v. 1), si è tentato di mettere in luce nel corso della presente scheda come il traduttore vicentino riesca a concentrare in pochi versi un intreccio fonico di notevole densità. Oltre alla conservazione di un rapporto tra i vv. 3-4, dettato dalla ripresa di «te» – che recupera l'anafora dei primi due versi del frammento iniziale («Old kettles», v. 1; «Old iron», v. 2) – e ai forti legami rimici evidenziati, a percorrere l'interrezza del testo – in sostituzione della consonante liquida dell'originale – è la sibilante («Strasse», «ossi», «sercare», v. 1; «spassa», «spassaore», v. 2; «strassarò», v. 3). «Ecco, dunque» – come ha precedentemente osservato anche Gallia – «che la compattezza dell'originale, garantita anche dalle riprese lessicali, viene ottenuta nel *trapianto* attraverso l'allitterazione».¹⁴¹⁰

¹⁴⁰⁹ UNTERECKER 1959: 89.

¹⁴¹⁰ Cfr. GALLIA 2015a: 116.

Soto la gropa nuda

Under Ben Bulben viene completata il 4 settembre del 1938 – ma la sera del 26 gennaio del 1939, due giorni prima di morire, Yeats ancora dettava alcune correzioni alla moglie – e pubblicata per la prima volta su «The Irish Times» e «The Irish Independent» il 3 febbraio 1939. L'ultima strofa viene pubblicata lo stesso giorno anche su «The Irish Press».¹⁴¹¹ In questo suo «poetic testament»,¹⁴¹² l'autore

raccoglie in un'unica sequenza di riflessioni le fila di una serie di temi e motivi già esplorati singolarmente nelle poesie degli ultimi quindici anni: il tema degli antenati e del dovere che il poeta ha verso di loro, il tema della trasformazione delle coscienze come compito dell'artista, l'ostilità del tempo presente all'intelligenza e alla bellezza, l'imminenza di un capovolgimento epocale e l'accettazione del volgersi ineluttabile delle spirali storiche, l'evocazione di un ascoltatore immaginario che incarna l'ideale umano e artistico del poeta.¹⁴¹³

[da *Under Ben Bulben*, VI]

Under bare Ben Bulben's head
In Drumcliff churchyard Yeats is laid.
An ancestor was rector there
Long years ago, a church stands near,
5 By the road an ancient cross.
No marble, no conventional phrase;
On limestone quarried near the spot
By his command these words are cut:

Cast a cold eye
10 *On life, on death.*
Horseman, pass by!

¹⁴¹¹ Cfr. YEATS 2006: 1493.

¹⁴¹² ID. 1968: 36.

¹⁴¹³ ID. 2006: 1494.

La parziale trasposizione di *Under Ben Bulben* – che coinvolge la sola ultima strofa dell'originale – viene pubblicata per la prima volta in *Le Biave* (1997) e successivamente inserita nei *Trapianti* (2002), con il titolo *Soto la gropa nuda*.

La stesura edita nel volume del '97 non viene rappresentata nel seguente apparato, in quanto non presenta varianti sostanziali rispetto alla stesura dattiloscritta che la precede (M). Per la stessa ragione, non vengono rappresentate neanche le stesure N e O.

Testimoni:

- A stesura ms., MEN 01-0363, f. 69.
- B stesura ms. interamente cassata, MEN 01-0370, f. 139.
- C stesura ms., MEN 01-0370, f. 139.
- D stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 100.
- E stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 96.
- F stesura ds., MEN 01-0370, f. 81.
- G stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 46.
- H stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0370, f. 20.
- I stesura ds., MEN 01-0373, f. 63.
- L stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0373, f. 21.
- M stesura ds., MEN 01-0371, f. 19.
- Bv stesura pubblicata in *Le Biave*.
- N stesura ds., MEN 01-0369, f. 24.
- O stesura ds. con correzioni mss., MEN 01-0369, f. 79.

Soto la gropa nuda¹⁴¹⁴

Soto la gropa nuda de 'l Ben Bulben

drento un piccolo semeterio

zé sepulio Gulielmo Yeats.

Un so bisnono live gera pàroco

5 sti-ani antichi, ghe zé na cesa,

na vecia crose drio la strada.

¹⁴¹⁴ MENEGHELLO 2021b: 115. Viene però corretto rispetto al testo edito in volume il refuso del v. 6 «erose» con «crose». Cfr. MENEGHELLO 2002.

Gninte marmi, gninte frase bele;
 su na piera cavà li rente
 el ga dà órdene ch'i ghe scopele:

10 *Daghe na ociada freda*
 a la vita, a la morte.
 Cavaliero, dio-carò, tira via.

Tit Soto la groppa nuda] ^AUnder Ben Bulben ^BSóto Ben Bulben ^DSoto la groppa nuda
 1 la groppa nuda de 'l Ben Bulben] ^Asto monte nudo ^Bsto monte nudo *la groppa >de sto monte*
 nudo< nuda del Ben Bulben ^{CDEFGHI}la groppa nuda del Ben Bulben ^Lla groppa nuda >del< de 'l
 Ben Bulben
 2 drento un] ^Ain sto ^Bin 'te un >in un< sto ^Cte un ^D'te< drento un piccolo semeterio]
 ^Asim>i<eterio ^Bsemetèrio > *picolo< simeterio tacà na cesa* ^Cpicolo semeterio ^Dpicolo
 semeterio
 3 zé sepulio Gulielmo Yeats.] ^AYeats ze sepulio ze *sepulio Gulielmo Lets* ^Bze sepulio Gulielmo
 >Yeats< *Yets >Ieits< Yeats >Ieits< Yeits Lets Lets / Gulielmo Yeats ze sepulio.* ^{CDEFG}ze sepulio
 Gulielmo Yeats. ^Hz>e<é sepulio Gulielmo Yeats.
 4-5 Un so bisnono live gera pàroco / sti-ani antichi.] ^A>Un so bisnono go qua< *sti ani un so*
 >*parente< bisnono* gera pàroco, cua sti ani un so bisnono l'è sta paroco ^B>Cuà< >Cuà< >Cui<
 >s<Sti|ani un so bisnono gera paroco >chive< *live* ^CUn so bisnono live gera pàroco / sti-ani>,<
 antichi, ghe zé na cesa.] ^Acua visin ghe zé na cesa ^B>e cuà vissin< >cui< >cuà< ghe zé
 na cesa, >cuà< *li* vissin,
 6 vecia crose drio la strada.] ^A>vecia< *crose antica drio la strada* >rento la e sti via< ^Bcrose
 antica drio la strada.
 7 Gninte marmi.] ^AGNinte marmo ^BGn>i<ente marmi, ^{CDEFGHILM}Gnente marmi, gninte
 frase bele;] ^A>co'< >gninte< >lo panagirico< >*parole< >smorfiose< gnente smorfie:*
 ^B>gninte smorfie gnente< gninte frasi bele; ^Cgnente frase bèle; ^D>gnente frase< >*parole< o*
 frase bèle; ^Egnente >o< frase bèle; ^Fgnente frase bèle; ^G>gnente< *gnente* frase bèle >*gnente<*;
 ^Hgnente frase b>è<ele; ^ILMgnente frase bele;
 8 su na] ^Asu>'< na ^C>S< su na piera] ^A>tòco de< piera li rente] ^B>chi< *li* rente ^Cli>-
 <rente
 9 el ga dà órdene] ^Apar so órdene *el ga da ordene* ^B>par s< el ga dà òrdene ^{CDEFG}el ga dà ordene
 ^Hel ga dà >ò<órdene ch'i ghe scopele:] ^Asta >scrita< scopelà *ch'i ghe scopela* >i< ^Bch'i
 ghe scopelà ^Cch'i ghe scopèle: ^Dchi'i ghe scop>è<e_le: ^{EF}chi'i ghe scopele: ^Gch>i<'i ghe
 scopele: *ch'i*
 10 Daghe] ^A>Varda< Daghe ^CD>è<aghe
 11 vita,] ^{AB}vita morte.] ^Amorte
 12 dio-carò,] ^A>diocan< *dio largo*, ^B>dio-largo< *dio-carò,* via.] ^Avia

Il testo originale – diviso in sei sezioni – si compone di dodici strofe diseguali di tetrametri a rima baciata (ad eccezione del v. 55) e si conclude con tre dimetri rimati *aba*.¹⁴¹⁵ Meneghello traspone

¹⁴¹⁵ Ivi: 1493.

soltanto l'ultima strofa, aumentando di un'unità il numero dei versi: se ne contano nove, ai quali vanno aggiunti i tre conclusivi (due settenari e un endecasillabo).

Il testo di Yeats è stato definito dalla critica un vero e proprio «technical triumph»: ¹⁴¹⁶ in esso, «after some commanding initial trochees, the couplet (aa) become predominantly iambic». Nel *trapianto* vicentino, anisosillabico, non vi è regolarità nell'andamento ritmico, anche se particolare rilievo presentano il v. 6 – novenario giambico – e il v. 7, decasillabo trocaico.

Il *trapianto* non conserva neppure la regolarità dello schema rimico, pur presentando alcuni significativi legami fonici, come la consonanza «strada» (v. 6) : «freda» (v. 10); l'assonanza «bele» (v. 7) : «rente» (v. 8) : «scopele» (v. 9). Internamente ai versi, si incontrano la rima «strada» (v. 6) : «ociada» (v. 10); la consonanza «crose» (v. 6) : «cesa» (v. 5); le assonanze «cesa» (v. 5) : «piera» (v. 8), «crose» (v. 6) : «morte» (v. 11); «vita» (v. 11) : «via» (v. 12).

In apertura del testo, Meneghello porta in punta di verso «Ben Bulben» (v. 1), diversamente dall'originale, in posizione centrale. Si attenua nella traduzione l'allitterazione dettata dalla bilabiale («bare Ben Bulben»), in parte recuperata nella resa di «head» (v. 1) con «gropa» (v. 1), in seguito alle prime stesure, in cui invece si legge «monte».

Nel tessuto fonetico dei vv. 1-2 del testo di partenza si individuano inoltre due occorrenze, in due versi successivi, della «figura retorica preferita di Yeats», ¹⁴¹⁷ il chiasmo: «UnDer Bare Ben BulBen's heaD / In Drumcliff CHurCHyard Yeats is laiD». ¹⁴¹⁸ Le due figure chiasmiche vengono seguite dal «gioco anagrammatico di anCESTOR waS RECTOr» (v. 3). ¹⁴¹⁹ Di tali trame, nel *trapianto*, restano soltanto alcune reminiscenze, individuabili nell'alternanza della sibilante e della dentale: «Soto» (v. 1) : «nuda de» (v. 1) : «drento» (v. 2) : «semeterio» «v. 2». Il secondo verso dell'originale viene inoltre disteso da Meneghello su due versi: la resa di «Yeats is laid» occupa infatti interamente il v. 3, «zé sepulio Gulielmo Yeats». Meneghello aggiunge qui l'esplicitazione – assente nell'inglese – del nome proprio, la cui fonetica viene adattata alla lingua del testo di arrivo, come di consuetudine nei *Trapianti* (pensando, ad esempio, a *Podìn*). Tra la prima e la seconda stesura manoscritta del testo, quest'ultima interamente cassata, Meneghello tenta diverse lezioni («Gulielmo Iets», «Gulielmo Yeats», «Yets», «Ieits», «Yeits», «Yets», «Iets»), optando, infine, per una trascrizione del cognome aderente all'originale.

Il traduttore omette tuttavia il riferimento topografico del v. 2: «Drumcliff». Tale scelta è forse accostabile a quella di omettere il nome di Swift dal titolo della trasposizione di *Swift's Epitaph*, «afin

¹⁴¹⁶ UNTERECKER 1959: 293.

¹⁴¹⁷ YEATS 2006: 1503.

¹⁴¹⁸ *Ibidem*.

¹⁴¹⁹ *Ibidem*.

que l'építaphe puisse être destinée à d'autres hommes de valeur». ¹⁴²⁰ Il ricordo di quel componimento gioca inoltre sicuramente un ruolo in questo testo di Yeats, sigillato «con l'epítaffio del poeta stesso». ¹⁴²¹ Si osservi come venga omissa il riferimento topografico anche da questo titolo, laddove si legge soltanto *Soto la gropa nuda* (lezione preceduta da una stesura con *Sóto Ben Bulben*), pur rimanendo l'indicazione nel primo verso. Al v. 2 il traduttore aggiunge invece l'aggettivo «picolo» (v. 2), che si accosta a una sfera semantica – parrebbe – affettivamente connotata e vicina a quella del contesto di arrivo. Per «semeterio» si legga, invece, in *Maredè, maredè...*:

Ci sono quasi due cimiteri, quello della gente e del discorso ordinario (*simitèro*, che una volta però si diceva *simitèrio*) e l'altro, delle prediche e dei dettati scolastici (*canposanto*). Il nostro al mio paese si chiamava anche *dai Miliorini*. ¹⁴²²

La scelta lessicale meneghelliana fa dunque ricorso al «discorso ordinario» della «gente», ¹⁴²³ in contrapposizione con un linguaggio istituzionale e distante dalla realtà del vissuto. Significativa, a tal proposito, è anche la resa di «An ancestor» (v. 3) con «Un so bisnono» (v. 4), preceduta da una prima lezione con «parente». Meneghello riporta anche il particolare tipo di parroco della Chiesa anglicana individuato da «rector» (v. 3) a un meno specifico «pàroco» (v. 4), maggiormente familiare alla cultura vicentina. Vale lo stesso per la resa di «limestone» (v. 7): un particolare tipo di pietra calcarea che nel *trapianto* viene indicata semplicemente come «piera» (v. 8), in seguito a un primo tentativo – più colloquiale – con «tòco de piera».

Tra gli aggiustamenti orientati all'attualizzazione del testo vi sono anche la resa di «conventional phrase» (v. 6) con «frase bele» (v. 6) – in seguito ad alcune precedenti lezioni, tra cui «lo panagirico», «parole smorfiose», «smorfie» – e di «are cut» (v. 8) – dopo un primo tentativo con «sta scritta» – con «scopele» (v. 9), afferente a un'area semantica circoscritta da un paragrafo di *Maredè, maredè...*:

Scopèlo mi pare oltre che tanto più importante di “scalpello” (cioè tanto più familiare agli utenti storici del VIC rispetto a quelli dell'IT), anche tanto più ricco: vi si percepisce, in fotogrammi separati, l'intera gamma del peso dei diversi *scopèi*, e del loro variato morso, o scasso, sui materiali. ¹⁴²⁴

Restando entro la scia tracciata dalla direzione addomesticante finora messa in luce, si osservi anche la resa di «ancient cross» (v. 5) con «vecia crose» (v. 6). Sul piano fonetico, il sintagma originale

¹⁴²⁰ CHINELLATO 2014: 261.

¹⁴²¹ YEATS 2006: 1494.

¹⁴²² MENEGHELLO 2021a: 214-215.

¹⁴²³ Ivi: 214.

¹⁴²⁴ Ivi: 149.

continua il gioco anagrammatico avviato dai versi precedenti: «“ancient Cross” contiene tutte le lettere di “ancestor”». ¹⁴²⁵ Nel *trapianto* il gioco si attenua, nonostante «vecia» (v. 6) instauri un forte legame con il precedente «cesa» (v. 5) ¹⁴²⁶, mentre «crose» (v. 6) – come già precedentemente segnalato – un rapporto di significativa consonanza con il successivo «morte» (v. 11). Per il sintagma «vecia crose» (v. 6) si registra, nelle prime stesure, l’aggettivo «antica», dove invece è assente al v. 5 («sti-ani antichi», nella sua lezione definitiva). Lezione definitiva, quest’ultima, che vede l’inserimento di un elemento deittico orientato al rafforzamento di una mimesi dell’oralità. Anche le lezioni alternative impiegate da Meneghelo per la resa di «by the road» (v. 5) – «drio la strada» (v. 6), nell’ultima versione – sono caratterizzate da una forte carica deittica: «cuà vissin», «cui», «cuà», «li vissin».

All’insegna dell’attualizzazione è invece la chiusura del *trapianto*, coerentemente con il registro colloquiale proprio degli imperativi inglesi: «Cast a cold eye» (v. 9) e «pass by!» (v. 11). Meneghelo impiega, nel primo caso – in seguito a un prima stesura con «Varda» –, l’espressione idiomatica «Daghe na ociada» (v. 10) e, nel secondo, un verbo sintagmatico: «tira-via», per cui si ricordano – in *Maredè, maredè...* – le esemplificazioni di espressioni come «Pèrdarse-via» ¹⁴²⁷ e «Ciciarse-via». ¹⁴²⁸ Nella traduzione vicentina si registra l’omissione del conclusivo punto esclamativo originale, compensata tuttavia dall’aggiunta dell’espressione «dio-carò» (v. 12), in seguito a precedenti varianti con «diocan» e «dio largo». Per queste tessere – afferenti alla sfera dell’oralità e orientate a un netto abbassamento del registro – risulta utile far riferimento ancora alle pagine di *Maredè, maredè...*:

Esclamazioni, eiaculazioni, giaculatorie: la categoria era proprietà comune, e così pure le regole generali che la governavano, ma le singole realizzazioni erano non di rado invenzioni individuali; private nella loro novità intuitiva, pubbliche invece nella loro comprensibilità. ¹⁴²⁹

¹⁴²⁵ YEATS 2006: 1503.

¹⁴²⁶ Il lemma «cesa» compare in *Maredè, maredè...* nel seguente paragrafo: «Si parlava un tempo di essere bene accolti o benvoluti *fa i can che va par césa*. Con un po’ di buona volontà si potrebbe pensare che *ndare par* col plurale *cése* significhi frequentarle, passare da una all’altra: una variante di *ndare a cése* come *ndare a ostarie*; ma l’antico paragone non dice questo. Qui si parla del trattamento (e dell’inquietudine, del nervosismo) di quei cani emarginati e confusi che si trovano, anche senza malizia, a “girare per (una) chiesa”», in MENEGHELLO 2021a: 183.

¹⁴²⁷ Ivi: 100.

¹⁴²⁸ Ivi: 101.

¹⁴²⁹ Ivi: 136-137.

INEDITI

[The Scholars]

The Scholars, la cui stesura risale agli anni 1914-1915, viene pubblicata per la prima volta in *Catholic Anthology 1914-1915* (1915), e poi in *The Wild Swans at Coole* (1917). Il componimento è espressione dell'antipatia provata da Yeats nei confronti di eruditi e studiosi, testimoniata anche dalla sua «denuncia dell'aridità imperante al Trinity College di Dublino». ¹⁴³⁰

Una vita generosa, un alto sentire dipendono soprattutto dall'entusiasmo, e il Trinity College, terrorizzato dall'entusiasmo nazionale che bussa alle sue porte, le ha sbarrate contro ogni ardore, ogni forma di vita animosa ed esultante. ¹⁴³¹

The Scholars

Bald heads forgetful of their sins,
Old, learned, respectable bald heads
Edit and annotate the lines
That young men, tossing on their beds,
5 Rhymed out in love's despair
To flatter beauty's ignorant ear.
All shuffle there; all cough in ink;
All wear the carpet with their shoes;
All think what other people think;
10 All know the man their neighbour knows.
Lord, what would they say
Did their Catullus walk that way?

Il *trapianto* di *The scholars* è attestato da due stesure manoscritte: una integrale – qui di seguito messa a testo, emendata secondo le correzioni presenti sulla stessa –, l'altra frammentaria, relativa ai soli ultimi due versi. Per questi ultimi viene messa a testo la seconda stesura, in quanto ritenuta *recentiore*. In fondo a essa, si legge l'annotazione autografa: «NO». Meneghello deve aver dunque deciso a quest'altezza di non proseguire nell'affinamento della traduzione.

¹⁴³⁰ YEATS 2006: 1175.

¹⁴³¹ *Ibidem*.

Testimoni:

A stesura ms., MEN 01-0363, f. 72.

B stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 11-12 del testo originale, MEN 01-0370, f. 143.

Peladi, Veci, doti, rispetabili,
i fa le edission critiche
dei versi che giovanoti innamorà
ga infiorà de rime

5 par lusingare le rece ignoranti de le bele tose.
Tuti compagni: Ramenarse, tosse, inchiostro,
consumare i tapedi co le sole de le scarpe
tuti pensare come tuti i altri
conossare le stesse conossense

10 Ah, dio-largo, ‘sa dirisseli se ‘l so Catulo
ghesse fato el so stesso lavoro de culo?

1 Peladi, Veci, doti, rispetabili,] ^APeladi, Veci, d>ò<oti, rispetabili, >peladi<
2 i fa le] ^A>i fa le< i fa le
3 dei versi che giovanoti] ^A>de le poesie che giovanoti< >[...i< dei versi >scritti da< *che*
giovanoti
5 ignoranti] ^Aignoranti>,<
6 Tuti compagni: Ramenarse,] ^A>Ramen<>I se ramemo ,< *Tuti compagni: Ramenarse,*
7 consumare i tapedi] ^A>come il< >sfregare< consumare i tapedi>,<
8 tuti pensare] ^A>tuti pensare< tuti pensare
9 conossare le stesse conossense] ^A>tuti conossare tuti< conossare le stesse conossense
10 Ah, dio-largo,] ^A>Orco-can< Ah, dio-largo, ‘sa dirisseli] ^Acossa dirisseli
11 ghesse] ^A>ghesse< / ghesse ^B>gavesse< ghesse el so stesso lavoro de culo?] ^A‘l stesso
^B>el stesso< >*medesimo*< *el so stesso*

Il testo di Yeats si compone di dodici tetrametri con rime *ababcc*:¹⁴³² il *trapianto* – anisosillabico – conta complessivamente undici versi e non presenta schema rimico. Per quanto riguarda i rapporti fonici risulta comunque possibile individuare la rima tronca interna «innamorà» (v. 3) : «infiorà» (v. 4) e le assonanze «ignoranti» (v. 5) : «altri» (v. 8); «tose» (v. 5) : «tosse» (v. 6). In punta di verso figura soltanto un legame di rima baciata, ma particolarmente significativo, tra «Catulo» (v. 10) : «culo» (v. 11). Sin da un primo livello di lettura emerge così con chiarezza il registro del testo

¹⁴³² Cfr. *Ibidem*.

vicentino, coerente con il tono satirico di quello inglese. L'espressione «lavoro de culo?» (v. 11) è infatti resa di «walk that way» (v. 12): una libera riscrittura orientata alla colloquialità e all'abbassamento del registro. Essa è preceduta dalla resa di «Lord» (v. 11) con «Ah, dio-largo» (v. 10), in seguito a una precedente lezione – poi cassata – con «Orco-can». Si ricordi, a tal proposito, la chiusura del *trapianto* di *Under Ben Bulben*, in cui Meneghello impiega l'espressione «dio-carò» (v. 12), in seguito a precedenti varianti con «diocan» e «dio largo». Per queste tessere – strettamente afferenti alla sfera dell'oralità – risulta utile far riferimento alle pagine di *Maredè, maredè...*:

Esclamazioni, eiaculazioni, giaculatorie: la categoria era proprietà comune, e così pure le regole generali che la governavano, ma le singole realizzazioni erano non di rado invenzioni individuali; private nella loro novità intuitiva, pubbliche invece nella loro comprensibilità.¹⁴³³

A rafforzare la patina di colloquialità – nonché di oralità – vi è l'aggiunta originale dell'interiezione «Ah» (v. 10). Si ricordi la sua presenza anche al v. 17 della trasposizione di *The apparitions* e come Meneghello, ancora in *Maredè, maredè...*, sostenesse («esagerando un po'») ¹⁴³⁴ che le interiezioni in VIC sono «se non le 'parti del discorso' più importanti, almeno il sale del discorso». ¹⁴³⁵ Esse si distinguono tra «quelle con cui apriamo il discorso», «i dinieghi», «le affermazioni», «le espressioni di sorpresa», «le richieste di attenzione in forme imperative», «e innumerevoli altre», ¹⁴³⁶ e la «complessità del loro funzionamento si può intravedere osservando qualche uso delle più semplici, p.e. *ah* e *èh*». ¹⁴³⁷ Tali interiezioni hanno a che fare specificatamente con la pragmatica del linguaggio: «sia per *ah* che per *èh* ci sono decine di sfumature tra cui chi parla e chi ascolta generalmente possono discriminare senza difficoltà in base al tono del parlato o al contesto del discorso». ¹⁴³⁸

Un'ulteriore tessera lessicale per cui risulta utile un confronto con le pagine di *Maredè, maredè...* è «Peladi» (v. 1), resa di «Bald heads» (v. 1):

¹⁴³³ MENEGHELLO 2021a: 136-137.

¹⁴³⁴ Ivi: 336.

¹⁴³⁵ *Ibidem*.

¹⁴³⁶ *Ibidem*.

¹⁴³⁷ *Ibidem*. Prosegue: «*Ah* può assumere la funzione di una frase come “non posso spiegare tutto, ma si tratta di questo”, oppure “la cosa non è veramente pertinente, è un aspetto secondario, ma ecco qua”, o ancora “lo so che non te l'aspetti, però...”. Queste non sono amplificazioni retoriche, ma definizioni abbastanza precise del senso di *ah* in determinati contesti. Si può pensare che *ah* o *èh* per certi aspetti non rientrino in un sistema di regole grammaticali; ma certo fanno parte del modo reale in cui la gente parla (si esprime e comunica) e vengono usate in maniera coerente, con distinzioni sottili e complesse», in Ivi: 336-337.

¹⁴³⁸ Ivi: 337.

Mi rammenta Mino che «*Baréta, cól géra 'nda te la Legiône straniéra, l'è vignù casa pelado*». Rifletto che un calvo, o uno tosato in modo da parere calvo, è *pelado*, mentre un volatile spennato, una mela sbucciata è *pelà*.¹⁴³⁹

Meneghello omette tuttavia la ripresa del termine in chiusura del secondo verso, dove presente nell'originale. Dall'incipit del testo viene omesso anche l'emistichio «*forgetful of their sins*» e – contestualmente – anticipata la serie aggettivale: «*Veci, doti, rispetabili*» (v. 1), resa di «*Old, learned, respectable*» (v. 2). Un'ulteriore omissione coinvolge il secondo emistichio del quarto verso: «*tossing on their beds*» non trova infatti riscontro nella trasposizione.

A quest'altezza Meneghello resta tuttavia piuttosto aderente alla sintassi dell'originale, pur rafforzando l'inarcatura tra i vv. 2-3: a fronte di «*Edit and annotate the lines*», in vicentino si legge «*i fa le edission critiche / dei versi*» (vv. 2-3). Per «*versi*» si registra una precedente variante, poi cassata, con «*poesie*», meno aderente alla lettera dell'inglese. Così come risulta poco aderente l'espressione «*fa le edission critiche*» (v. 2), che riassume e interpreta il significato dei due verbi di partenza.

Il traduttore ricorre inoltre a una formula metaforica per la resa di «*Rhymed out*» (v. 5): «*infiorà le rime*», aggiungendo – in chiusura del verso successivo – la specificazione «*bele tose*», dove nell'originale si legge soltanto «*beauty*». Il termine «*tose*» afferisce senz'altro di nuovo a una sfera semantica più propriamente paesana. Si ricordino, a tal proposito, l'impiego di «*tusi*» (v. 3) – resa di «*lad*» (v. 2) – in *I cavai de Colono* e il seguente paragrafo di *Maredè, maredè...*:

Noi non sentiamo più molto la forza astringente o espansiva della desinenza in *-òto/-a*, né di quella in *-ata/-o*. [...] E *tosata/-o* è più giovane di una *tósa* ordinaria e di un *tóso*, ma più manifestatamente prestante.¹⁴⁴⁰

I «*young men*» (v. 4) diventano invece «*giovanoti*» (v. 3) e in apertura del v. 6 del *trapianto* si legge l'aggiunta originale – inserita nella stesura soltanto in un secondo momento, in interlinea – «*Tuti compagni*» (v. 6) –, con un termine impiegato anche in apertura del v. 15 di *Sédase morti*, resa di «*comrades*» (v. 15).

Esso è subito seguito dalla resa di «*Shuffle*» (v. 7) con «*Ramenarse*» (v. 6): «*rimenare, dimenare o dibattere* – *ramenar uno, malmenare uno* = *ramenarse* (v. *Ravoltolarsi*) – *ramenarse per male*,

¹⁴³⁹ Ivi: 280.

¹⁴⁴⁰ Ivi: 239.

intorcarsi, (se storxerse dal male) *contorcarsi* o *scontorcarsi*).¹⁴⁴¹ Il verbo compare anche in due *trapianti* da Hopkins, in *Nò 'l pèso, no ghin'è al* (v. 19) e in *Conforto de carogna* (v. 25).

Il traduttore tenta inoltre di conservare almeno parzialmente la struttura anaforica e iterativa del testo di partenza – in cui «All» viene ripetuto per quattro volte tra i vv. 7-10 – nella ripresa di «Tuti» ai vv. 6 e 8. All'interno del v. 8 si incontra anche una sua ulteriore occorrenza, compensativa in questo caso della mancata iterazione del verbo «think» (v. 9). Al verso successivo, invece, la ripresa interna «know» : «knows» (v. 10) viene mantenuta nel legame tra «conossare» : «conossense», in apertura e chiusura. La trama fonica predominante nel *trapianto* – particolarmente accentuata dai versi centrali in avanti – è dettata proprio dalla sibilante, che si incontra sia in posizione rilevata sia internamente ai versi: «lusingare», «tose», v. 5; «Ramenarse, tosse, inchiostro», v. 6; «consumare» (in una prima lezione: «sfregare»), «sole», «scarpe», v. 7 (dove «sole» è privo di riscontro nell'originale); «pensare», v. 8; «conossare», «stesse conossense», v. 9; «dirisseli se», «so», v. 10; «ghesse», «so stesso», v. 11.

Complessivamente, dall'analisi di questo inedito *trapianto* vicentino emergono tre specifiche direzioni proprie del lavoro meneghelliano. Innanzitutto, si assiste a una strategia traduttoria orientata alla costruzione di un testo organico dal punto di vista fonico: Meneghello presta particolare attenzione al tessuto sonoro e alla struttura dettata dalle ripetizioni, che tenta di conservare o di ricostruire con gli strumenti propri della lingua di arrivo. Coerentemente con questa linea di tendenza si pone la seconda delle direttrici traduttive isolabili, ovvero quella volta all'attualizzazione dell'originale, alla sua riscrittura in termini *familiari* al vicentino. Quest'ultimo atteggiamento porta alla messa in luce del terzo movimento in atto, che agisce sul livello dell'intertestualità. Come si è osservato, avvicinando il testo di partenza al contesto di arrivo, Meneghello ricorre a tessere che instaurano un fitto intreccio di richiami interno alla propria produzione, dalle pagine di *Maredè, maredè...* a quelle dei *Trapianti*. In virtù della messa in gioco e della compresenza di tali orientamenti traduttivi, la trasposizione di *The scholars* – nonostante la sua natura incompiuta e inedita – si inserisce a pieno titolo in quel complesso «sistema di vasi intercomunicanti»¹⁴⁴² che è l'opera meneghelliana.

¹⁴⁴¹ PAJELLO 1896: 203.

¹⁴⁴² MENEGHELLO 2006: 1329.

Two Songs from a Play

I *Two Songs from a Play* – la cui stesura risale al 1926, ad eccezione dell'ultima strofa, composta probabilmente tra il 1930 e il 1931 – vengono pubblicati per la prima volta su «The Adelphi» nel giugno del 1927 e, in seguito, in *October Blast* (1927). I due canti «fungono rispettivamente da prologo ed epilogo al dramma da camera *The Resurrection* (1931), che ha come tema la prima apparizione di Cristo risorto agli apostoli». ¹⁴⁴³

Two Songs from a Play

I saw a staring virgin stand
Where holy Dionysus died,
And tear the heart out of his side,
And lay the heart upon her hand
5 And bear that beating heart away;
And then did all the Muses sing
Of Magnus Annus at the spring,
As though God's death were but a play.

Another Troy must rise and set,
10 Another lineage feed the crow,
Another Argo's painted prow
Drive to a flashier bauble yet.
The Roman Empire stood appalled:
It dropped the reins of peace and war
15 When that fierce virgin and her Star
Out of the fabulous darkness called.

II

In pity for man's darkening thought
He walked that room and issued thence
In Galilean turbulence;

¹⁴⁴³ YEATS 2006: 1291.

- 20 The Babylonian starlight brought
 A fabulous, formless darkness in;
 Odour of blood when Christ was slain
 Made all platonic tolerance vain
 And vain all Doric discipline.
- 25 Everything that man esteems
 Endures a moment or a day.
 Love's pleasure drives his love away,
 The painter's brush consumes his dreams;
 The herald's cry, the soldier's tread
- 30 Exhaust his glory and his might:
 Whatever flames upon the night
 Man's own resinous heart has fed.

La trasposizione dei *Two Songs from a Play* è testimoniata da tre stesure manoscritte. La prima, frammentaria e interamente cassata, viene stesa da Meneghello probabilmente in vista dell'allestimento della silloge *Le Biave* (1997): in apertura della carta si legge infatti l'annotazione «La biava (assaggi) / da Yeats». Qui di seguito viene messa a testo la terza stesura, estesa su sei diverse carte, con la sola eccezione dei vv. 22-23, per i quali si fa invece riferimento alla seconda stesura frammentaria, l'unica a presentarli. Il *trapianto* conserva comunque una lacuna, non trovando in esso corrispettivo i vv. 15-21 dell'originale. Per maggiore chiarezza, tale lacuna viene qui di seguito segnalata mediante i puntini sospensivi posti tra parentesi quadre, estranei alla stesura meneghelliana.

Testimoni:

- A stesura ms. frammentaria e interamente cassata che attesta la trasposizione dei vv. 1-5 del testo originale, MEN 01-0363, f. 55.
- B stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 1-2, 22-24 del testo originale, MEN 01-0363, f. 11.
- C stesura ms. estesa su sei successive carte, MEN 01-0363, ff. 12-17.

I saw a staring

Sempre pensà che sta vèrdene
co i oci inbambolà
la stessa le do' che ze morto Dioniso...

5 del so core Dioniso
cava fora del fianco
portà via da sta vèrdene

10 Ciò, ze morto dio, dio-can, no la ze mia na plèi
in mona le muse, i so ini,
l'Ano formato grande
(scuminsia in primavera)

15 Casso! bisori che nassa
n'antra Troia
che la nassa e la tramonte...
Deghe de magnare ale cornace
n'antra skiata (D.c.) de voi
Sóto co st'altra nave argonauti...
Remè, pardìo, ve' mi volta par zugàtoli!

20 Ciò: viva l'Impero Romano
el spalanca la boca-Madonna
El mola par tua le redene
de la pace de la guera

[...]

25 Spussa de sangue co i ga copà Cristo?
Va in mona poeta, va là...
toleranza platonica... d'òria dissiplina...
no vol dir gnente, ma casso cuèl
dopio vaiu! incasà!
parcossa no zelo cussì la storia? la filo-

sofia? Dicio ionico ionico... Corar cori

Tuto cielo ca femo rispetto

30 el dura un atimo, un di...

I piasseri de amore para via l'amore

el consuma i sogni col penelo

picolo, scalda la cola!

Scolta un àtimo l'araldo,

35 le vistose trupe, el passo

de le trupe... magna tuta la gloria,

la so potensa va in mona,

Casso! i falò che i arde de note,

ghe ga dà da magnare

40 la carasa del nostro kuore.

Ah! bih! cih! carasa! Kopa 'el

morto, skapacasa!

Tit I saw a staring] ^AL>e<a biav>e<a (assaggi) / da Yeats ^BTwo things from a play / Le poesie del casso

1 Sempre pensà che] ^AVedo ^BCasso! ghe gera sta vèdene] ^Ana vergine ^Bna >verghe< vèdena / in piè,

2 co i oci inbambolà] ^Asbara i oci ^Bcoi oci sbarà ^Cco i oci >sposità< inbambolà

3 la stessa le do' che ze morto Dioniso... / del so core Dioniso] ^Ado che >.< ze morto Dioniso, ^Bde che ze morto Diòniso... ^Cla stessa le do' che ze morto Dioniso... / del so core >de< Dioniso

5-6 cava fora del fianco] ^Ae la ghe cava la cuinta buela del core / ^C>no me< cava fora del >pèto< fianco portà via da sta vèdene] ^Acapa 'l core in man / ca se lo porta via che 'l bate

ancora; ^Cportà via da sta vèdene / >(e 'l batea) no me<

9 formato grandò] ^C>Kolosso< formato grandò

11 bison] ^C>ghe vole< bis>ó<on

15 (D.c.)] ^C>(D.K)< (D.c.)

16 Sòto co] ^C>Soto, nave Argo< Sòto co

17 Remè, pardìo,] ^C>remigare< / Remè, >Dio< pardìo,

19 el spalanca la boca-Madona] ^C>al vento li a boca verta< / el spalanca la boca-Madona>?<

22 Spussa] ^B>Odore< Spussa

24 toleranza platonica...] ^BToleransa platonica? Toleransa? dòria dissiplina...] ^BDorica dissiplina?

25 no vol dir] ^Cno >le< vol dir

28 sofia?] ^Csofia>!<?

29 Tuto cielo] ^CTuto >.< cielo rispetto] ^C>co[.<.< rispetto

31 de amore] ^Cde >l'<amore

34 un atimo] ^C>un po'< un atimo

35 le vistose] ^C>scol< le vistose trupe,] ^C>trupp< trupe,

36 magna] ^C>l'< magna

- 37 la so potensa] ^C>e la potensa s< la so potensa
 38 falò che i arde de note,] ^Cfalò *che i arde* de note, >i li alimenta<
 39-40 magnare / la carasa del nostro kuore.] ^Cghe ga dà da magnare >il el Kuore< / >e< la carasa del
 nostro kuore. / Ciò! ze sta il nostro core de carasa!

I *Two Songs from a Play* di Yeats si compongono di quattro strofe di due quartine di tetrametri a rima incrociata.¹⁴⁴⁴ Meneghello traspone integralmente il componimento, con la sola eccezione della lacuna relativa ai vv. 15-21 dell'originale.

Globalmente, il *trapianto* è anisosillabico, non presenta uno schema rimico ed è composto da un numero di versi superiore rispetto a quelli del testo di partenza, a fronte di una loro misura tendenzialmente inferiore. Trattandosi di una trasposizione incompiuta, rimasta allo stadio di bozza manoscritta, risulterebbe tuttavia privo di utilità soffermarsi sulla sua strutturazione complessiva, non essendo essa stata rifinita. La traduzione si presenta infatti, in alcuni passaggi, lacunosa o maggiormente sintetica rispetto all'originale mentre, in altri, maggiormente distesa in senso narrativo e discorsivo. Si pensi, per quest'ultimo aspetto, alla resa dei vv. 25-26 («Everything that man esteems / Endures a moment or a day»), estesa sui vv. 25-30, o all'aggiunta degli ultimi due versi, estranei al testo di partenza.

Nella traduzione vengono inoltre meno le numerose anafore dell'inglese, pur presentando essa una fitta trama di riprese lessicali e instaurando una densa intertestualità, rivolta sia verso l'interno sia verso l'esterno. La presente scheda dedicherà dunque largo spazio a quest'ultimo aspetto del *trapianto*, a partire dall'allocuzione «Ciò», di cui si incontrano due occorrenze, in apertura rispettivamente della terza strofa, al v. 7, e della quinta, al v. 18, prive di corrispettivo nell'originale. In *Maredè, maredè...*, Meneghello ne scrive nei termini del sintagma «più importante e più complesso del parlato VIC»:¹⁴⁴⁵

Ha forse una dozzina di funzioni, una mezza dozzina di toni principali, una serie di valenze grammaticali – insomma un'articolazione complessa e delicata.

Il primo punto da tener fermo è che il nostro *ciò* è diretto a un *ti* o a un *vialtre/-i*, ossia a una 'seconda persona', e non si accorda bene con le forme allocutorie di cortesia. Diciamo tipicamente *Ciò, ti!*, *Ciò, vialtre!*, *Ciò, Samantha!* *Ciò tusi!* (intendendo una Samantha e dei *tusi* a cui diamo del *ti*), ma meno che bene *Ciò, vu!*, *Ciò éla!*, *Ciò, lu!*, *Ciò, lóre/-i!*. Una frase come *Ciò, lu che 'l ga bio i studi* stona alquanto, la sua grammatica è sbagliata. Se la diciamo di fatto (è inconcepibile) la intendiamo e viene percepita come due frasi accostate: una, quel 'Ciò', che è grammaticalmente 'giusta' ma socialmente sbagliata (si comincia per errore da un *Ciò* – con la sua valenza *ti* – parlando a persone a cui non si dà del *ti*); l'altra,

¹⁴⁴⁴ Cfr. *Ibidem*.

¹⁴⁴⁵ MENEGHELLO 2021a: 284.

giusta anche socialmente, che le subentra e ne determina l'abbandono, in quanto quel *lu* cancella il *Ciò*.¹⁴⁴⁶

A tale allocuzione – di cui si registrano occorrenze anche in altri *Trapianti*, come nelle trasposizioni inedite di *The Sunne Rising* e *The Canonization* di John Donne – e alla sfera di oralità a cui afferisce risulta accostabile l'impiego di «[e]sclamazioni, eiaculazioni, giaculatorie»¹⁴⁴⁷ come «dio-can» (v. 7) – preceduta da «dio», lineare resa di «God» (v. 8) – e «pardio» (v. 17). La loro categoria di appartenenza

era proprietà comune, e così pure le regole generali che la governavano, ma le singole realizzazioni erano non di rado invenzioni individuali; private nella loro novità intuitiva, pubbliche invece nella loro comprensibilità.¹⁴⁴⁸

Si ricordi, restando internamente ai testi di Yeats, la presenza di simili espressioni anche nella traduzione di *Under Ben Bulbin* («dio-carò», v. 12) e di *The scholars* (Ah, dio-largo», v. 10). Tra le esclamazioni, oltre alle «*bestéme*» – «che si chiamavano variamente *òstie*, *pòrchi*, *sarache*, e anche *sacraménti*»¹⁴⁴⁹ –, si registrano inoltre due occorrenze di «Casso!», posto in apertura dei vv. 11 e 38. Alcuni «cenni sulla fenomenologia»¹⁴⁵⁰ di quest'ultima si rintracciano in un paragrafo di *Maredè, maredè...:*

Per un'introduzione alla fenomenologia di *Casso!* bisognerebbe ovviamente identificare i toni corrispondenti ai principali significati. Qualche indizio alla buona:

- (a) Casso... (“Ma naturalmente... / Perché ti sorprendi? / Come non ci avevi pensao?”, ecc.)
- (b) Casso! (“Perbacco! / Dici davvero? / Ma guarda!”), ecc.)
- (c) [Èh nò,] casso! (“[La risposta è no / Non è vero / Non è possibile, ecc.]... e dovresti capirlo da te...”)¹⁴⁵¹.

Scorrendo le pagine dei *sondaggi nel campo della volgare eloquenza vicentina* si incontra anche un chiarimento relativo alle affricate interne al termine, qui impiegato nella sua forma più *bonaria*:

¹⁴⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁴⁷ Ivi: 136-137.

¹⁴⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁴⁹ Ivi: 133.

¹⁴⁵⁰ Ivi: 378.

¹⁴⁵¹ Ivi: 125.

Uso delle affricate. Prendiamo l'eiaculazione (in senso grammaticale, all'inglese) che corrisponde a "Cazzo!". Essa figura nel parlato VIC in due forme diverse: (a) *Casso!*, (b) *Catso!* Le due forme segnalano due distinti gradi d'intensità in una affermazione o una negazione: (a) *Casso, non te vorè mia ca vada dirghelo...*, dove *Casso* è un appello (bonario) alla ragionevolezza evidente del non andare a dirglielo, e dice quasi "Non è ovvio?"; (b) *Èh nò, catso!* dove *catso* la pianta dura, ed è come una sfida, poco meno di una minaccia, a chi sente altrimenti.

Si può arguire però che oltre al grado di intensità dell'enunciato, ci sia di mezzo anche una questione di registro o livello linguistico, per cui (c) *Catso, no te vorè mia ca vada dirghelo* e (d) *Èh nò, casso!* si possono considerare l'equivalente rispettivamente 'alto' e 'basso' di (a) e di (b).¹⁴⁵²

Emerge con chiarezza, di fronte alle righe qui sopra citate, la consueta attenzione rivolta da Meneghello all'aspetto fonico delle parole. Si pensi anche al paragrafo dedicato all'«[i]mportanza (e sottigliezza) della antica differenza tra dire *gninte* e dire *gnénte*»:¹⁴⁵³

La voce, imitando, può rievocarla: ma nell'ordine dei fatti le differenze di questo tipo, un tempo così indicative di certi aspetti della realtà, sono svanite, la gente in cui si manifestavano o non c'è più o non conta più *gnénte: gninte*.¹⁴⁵⁴

Nel presente *trapianto*, si registra un'occorrenza di *gnente* al v. 25, per la resa di «made [...] vain» (v. 23): «no vol dir gnente». Mentre un'alternanza vocalica caratterizza anche le forme alternative dell'aggettivo *grande*: se, nel testo vicentino, Meneghello impiega l'espressione «Ano formato grando» (v. 9) – significativa trasposizione del latino «Magnus Annus» (v. 7), in seguito a un primo tentativo, poi cassato, con «Kolosso» –, in *Maredè, maredè...* scrive:

Nota che per *grow up* detto di creature umane sarebbe certo accettabile *vignér granda/-o* ma pare più proprio *vignér grande*. Normalmente in VIC il corrispondente di "grande" è *granda/-o*, che però esprime grandezza di superficie o volume, e in generale di dimensioni o misure, specie in altezza o, per le persone, di statura; mentre per l'età e la maturità organica umana, con la connessa promozione sociale a "adulti", la forma che l'orecchio sensibile percepisce come VIC è *grande*, invar. al sing., plur. femm. *grande*, plur. masch. *grandi*.¹⁴⁵⁵

«grando» (v. 9) corrisponde dunque alla forma prevista dall'uso vicentino, diversamente dalla resa di «play» (v. 8): «plèi» (v. 7). Il *trapianto* offre a quest'altezza un altro incisivo esempio della

¹⁴⁵² Ivi: 232.

¹⁴⁵³ Ivi: 289.

¹⁴⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵⁵ Ivi: 76.

tendenza del traduttore a ricalcare fonicamente il testo di partenza, ricordando anche la traduzione di «beauty» (v. 7) con «biuti» (v. 6) nel frammento da *Easter 1916*, in cui Meneghello ottiene «un inserto dal significante apparentemente coerente, ma senza alcun significato, inesistente in vicentino».¹⁴⁵⁶ A tal proposito, si ricorda come De Marchi abbia parlato di «trasporto al contrario»¹⁴⁵⁷ per indicare il rinnovamento del vocabolario della lingua di arrivo a partire da un calco dall'inglese.¹⁴⁵⁸ La tessera lessicale consistente in «plèi» – particolarmente felice – consiste forse nel punto di maggiore originalità espressiva dell'inedita versione di *Two Songs from a Play*.

Ad essa il traduttore giunge mettendo in atto una forte strategia attualizzante, volta ad avvicinare l'inglese al vicentino, di cui risulta esemplificativo anche l'impiego del verbo «di base» *magnare* (vv. 14, 39) – resa di *feed* (vv. 8, 32) –, proprio delle «[c]ose dei contadini e dei popolani» e dei «mangiari e [del]le occasioni per mangiarli»:¹⁴⁵⁹

i loro scarni nomi, ridotti per lo più al verbo di base: *l'óra da magnare, còssa ghe zé da magnare, 'ndemo magnare, un bòn magnare, magnare la late* (breakfast), *magnare a mesodì* (lunch), di nuovo *magnare la late* (a titolo di *séna...*)¹⁴⁶⁰

Quest'ultimo verbo – fortemente orientato a una *familiar connotation* –¹⁴⁶¹ si pone all'interno della medesima categoria di esempi in cui è possibile far rientrare anche l'impiego di verbi sintagmatici, come «portà via» (al v. 6, resa di «bear [...] away», v. 5) – per cui si ricordino la sua presenza anche nel *trapianto* di *Under Ben Bulben* («tira-via», v. 11) e le ulteriori esemplificazioni in *Maredè, maredè...* («Pèrdarse-via»¹⁴⁶² e «Ciciarse-via») –¹⁴⁶³ e «cava fora» (al v. 5, resa di «tear [...] out», v. 3). Anche su quest'ultimo Meneghello si sofferma ampiamente. Da un lato, sulla sua base:

Oltre ai significati che *cavare* ha in comune con “cavare”, come “estrarre” (denti, ragni dal buco) è da notare che fra noi il verbo si usa anche per “prelevare” (del tutto legalmente) somme di danaro da una banca, *tirar fuori bale* o bianche o nere o numerate da un sacchetto, *sfilare paie* più o meno corte delle altre da un mazzetto, ecc.; e nella forma riflessiva togliersi o levarsi (fame, capricci, e anche la *spissa*, non però in senso proprio, ma in quello di una voglia intrisa di urgenza superficiale).¹⁴⁶⁴

¹⁴⁵⁶ GALLIA 2015a: 107.

¹⁴⁵⁷ DE MARCHI 2008: 78.

¹⁴⁵⁸ Cfr. ID. 2004: 316.

¹⁴⁵⁹ MENEGHELLO 2021a: 272.

¹⁴⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁴⁶¹ Cfr. MOZZATO 2012: 135.

¹⁴⁶² MENEGHELLO 2021a: 100.

¹⁴⁶³ Ivi: 101.

¹⁴⁶⁴ Ivi: 221. Prosegue: «Notevole l'uso assoluto di *cavarse-zó* nel senso di “spogliarsi”, togliersi i vestiti fino alla sottana e ai pantaloni (compresi), più raramente la biancheria intima: lo svestirsi parziale che un tempo caratterizzava quasi universalmente l'andare a letto della gente. Per il più radicale, scandaloso spogliarsi che è poi

Dall'altro, sull'apposizione di «fora» e sulla varietà di significati che essa può comportare, si ricordino i diversi *saltàr fóra*, *catàr-fóra*, *far-fóra*, *magnàr-fora*, *butàr-fóra* e *móvarse-fóra* di cui già si è detto nella scheda relativa a *A cuela che 'l so lavoro l'è 'nda a ramengo*.¹⁴⁶⁵

L'impiego dei verbi sintagmatici è una costante della lingua dei *Trapianti*, così come l'impiego di espressioni idiomatiche. Si pensi a *'ndare in mona*, di cui si registrano nella traduzione ben tre occorrenze (ai vv. 8, 23, 37).

Con un nome proprio o comune al vocativo, l'imperativo di *'ndare in móna* (o una forma equivalente a un imperativo, p.e., *Te pòi 'ndare in móna* che si usa appunto per dirti di andarci senz'altro) può assumere il valore di “non dire / non fare sciocchezze”, “Come vuoi / volete che vi prenda sul serio?”¹⁴⁶⁶

In chiusura del v. 23 si legge anche «va là...», il cui funzionamento – «appeso a inviti o comandi» –¹⁴⁶⁷ è oggetto di un ulteriore paragrafo di *Maredè, maredè...*:

Come funziona il *va-là* che si appende a inviti o comandi rivolti a persona singola, o il *vè-là* rivolto a più d'una? In alcuni casi si può considerarlo un rafforzativo dell'imperativo, altre volte una specie di attenuazione amichevole, come in *Pòrta passiènsa va-là, Mario*. Se diciamo *va via va-là, Mario*, possiamo intendere “Sii gentile, va” o ugualmente bene “Vattene, ti dico di andartene!” Decide il tono o il contesto. O in certi casi la natura (p.e. paradossale o ironica) del comando: *Vè negarve ve-là, tusi*, “Suicidatevi, amici; credete a me è la cosa da fare”.¹⁴⁶⁸

Dall'ampiezza della casistica di referenti per cui è possibile far riferimento alle pagine dei *sondaggi* risulta chiaro l'alto tasso di *vicentinizzazione* del testo, addomesticato e avvicinato al contesto di arrivo. In coda, si osservino anche le rese di «bauble» (v. 12) con «zugàtoli» (v. 17)¹⁴⁶⁹ e di «Odour of blood» (v. 22) con «Spussa de sangue» (v. 22): «[n]oi diciamo *savèr da bòn* per “essere profumato”, intendendo in gradi relativamente delicati. Per strano che paia, il profumo forte, specie

invalso, un VI-fono (f/m) cercherebbe probabilmente di cambiare costruito, o di aggiungere qualche specificazione a *cavarse-zó*. Come aggettivo *cavà* vuol dire distinto, fuori dell'ordinario, per finezza o novità (genuine o presunte)», in Ivi: 221-222.

¹⁴⁶⁵ Cfr. Ivi: 76-77.

¹⁴⁶⁶ Ivi: 162-163.

¹⁴⁶⁷ Ivi: 425.

¹⁴⁶⁸ Ivi: 174.

¹⁴⁶⁹ Cfr. «[i]n buon VIC invece *fare le mòche* è una speciale variante di *zugare*. È il giocare astratto, normalmente silenzioso, delle *putèle* e dei *putèi* più piccoli, diverso dal *zugare* deliberato, non di rado petulante, dell'età ulteriore, che tende invece a basarsi su *zughì* organizzati con regole, conte, pegni, ecc., o a servirsi di *zugàtoli* complessi», in Ivi: 146.

artificiale, in VIC ‘puro’ si chiamerebbe *spussa*».¹⁴⁷⁰ Ricordando, a tal proposito, nella traduzione di *Oil and blood*, la resa di «odour of violet» con «i sa da bon» (v. 3).

In controtendenza rispetto a quanto si legge nei *trapianti* giunti a una destinazione editoriale, si pone invece la resa di «heart» (v. 32): Meneghello porta – come di consueto – il termine in posizione rilevata, in punta di verso, ma traducendolo con «kuore» (v. 40), non ricorrendo dunque al termine-chiave *core*, il cui impiego è prevalente nei testi editi.

Complessivamente, la lettura della trasposizione di *Two Songs from a Play* – nonostante l’instabilità della sua forma, cristallizzatasi in uno stadio incompiuto – risulta preziosa per la ricostruzione della fitta trama intertestuale intrecciata dall’opera meneghelliana. Essa offre inoltre l’istantanea della prima tappa del processo traduttivo di un testo – e non di un frammento – estremamente elaborato, permettendo di intravedere quali scelte lessicali vengono messe in atto da subito da parte del traduttore, in una fase ancora precedente ai processi di affinamento dettati da esigenze metriche, ritmiche e sintattiche.

¹⁴⁷⁰ Ivi: 151.

Fragments

La stesura dei due *Fragments* risale probabilmente al 1931: il primo viene pubblicato su «The Dublin Magazine» (ottobre-dicembre 1931) come parte del commento al lavoro teatrale *The Words upon the Window-pane*.¹⁴⁷¹ In esso emerge come,

pur riconoscendo l'efficacia pratica del pensiero di Locke come padre fondatore della Rivoluzione industriale inglese, Yeats veda nella categoria dell'utile qualcosa che contraddice e distrugge ogni valore culturale, artistico e nobile.¹⁴⁷²

Scriva l'autore:

[Locke] ha separato le qualità primarie da quelle secondarie; da quel momento ad oggi la concezione di un mondo fisico senza colore, suono, gusto, tangibilità [...] è rimasta l'assunto della scienza.¹⁴⁷³

Nel secondo frammento, invece, la figura del poeta viene restituita come quella di un «profeta e creatore», in accordo con quanto scrive l'autore in *Autobiographies* (1927) a proposito dell'ispirazione poetica «come di una nuova religione, “quasi una Chiesa infallibile”». ¹⁴⁷⁴

Fragments

I

Locke sank into a swoon;
The Garden died;
God took the spinning-jenny
Out of his side.

II

5 Where got I that truth?
Out of a medium's mouth.
Out of nothing it came,

¹⁴⁷¹ Cfr. YEATS 2006: 1296.

¹⁴⁷² *Ibidem*.

¹⁴⁷³ *Ibidem*.

¹⁴⁷⁴ *Ibidem*.

Out of the forest loam,
Out of dark night where lay
10 The crowns of Nineveh.

La trasposizione dei *Fragments* è testimoniata da un'unica stesura manoscritta, estesa su due successive carte. Essa viene qui di seguito messa a testo, emendata secondo le correzioni presenti sulla stessa.

Testimoni:

A stesura ms. estesa su due carte, MEN 01-0363, ff. 18-19.

Ciò; Locke va in svanimento;
e 'l Giardin? morto-seco;
e salta fora Dio, ma cossa urlo?
de la costa el se cava l'aspo, il curlo,
5 la mulinela... [Can da l'os d'on dio!]

*

Come fonti a saverlo?
me lo ga dito a un medium...
del gninte l'è saltà fora
dala crea de la foresta
10 da la note nera
do' che ghe gera la roba de Niniveh

3-4 ma cossa urlo? / de la costa el se cava l'aspo, il curlo,] ^A>da la costola< *ma cossa urlo?* / >el
seghe cava, el se cava,< *de la costa* el se cava >el filaoro< *l'aspro, il curlo,*
6 fonti] ^A>fasso noi< *fonti*
8 del gninte l'è saltà fora] ^A>l'è sp< *del gninte* l'è saltà fora >del gninte<
9 dala crea de la foresta] ^Adala >luame del bosco< crea de la foresta

I *Fragments* di Yeats si compongono di due strofe – rispettivamente di quattro e sei versi, divisi tra trimetri e dimetri –, con rima ai soli versi pari nella prima, a rima baciata nella seconda.¹⁴⁷⁵ Meneghello traspone integralmente i due frammenti, separandoli sulla carta con un asterisco. Il *trapianto* conta complessivamente undici versi, è anisosillabico e non presenta schema rimico. In punta di verso, risulta comunque possibile isolare alcuni rapporti fonici, come le assonanze «svanimento» (v. 1) : «seco» (v. 2) : «saverlo» (v. 6); «foresta» (v. 9) : «nera» (v. 10), a sua volta in consonanza con «fora» (v. 8). Nella costruzione del testo si registra inoltre una tensione volta alla conservazione di alcuni fondamentali legami strutturali, come quello anaforico, che nell'originale lega tra loro, mediante la ripresa di «Out», i vv. 4, 6, 7, 8, 9. La traduzione vicentina presenta, prima, la ripresa della congiunzione «e», in apertura del secondo e del terzo verso, e, poi, una trama di anafore basata sull'iterazione della preposizione articolata: «de la» (v. 4) «del» (v. 8), «dala» (v. 9) «da la» (v. 10). Nonostante la stesura si trovi ancora in una fase embrionale, essa risulta dunque già caratterizzata da una certa organicità, fonica e strutturale. In tale direzione muove anche l'aggiustamento operato da Meneghello nel corso della stesura del v. 8, laddove inizialmente apre il verso con il verbo, poi lo cassa e anticipa la preposizione, avviando così la sequenza anaforica che segue.

In apertura, Meneghello non colloca invece il corrispettivo di «Locke» (v. 1), ma l'aggiunta originale «Ciò». A tale tessera – incontrata, in punta di verso, in due occorrenze, anche nell'inedita trasposizione di *Two Songs from a Play* (vv. 7, 18) – Meneghello dedica un importante paragrafo di *Maredè, maredè...*, mettendo in luce come essa abbia «forse una dozzina di funzioni, una mezza dozzina di toni principali, una serie di valenze grammaticali – insomma un'articolazione complessa e delicata».¹⁴⁷⁶ La trasposizione dei *Fragments* si apre così con il sintagma che Meneghello indica come il «più importante e più complesso del parlato VIC»,¹⁴⁷⁷ che detta il registro a cui si accorda il testo che segue.

Improntata all'oralità è infatti la resa del v. 2 («The Garden died»), in cui Meneghello opta per l'inserimento di un'interrogativa retorica – come simulando un botta e risposta – e di un sintagma fortemente idiomatico: «e 'l Giardin? morto-seco» (v. 2).

¹⁴⁷⁵ Cfr. *Ibidem*.

¹⁴⁷⁶ MENEGHELLO 2021a: 284. Prosegue: «Il primo punto da tener fermo è che il nostro *ciò* è diretto a un *ti* o a un *vialtre/-i*, ossia a una 'seconda persona', e non si accorda bene con le forme allocutorie di cortesia. Diciamo tipicamente *Ciò, ti!*, *Ciò, vialtre!*, *Ciò, Samantha!* *Ciò tusi!* (intendendo una Samantha e dei *tusi* a cui diamo del *ti*), ma meno che bene *Ciò, vu!*, *Ciò éla!*, *Ciò, lu!*, *Ciò, lóre/-i!*. Una frase come *Ciò, lu che 'l ga bio i studi* stona alquanto, la sua grammatica è sbagliata. Se la diciamo di fatto (è inconcepibile) la intendiamo e viene percepita come due frasi accostate: una, quel 'Ciò', che è grammaticalmente 'giusta' ma socialmente sbagliata (si comincia per errore da un *Ciò* – con la sua valenza *ti* – parlando a persone a cui non si dà del *ti*); l'altra, giusta anche socialmente, che le subentra e ne determina l'abbandono, in quanto quel *lu* cancella il *Ciò*», in *Ibidem*.

¹⁴⁷⁷ *Ibidem*.

La sola interrogativa condivisa da originale e trasposizione si incontra al v. 6, «Come fonti a saverlo?», resa di «Where got I that truth?» (v. 5): anche in questo caso la resa non rimane tuttavia aderente alla lettera dell'inglese, ma è il risultato di una riscrittura orientata alla colloquialità. In quest'ultima direzione muove anche l'esclamazione tra parentesi quadre, questa estranea all'originale, che precede il verso: «[Can da l'os d'on dio!]

Il traduttore inserisce un'ulteriore interrogativa nella resa dei vv. 3-4 («God took the spinning-jenny / out of his side»): «e salta fora Dio, ma cossa urlo? / de la costa el se cava l'aspo, il curlo, / la mulinela... [Can da l'os d'on dio!]usus meneghelliano. L'apposizione di «fora» ai verbi e la varietà di significati che essa comporta sono infatti oggetto di un paragrafo di *Maredè, maredè...* già incontrato per la trasposizione di *To a Friend whose Work has come to Nothing* e di *Two Songs from a Play*.¹⁴⁷⁸

Si ricordi inoltre, ancora nell'inedito *trapianto* di *Two Songs from a Play*, la resa di «And tear the heart out of his side» (v. 3) con «cava fora del fianco» (v. 5). Se in quest'ultima sede Meneghello traduce «side» con «fianco», nel presente testo si legge invece «costa» (v. 4), in seguito a una precedente lezione, poi cassata, con «costola». Il sostantivo «costa» instaura un legame fonico con il verbo «cava» – esso coincidente con quello impiegato nella resa dei *Two Songs* –, per il quale si ricorda anche il paragrafo di *Maredè, maredè...* dedicato ai significati di *cavare*.¹⁴⁷⁹

Il verbo sintagmatico *saltar fora* ritorna, nel *trapianto*, anche al v. 8, come resa di «it came» (v. 7): «del gninte l'è salta fora», per cui risulta di nuovo possibile instaurare un confronto con l'inedita

¹⁴⁷⁸ Cfr. «*Saltà fòra*: (a) “venire ritrovato, ricomparire” (di oggetto smarrito, ecc.): *Te vedarè che la salta fòra*, “vedrai che si trova”; (b) “interloquire”, intervenire un po' inaspettatamente: *Cossa gavévele da saltà fora?*, “Occorreva che ci mettessero il becco?”; (c) (di guadagni o vantaggi per lo più collaterali): *Me salta fòra la séna par mi*.

Saltà-su è “contraddire” in modo repentino e concitato, “dar sulla voce”, intervenire criticando. *Catà-fòra* è “addurre capziosamente” (un argomento, un pretesto, una prova, una scusa); *far-fòra* è “consumare” (scarpe, patrimoni), “sbafare” (senza avanzi), “accoppiare”; *magnà-fora* è “dar fondo a” (patrimoni); *butà-fòra* è “vomitare”; *móvarse-fòra* è “fare del moto”. Ovunque il guardo giri vedi avverbi», in Ivi: 76-77.

¹⁴⁷⁹ Cfr. «Oltre ai significati che *cavare* ha in comune con “cavare”, come “estrarre” (denti, ragni dal buco) è da notare che fa noi il verbo si usa anche per “prelevare” (del tutto legalmente) somme di danaro da una banca, *tirar fuori bale* o bianche o nere o numerate da un sacchetto, *sfilare paie* più o meno corte delle altre da un mazzetto, ecc.; e nella forma riflessiva togliersi o levarsi (fame, capricci, e anche la *spissa*, non però in senso proprio, ma in quello di una voglia intrisa di urgenza superficiale). Notevole l'uso assoluto di *cavarse-zó* nel senso di “spogliarsi”, togliersi i vestiti fino alla sottana e ai pantaloni (compresi), più raramente la biancheria intima: lo svestirsi parziale che un tempo caratterizzava quasi universalmente l'andare a letto della gente. Per il più radicale, scandaloso spogliarsi che è poi invalso, un VI-fono (f/m) cercherebbe probabilmente di cambiare costruito, o di aggiungere qualche specificazione a *cavarse-zó*. Come aggettivo cavà vuol dire distinto, fuori dell'ordinario, per finezza o novità (genuine o presunte)», in Ivi: 221-222.

trasposizione dei *Two Songs* (in cui si legge «gnente», v. 25) e con la pagina di *Maredè, maredè...* dedicata all'«[i]mportanza (e sottigliezza) della antica differenza tra dire *gninte* e dire *gnénte*». ¹⁴⁸⁰

Il paragrafo è indicativo della consueta attenzione meneghelliana dedicata alle sfumature foniche dei lemmi e alle loro possibili trame. Nel *trapianto* dei *Fragments* – oltre ai rapporti evidenziati in apertura del commento – è possibile individuare anche alcune marcate trame allitterative, in particolare ai vv. 8-10, già legati tra loro dall'anafora. In essi prevalgono i suoni delle vocali /a/ ed /e/: «del gninte l'è saltà fora / dala crea de la foresta / da la note nera», ripresi anche nel conclusivo verso successivo: «che ghe gera la roba de Niniveh» (v. 11). Per il v. 8 la stesura manoscritta testimonia una precedente lezione di «crea de la foresta» – resa di «forest loam» (v. 8) – con «luame del bosco», con un termine di registro basso, afferente alla sfera semantica degli escrementi. Meneghello opta infine per il rafforzamento della trama di assonanze, mediante il ricorso a un sostantivo, «crea», di cui si trovano in *Maredè, maredè...* due significative esemplificazioni:

La emozionante OA nel mondo degli ominidi di William Golding: balocchetto di *crèa*, zugattolo delle bambinide, e insieme gentile e intenso simbolo di femminilità. la OA delle donne.

Altra la sfera del nostro trastullo simbolico, estrusione della *crèa*, il *Prète Mas'cio*. ¹⁴⁸¹

Si ricordi anche come in *Oio e sangue*, Meneghello traduca «heavy loads of trampled clay» (v. 4) con «carghe de crea pestolà» (v. 4).

Muovendo verso la conclusione del testo, forse uno dei luoghi di maggiore intensità espressiva, teso a trasportare il lettore della traduzione all'interno dell'ecosistema linguistico e culturale vicentino, è quello coincidente con l'abbassamento delle «crowns» (v. 10) al rango di «roba» (v. 11):

che può stare per “cosa” nel senso di faccenda, oltre che per “roba”, ma che non si usa spesso nel senso di “oggetto, aggeggio”, salvo che al diminutivo, *robéta* (“affarino”). Il termine normale per “oggetto o aggeggio” specie se si sottintende ‘che non so o non ricordo come si chiami’ è *mestiéro*. ¹⁴⁸²

In chiusura del testo si incontra invece il toponimo «Niniveh» (v. 11), il quale – al pari del nome proprio «Locke», in apertura (v. 1) – non subisce un adattamento a una possibile pronuncia vicentina, a cui forse il traduttore sarebbe arrivato in una fase successiva dell'elaborazione testuale.

¹⁴⁸⁰ Ivi: 289. Prosegue: «La voce, imitando, può rievocarla: ma nell'ordine dei fatti le differenze di questo tipo, un tempo così indicative di certi aspetti della realtà, sono svanite, la gente in cui si manifestavano o non c'è più o non conta più *gnénte: gninte*», in *Ibidem*.

¹⁴⁸¹ Ivi: 42.

¹⁴⁸² Ivi: 123.

Così come sarebbe forse giunto a una soluzione definitiva per la resa di «the spinning jenny» (v. 3), con cui Yeats fa riferimento al filatoio meccanico ideato da James Hargreaves nel 1770 e ribattezzato in italiano *giannetta*.¹⁴⁸³ Meneghello tenta qui diverse soluzioni, successive e non cassate: «l'aspo»,¹⁴⁸⁴ «il curlo», «la mulinela», facendo riferimento – con quest'ultima – al *mulinello*, macchina in legno comune in Veneto, impiegata per filare il lino e la lana. Per quest'ultima, nel Dizionario di Pajello si rimanda sia all'«Aspo», sia alla «Molinela, *molinello* o *mulinello* (m.) – da seda, *filatoio* (m.)». ¹⁴⁸⁵ A quest'altezza ci si trova dunque di fronte a un passaggio ancora aperto a diverse possibili lezioni, coesistenti e non esclusive.

¹⁴⁸³ Cfr. YEATS 1984: 135.

¹⁴⁸⁴ «Aspo, *aspo* o *naspo* – (piantoli de l'aspo, *staggi*) – stangheta da farlo andare, *stanga* – geronéla de l'aspo, *manovella*», in PAJELLO 1896: 9-10.

¹⁴⁸⁵ Ivi: 149.

Among School Children

Among School Children, la cui stesura risale al 14 giugno 1926, viene pubblicata per la prima volta su «The Dial» e su «The London Mercury» nell'agosto del 1927. Nel febbraio 1926, Yeats, in quanto senatore dell'Irish Free State, visitò la scuola elementare femminile di St. Otteran, Waterford, diretta secondo il metodo Montessori. Risalgono alle settimane successive i seguenti appunti:¹⁴⁸⁶

Argomento per una poesia: bambine a scuola e l'idea che la vita le sciuperà, che forse nessuna vita può esaudire i nostri sogni o anche solo le speranze dell'insegnante. Introdurre la vecchia idea che la vita ci prepara per ciò che non accade mai.¹⁴⁸⁷

Among School Children

I

I walk through the long schoolroom questioning;
A kind old nun in a white hood replies;
The children learn to cipher and to sing,
To study reading-books and histories,
5 To cut and sew, be neat in everything
In the best modern-way—the children's eyes
In momentary wonder stare upon
A sixty-year-old smiling public man.

II

I dream of a Ledaean body, bent
10 Above a sinking fire, a tale that she
Told of a harsh reproof, or trivial event
That changed some childish day to tragedy—
Told, and it seemed that our two natures blent
Into a sphere from youthful sympathy,

¹⁴⁸⁶ Cfr. YEATS 2006: 1302.

¹⁴⁸⁷ *Ibidem*.

15 Or else, to alter Plato's parable,
Into the yolk and white of the one shell.

III

And thinking of that fit of grief or rage
I look upon one child or t'other there
And wonder if she stood so at that age—
20 For even daughters of the swan can share
Something of every paddler's heritage—
And had that colour upon cheek or hair,
And thereupon my heart is driven wild:
She stands before me as a living child.

IV

25 Her present image floats into the mind—
Did Quattrocento finger fashion it
Hollow of cheek as though it drank the wind
And took a mess of shadows for its meat?
And I though never of Ledaean kind
30 Had pretty plumage once—enough of that,
Better to smile on all that smile, and show
There is a comfortable kind of old scarecrow.

V

What youthful mother, a shape upon her lap
Honey of generation had betrayed,
35 And that must sleep, shriek, struggle to escape
As recollection or the drug decide,
Would think her son, did she but see that shape
With sixty or more winters on its head,
A compensation for the pang of his birth,

40 Or the uncertainty of his setting forth?

VI

Plato thought nature but a spume that plays

Upon a ghostly paradigm of things;

Solider Aristotle played the taws

Upon the bottom of a king of kings;

45 World-famous golden-thighed Pythagoras

Fingered upon a fiddle-stick or strings

What a star sand and careless Muses heard:

Old clothes upon old sticks to scare a bird.

VII

Both nuns and mothers worship images,

50 But those the candles light are not as those

That animate a mother's reveries,

But keep a marble or a bronze repose.

And yet they too break hearts—O Presences

That passion, piety or affection knows,

55 And that all heavenly glory symbolise—

O self-born mockers of man's enterprise;

VIII

Labour is blossoming or dancing where

The body is not bruised to pleasure soul,

Nor beauty born out of its own despair,

60 Nor blear-eyed wisdom out of midnight oil.

A chestnut-tree, great-rooted blossomer,

Are you the leaf, the blossom or the bole?

O body swayed to music, O brightening glance,

How can we know the dancer from the dance?

Il *trapianto* di *Among School Children* – intitolato *Le scolarete* – è rimasto inedito, nonostante all'altezza del 1997 fosse già «in magasin»,¹⁴⁸⁸ come annotato dall'autore in appendice alla silloge *Le Biave*.

Esso è testimoniato da quattro stesure manoscritte: due integrali (A, B) e due frammentarie (C, D). Vengono qui di seguito messe a testo, per i vv. 1-6, la stesura D – ritenuta la *recentiore* in assoluto – ; per i vv. 7-10, la stesura C – ritenuta la *recentiore* per i versi coinvolti –; per la restante parte del testo, la stesura B – ritenuta *recentiore* rispetto ad A. Nel testo che segue, alcune ulteriori lacune di B sono state integrate ricorrendo ad A. Gli inserti vengono segnalati mediante parentesi quadre.

Testimoni:

- A stesura ms. estesa su quattro carte, MEN 01-0363, ff. 58-61.
- B stesura ms. estesa su tre carte, MEN 01-0363, ff. 55-57.
- C stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 1-10 del testo originale, MEN 01-0363, f. 64.
- D stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 1-7 del testo originale, MEN 01-0363, f. 62.

Le scolarete

I

Na scola, na stansa longa, vo vanti, fo domande;
me risponde na vecia suora, velo bianco:
cossa ca le inpara le tosete? ricamo, canto,
taio e cucito, lesare 'l sussidiario,
5 essare brave, costumà, moderne.
E i oci de le tosete i se incanta a vardare.
sto vecioto sui sessanta che soride: na autorità.

II

¹⁴⁸⁸ MENEGHELLO 1997: 347.

(E me vien in mente na dona, bellissima,
che la piegà davanti al camineto, par
10 atissare el fogo nel camineto)
e la conta na storia
i ghe ga dito su, qualche male[...], che la ga fata piansere.
La me contava, e le nostre do nature
Le se ga fuse te na sfera de sinpatia...
15 [fa la ciara e la bala
e na sgussa de ovo.]

III

E pensando a cuela fita de dispiassere, o de rabia
vardo na toseta, o n'antra, cuà davanti
e penso: che la fusse cussì a sta età?
20 (parché anca le fiole de un cigno le pol vere
calcossa dele anare) E che la gavesse
sti coluri sulle mamele, sui cavii.
Penso, [me se straluna 'l core]
Ècola cuà davanti a mi, putela, viva.

IV

25 E desso penso a cuel che la zé desso –
del Cuatrocento
Casso, che sia sta dei
a fare sta figura?
Seca incandia la faccia, come se la bevesse
30 el vento, e la magnasse minestra de ombre...
Mah, anca mi, ca no gera roba ledia,
gavea le me piume sti ani – ma basta cussì
Meio fare un sorriso a chi soride,
vecio spaventapàssari gentile.

V

35 (Na mama giovane, se la vedesse el so fantolin
co' che'l sarà con sessanta e pi ani sula gropa,
ghe pararia che valesse la pena?)

VI

Par Platone la natura la zé spuma
Aristotele, coi pie partera, [molava vis'ciassà]
40 sul culo de un re dei re.
e Pitagora, famoso in tuto 'l mondo,
galon de oro cossa fassevelo?
[el cercava su le corde del galón,
le 'rmonie de le stele, le cansón de le Muse:
45 tute bale! strasse vecie su veci pali
par spaventare i pàssari.]

VII

Sia le suore che le mame venera imagini
ma cuele iluminà dale candeले
zé difarenti – epure le zonpe i cuori
50 Ah. Presense!
[creà da la passión, la devossión, l'afeto,
ca si segnai de le glorie de 'l celo –
v'altri ca coioné le imprese umane.]

VIII

[Fiorissele le nostre strussie? bàlele un balo?
55 No ste macare 'l corpo par via de l'anema
no se cava belessa da disperà
sagessa, no se cata studiando, oci russi, de note.]

Ah castagnaro capori[...] de le raize
 ah castagnaro, rame cargà de fiuri,
 60 sito le foie e i fiuri, o sito 'l fusto?
 ociada che sintila, Dona che danza,
 come distingua da la danza che la danza?

Tit Le scolarete] ^BAMONG SCHOOL CHILDREN

- 1 na stansa longa,] ^A>na< n'aula lunga; ^B>un'aula lunga< n' na stansa par el lungo; ^Cna stansa
 >par el lungo;< longa; vo vanti,] ^A>me inoltro,< vo vanti, ^B>camino< >me inoltro< vo
 vanti,
 2 me risponde na vecia suora, velo bianco:] ^Ana / vecia suora, velo bianco, la me risponde; ^B(me
 risponde) na vecia suora, >col< velo bianco, (la me risponde;) ^Cme risponde na vecia suora,
 >col< velo bianco:
 3 cossa] ^Acossa ^B>io< cossa che le inpara le tosete?]) ^A>imparelo< che le inpara? ^Bche le
 inpara le putele? ^Cche le inpare le putele? ^Dca >ghe insegnemo< le inpara le tosete?
 ricamo, canto,] ^Ale putele le inpara / ricamo, cantare, ^Ble tose>te< inpara >ricamare< ricamo,
 >le c< >le canta,< cantare, ^Cricami, >cantare, taio e cucito< canto,
 4 taio e cucito, lesare 'l sussidiario,] ^Alèsare i libri de letura, talio e cucito, ^B>la studia< le studia
 libri-de-letura, storie, / >le< >cusire<, >le [...] < >cusire< taio e cucito, ^Ctaio e cucito >canto,
 leture, studiare i< >lesare libri de letura<, essere lesare 'l sussidiario, essere / >taio e cucito,
 libri de letura, storie<
 5 essere brave, costumà, moderne.] ^Aessere / brave in tuto, >ala moderna via< >modernamente<
 moderne... ^B>la essere< >tegnare in ordine< >fare pulito la moden mod< essere brave in tuto,
 / >ala moderna.< ^C>essere< precise in tuto, costumà, modernamente<e...
 6 E i oci de le tosete] ^A>E io< E i oci / de le putele ^C>E i oci de le tosete< / E i oci de le tosete
 i se incanta a vardare.] ^Ai varda stupefati ^B>stupefati< >tenporànea-mente stupefate< i varda
 incantà imagà ^C>i varda imagà sto vecioto sessantene che< / >varda, imagà,< i se incanta a
 vardare
 7 sui sessanta che soride:] ^A>sessantenne< sui sessanta ani, che'l ghe / soride: ^B>le varda< >le
 sbarra i oci< [sui sessanta] >sessant'anni< [sessantène], che'l sor>i<ide>;<: ^C>de< sui
 sessanta che >ghe< soride: na autorità.] ^An'Autorità. ^Bn'autorità.
 8 (E me vien in mente na dona, bellissima,] ^AE mi vo via co'l tempo, >vedo na dona< >I< me
 vien >n'a men< namente / >na figura da Leda, cuela del cigno,< >bela confà Le< >un< >na
 don,< >un corpo grandioso de< / >la vedo< / na dona, un corpo da Leda, ^BE mi me perdo via,
 >sogno< >vedo la Leda< >vedo< >vedo na dona bela come< >come Leda< vedo un corpo da
 Leda, ^CE mi me perdo via, vedo na dona, / un corpo da belessa mitologica, / (E me vien in
 mente na dona, bellissima, >na spece de Leda, / na spece de Leda moderna, / el corpo da Leda
 moderna,<
 9-10 che la piegà davanti al camineto, par / atissare el fogo nel camineto)) ^A>che< >davanti a un
 fogolare, la s< la se sbarra, la bada al fogo del camineto / >se [...] < la se curva >sul< >stass'<
 >[.]< >davanti al fogo< / >a un fogolare< la rinfógola el fogo >del< de'l camineto ^B>la se p<
 piegà davanti al fogolare, ^C>che se< piegà davanti a un >fogolare< camineto, / >che la pi piega
 el so co / che / la se i a in ato da piegarse [...] davanti al camineto / in ato de curvare< che la
 piegà davanti al camineto, par >rinforestare< / atissare el fogo nel camineto)
 11 e la conta] ^A>la sento che< la conta / e la conta ^B>e la< e la conta ^Cche la conta na storia]
^Aun >fato [...] < >piccolo fato< fatarelo / un fatarelo, ^Bna >piccola< storia
 12 i ghe ga dito su, qualche male[...], che la ga fata piansere.] ^A>che ghe ze sta dito su< che la
 ga fato piànzare da piccola, / >i na piccola tragedia che ga fatto piànzare,< un gran rimpròvaro /

- >i ghe ga< che la ga fato piünzare da p>i<icola, ^Bi ghe ga dito su, qualche >picolesa< male[...],
>che ga cambià< >ghe ga< che la ga fata piansere. ^Ci ghe ga dito su
- 13-14 La me contava, e le nostre do nature / Le se ga fuse te na sfera de sinpatia...] ^A>e i < la scolto,
e sento fòndarse >[.]< do nature / >me la la conta< la scolto e sento fòndarse do nature, /
cubiarse >,< >te na sfera< in simpatia,
- 15 fa la ciara e la bala] ^A>farse un ovo platònico< fa la ciara e la bala >in te la stessa< ^Bom.
16 e na sgussa de ovo.] ^A>te la s< e na sgussa de ovo. ^Bom.
- 17 E pensando a cuela fita de dispiassere.] ^A>Penso a sta antica< Penso a sta vecia fita de
dispiassere ^BE pensando a >quel capriso< >sto< cuela fita de dispiassere, o de rabia] ^Ao
>da< rabia,
- 18 vardo na toseta,] ^Ae giro i oci >in torno< e vardo na putela / >su sta na putela< n'antra,]
^An'altra cuà davanti] ^Ali davanti, ^B>q [.]< cuà davanti
- 19 e penso: che la fusse cussì a sta età?] ^A>e me<... che la fusse / cussì >a sta età< a sta età? ^Be
penso: che la fusse cussì>,< a sta età?
- 20 (parché] ^Aparché de un cigno] ^A>del< dei cigni ^B>del< de un cigno
21 calcossa dele anare)] ^Acalcossa de le ànare... E che la gavesse] ^AChe la ghesse
22 sti coluri] ^Asti >colori< coluri ^B>s< sti coluri sulle mamele,] ^A>in< su la faccia, cavii.]
^Acavii? ^Bcav>e<ii.
- 23 Penso,] ^AMadona-dio, me se straluna 'l core] ^A'l me core me se >stranpussa< straluna 'l
core ^Be 'l me core >ia<
- 24 cuà] ^Acuà, putela] ^B>na< putela
- 25 E desso penso a] ^A>.< >m<Me vien namente zé desso -] ^Aze desso:
- 26-27 del Cuatrocento / Casso, che sia sta dei] ^ACasso! >ze sta na man del Cuatrocento< che la sia
sta, / >che< la sia sta na man de'l Cuatrocento ^B>Ah casso, zé i< >sta dii< del Cuatrocento /
Casso, che >'l< sia sta de>o<i
- 28 a fare sta figura?] ^A>a darghe forma< >i conotati< a dàrghele, ste forme?
29 come se la bevesse] ^A>come se la bevesse< sugà su le mamele, come se la bevessa
30 e la magnasse minestra de ombre...] ^Ae la >magnasse na menestra< tolesse i pasti / na
menestra de ombre... >a pasto pa 'l so pasti<... Maledission, ^Be la magnasse >na<
m>e<inestra de ombre >?<...
- 31 Mah, anca mi,] ^Aanca mi, roba ledia,] ^Ade la rassa >Ledea<, / de la Leda,
32 gavea le me piume] ^Aghea >pene< bele piume sti ani -] ^A[sti ani - ma basta cussì]
^Ama lassa pèrdare, / basta cussì...
- 33 Meio] ^A(Meio chi soride,] ^Acuei che te soride ^Ba >ciel che te< chi soride,
34 spaventapàssari gentile.] ^Apacífico spaventapàssari.
- 35 (Na mama giovane,] ^AA cuela mama zovane, fantolin] ^Aputìn
36 co' che'l sarà con sessanta e pi ani sula gropa,] ^A>co sessanta ani< >ca< che'l sarà / co sessanta
e pi ani su la gropa
- 37 pararia] ^Apararia valesse la pena?)] ^A>valesse la pena< fusse sta na bona / cosa metarlo
a'l mondo, farlo créssare?
- 38 Par Platone] ^A>Disea Platone< disea Platone, >disea Platone,< la natura la zé spuma]
^A>che la natura< / >la ze spuma< La natura, la ze na spuma, >la< ^B>considerava< la natura
>zé sp< >gera< la zé spuma
- 39-40 Aristotele,] ^AAristòtele, coi pie partera, / sul culo de un re dei re.] ^Api pratico, >zugava
balete< molava vis'ciassà / >in culo a< su le culate de un re dei re ^Bcoi pie partera, >zugava
balete< / sul culo >del fiolo del< de un re dei re.
- 41 e Pitagora, famoso in tuto 'l mondo,] ^A>Pita< E 'l famoso Pitagora,
42 galon de oro cossa fassevelo?] ^A>galon-di-oro dal ga< da 'l galon de oro,
43 el cercava su le corde del galón,] ^Ael cercava >sul< su le corde del galón, ^Bom.
44 le 'rmonie de le stele, le cansón de le Muse:] ^A>le can< >i canti< >le m< >l'armonie< le
'rmonie de le stele, >l< le cansón de le Muse: ^Bom.

- 45 tute bale! strasse vecie su veci pali] ^Atute bale! strasse vecie su veci pali >par spaventa-
pàsseri< ^Bom.
- 46 par spaventare i pàssari.] ^A>Bona< par spaventare i pàssari. ^Bom.
- 47 Sia le suore] ^ALe moneghe che le] ^Ae le ^Bche le mame] ^Amame, venera
imagini] ^A>s, che piase le imagini< *le adora imagini* ^Bvenera >le< imagini
- 48-49 ma cuele iluminà dale candele / zé difarenti –] ^A>ma cuele [...] in< >*le imagini*< >st< ma
cuele de le cesa, >lu< co le candele, / no le ze >noia le stesse che la vede la mama,< >*le sene*<
/ >in cossa< >come i sogni ma ‘fa i sogni viventi de le mame< / mia viventi ‘fa i sogni de le
mame, ^Bma cuele iluminà dale candele / >z< zé difarenti – eppure le zonpe i cuori] ^Ale
>sta forme< pe’ de marmo, de bruno, ferme, imòbili / però >anca lore le ze bone< anca lóre
zonpe i córi >la l’ zonpe<.
- 50 Ah. Presense!] ^AAh, >Creature< *Sìmboli*
- 51 creà da la passión, la devossión, l’afeto,] ^Acreà da la >[.< >*creà da la che la*< passión, la
devossión, l’afeto, > - imagini< ^Bom.
- 52 ca si segnai de le glorie de ‘l celo –] ^Aca si segnai >e rapresenta< *de le glorie* >del cel< de ‘l
celo – ^Bom.
- 53 v’altri ca coioné le imprese umane.] ^Av’altri ca coioné le imprese umane ^Bvialtre ca ghe vidi
dono / ale imprese dei omini ^Bom.
- 54 Fiorissele le nostre strussie? bàlele un balo?] ^AFiorissele >col< >le< *le nostre* >*fadighe*?<
strussie? bàlele un balo? ^Bom.
- 55 No ste macare ‘l corpo par via de l’anema] ^ANo ste macare ‘l corpo >par amor de< >*che se*<
par via de l’anema ^Bom.
- 56 no se cava belessa da disperà] ^A>no ste cavare belessa< >belessa no se cava da disperassión<
>*un disperà*< / >belessa< no se cava *belessa da disperà* ^Bom.
- 57 sagessa, no se cata studiando, oci russi, de note.] ^Asagessa, >co i oci russ, dai stùdi< *no se cata*
>*co studi noturni*<, *studiando, oci russi, de note.* ^Bom.
- 58-59 Ah castagnaro capori[.] de le raize / ah castagnaro, rame cargà de fiuri,] ^AAh castagnaro
caporión de le raize / >castagnaro< gran castagnaro, rami cargà de fiuri ^B>Can...< >*Dio caro*<
>*belo*,< Ah, castagnaro, >*ah cast*< >parirà< *caporión* de le raize, [da castagnaro, / >fiuri< *rami*
cargà de fiuri, / Gran castagnaro, raize, lago de fiuri / [molto male] Ah castagnaro capori[.]
de le raize / ah castagnaro, rame cargà de fiuri,
- 60 le foie e i fiuri, o sito ‘l fusto?] ^Ale foie ti, o i fiuri o ‘l fusto? ^Ble foie, fiuri o >tuto l’alb< *sito*
>‘l fusto? / *cosa sito ti?* le foie, i fiuri o >tuto< ‘l fusto? / sito le foie e i fiuri, >ti<, o sito ‘l
fusto?
- 61 ociada che sintila, Dona che dansa,] ^ADona che >dondola< ondegia in musica, ociada che
sintila, ^BDona che bala>,< in musica, [ociada che sintila, / Figura che dondola in musica,
ociada che ilumina / *ociada che sintila*, Dona che >bala< *dansa*, >ociada che sintila,<
- 62 come distingua da la dansa che la dansa?] ^Acome distinguarla >da la dansa che< *da ‘l balo*
che la bala? ^BCome se fa >a savere< distinguare [el balo e chi che bala? / come >stramedare
al balo< *distinguare* la dansa e chi che dansa? / *Chi che bala dal balo?* / >come distinguarle
da la< / come distingua>rla< da la dansa che la dansa?

Il testo di Yeats, composto di otto ottave di pentametri giambici,¹⁴⁸⁹ ha uno sviluppo formale e contenutistico particolarmente articolato. La trasposizione meneghelliana – ancorché integrale – si offre in una forma fortemente instabile. Le quattro successive stesure si presentano lacunose in misura crescente: tale tendenza legittima nel lettore il sospetto che Meneghello, partito da una prima

¹⁴⁸⁹ Cfr. YEATS 2006: 1302.

trasposizione integrale, stesse progressivamente isolando un singolo frammento del testo di partenza. A interessare maggiormente il traduttore sembrerebbero così i primi sette versi, gli unici a essere testimoniati dalla totalità delle stesure. Non pare invece che Meneghello fosse soddisfatto della resa, soprattutto, dell'ultima ottava, la cui struttura è fortemente scandita nell'originale da una fitta rete di riprese. Il processo correttivo registrato dalle carte vicentine relativo al passaggio è particolarmente intricato e, nella seconda stesura manoscritta, accanto ad esso, l'autore annota: «molto male».

A testo è stata qui riportata una versione assemblata della trasposizione, tenendo conto – dove possibile – della stesura *recentiore* e ricorrendo – dove necessario – alle stesure precedenti per colmarne le lacune. Nella lettura e nell'analisi della traduzione va dunque tenuto conto della sua natura precaria e ricostruita. Il testo che ne risulta è anisosillabico e privo di uno schema rimico. A fronte del suo mancato affinamento strutturale, non ci si soffermerà dunque in questa sede su considerazioni di natura generale, ma si procederà piuttosto per singoli affondi relativi a passaggi selezionati in base al loro valore esemplare e senza pretese di esaustività.

Risulta innanzitutto possibile isolare, tra le stesure manoscritte, alcuni sparsi ma significativi legami fonici in punta di verso, come la rima tronca «autorità» (v. 7) : «età» (v. 19); le assonanze «bianco» (v. 2) : «canto» (v. 3); «storia» (v. 11) : «rabia» (v. 17); «simpatia» (v. 14) : «viva» (v. 24) : «ledia» (v. 31); «pena» (v. 37) : «partera» (v. 39); la consonanza «canto» (v. 3) : «davanti» (v. 18).

Alcuni rapporti fonici coinvolgono termini-chiave del testo di partenza, pensando a «immagini» (v. 47) : «omini» (v. 53) – testimoniata soltanto dalla stesura *recentiore* – a fronte della *synonym-rhyme*¹⁴⁹⁰ «images» (v. 49) : «Presences» (v. 53), dove «both “images” and “Presences” stand for the spiritual visitations or ideals that are, to the speaker's mind, the “self-born mockers of man's enterprise”». ¹⁴⁹¹

Cambia in vicentino la connotazione del rapporto rimico posto in chiusura della quarta strofa: dove in inglese si incontra la *pun-rhyme*¹⁴⁹² «show» (v. 31) : «scarecrow» (v. 32) – in cui «the verb *show* takes on a secondary meaning in which the verb becomes a noun: a *scarecrow* is, after all, just a “show”»,¹⁴⁹³ nel *trapianto* si trova il familiare rapporto tra «soride» (v. 33) : «gentile» (v. 34, in una precedente stesura: «pacifico»).

Interessante è anche ciò che si posiziona in chiusura del testo: nell'originale, gli ultimi due versi sono legati tra di loro da una *symbolic association-rhyme*, la quale «occurs when both rhyme words *a* and *b* are symbolic of the same third term *c*»:¹⁴⁹⁴ «glance» (v. 63) : «dance» (v. 64):

¹⁴⁹⁰ Cfr. PERLOFF 1970: 67.

¹⁴⁹¹ *Ibidem*.

¹⁴⁹² Cfr. Ivi: 101.

¹⁴⁹³ *Ibidem*.

¹⁴⁹⁴ Ivi: 78.

The dance is, as many critics have noted, one of Yeats's favorite symbols for Unity of Being; [...] The seemingly casual word "glance" cannot, in the context of the stanza in which it appears, refer simply to the flashing eyes of the dancing girl; it also connotes a vision. Since Unity of Being, the state in which "the body is not bruised to pleasure soul", is the object of the speaker's vision, the rhyme words "glance" and "dance" are symbolically associated.¹⁴⁹⁵

Nel *trapianto* la rima è invece identica: «dansa» (vv. 61, 62), con ulteriore ripresa interna al v. 62 ed eco fonica in «ociada» (v. 61), «Dona» (v. 61), «distingua» (v. 62). Nella prima stesura, per il v. 61, si leggono anche i tentativi con «dondola», poi cassato e sostituito da «ondegia» e, per il verso successivo, «Chi che bala dal balo?».

Vi sono invece anche rapporti fonici significativi nel testo di partenza che non trovano un corrispettivo in quello di arrivo: come «wild» (v. 23) : «child» (v. 24), *causal-rhyme*, che «occurs when one rhyme word depends upon its rhyming partner either causally or temporally».¹⁴⁹⁶ Nella stesura vicentina non si individuano rapporti rimici corrispondenti, mentre si osserva il tentativo di portare la resa di «heart» in punta di verso, al v. 23, con «core» (in un primo momento collocato in apertura di verso). Lo spostamento del sostantivo in posizione rilevata è coerente con quanto avviene nei *Trapianti* editi, in cui il termine assume particolare pregnanza, dettata sempre dalla sua accezione inglese: «[n]odo o torsolo centrale delle cose».¹⁴⁹⁷ Si osservi – più avanti – anche la resa del plurale «hearts» (v. 53), stavolta con «cuori» (v. 49), anch'esso portato in punta di verso.

Il passaggio relativo al v. 23 resta tuttavia aperto e incompiuto nella stesura *recentiore*. In quella precedente (A) si legge invece una sua prosecuzione, resa di «is driven wild»: «me se straluna 'l core». Precedentemente a «straluna» Meneghello tenta anche un altro verbo, poi cassato: «stranpussa». A proposito del significato di quest'ultimo, l'autore offre una delucidazione in *Maredè, maredè...:*

Non è una parola che si vede molto (nei glossari, ecc.), *stranpussare*, ma è certamente buon VIC: dice press'a poco "stravolgere, sconvolgere" (manipolando, come se si intridesse la pasta). Una frase come "Te stranpusso!" è (era) usata principalmente come minaccia iperbolica e scherzosa: una specie di annuncio, con un fremito di simpatia e di piacere camuffati da posture aggressive, che si sta per (è il pres. di 'promessa o di minaccia') mettere le mani sulla pasta umana della vittima, normalm. bambina, e fingere di farne scempio.¹⁴⁹⁸

¹⁴⁹⁵ Ivi: 79.

¹⁴⁹⁶ Ivi: 101.

¹⁴⁹⁷ MENEGHELLO 2006: 779.

¹⁴⁹⁸ ID. 2021a: 118.

Oltre a rientrare all'interno dell'ambito linguistico del «buon VIC»,¹⁴⁹⁹ il verbo risulta dunque coerente anche con la sfera semantica individuata dal testo, tra i cui protagonisti vi sono i «children». Meneghello fa nuovamente riferimento al «buon VIC», introducendo il paragrafo dedicato al *zugare* «delle *putèle* e dei *putèi*».¹⁵⁰⁰

In buon VIC invece *fare le mòche* è una speciale variante di *zugare*. È il giocare astratto, normalmente silenzioso, delle *putèle* e dei *putèi* più piccoli, diverso dal *zugare* deliberato, non di rado petulante, dell'età ulteriore.¹⁵⁰¹

Il traduttore ricorre al lemma «putela» soltanto al v. 24, resa di «child» (v. 24). Altrove opta, dopo un primo tentativo con «putele» anche al v. 3, per «tosete» (vv. 3, 6) – resa di «children», vv. 3, 6 – e «toseta» (v. 18), resa di «child» (v. 18).¹⁵⁰²

Ad interagire con queste figure infantili vi è – nel testo di Yeats – l'io poetico, «A sixty-year-old smiling public man» (v. 8): «sto vecioto sui sessanta che soride: na autorità» (v. 7). La resa di «public man» con «autorità» ha carattere interpretativo e instaura – sebbene a notevole distanza – un rapporto rimico, ma anche semantico, con «età» (v. 19). La sostituzione dell'articolo indeterminativo con il deittico «sto» porta il testo – come di consueto nei *Trapianti* – nella direzione dell'oralità e della colloquialità. Del resto, Meneghello scrive – a proposito delle «piccole escursioni nei documenti linguistici del passato» –¹⁵⁰³ che è parlando «con *veciòte* o *veciòti* sibilanti e chioccianti»¹⁵⁰⁴ che diventa possibile far «risuscitare parole e modi o scordati del tutto, o fortemente disusati».¹⁵⁰⁵ «[d]isusato» è infatti, secondo le parole di Meneghello, ad esempio, anche il transitivo *incantare* – opposto di *discantare* («rimettere in funzione» quasi “disinceppare”») –,¹⁵⁰⁶ a cui corrisponde

il riflessivo *incantarse* (“smettere di funzionare, incepparsi, non ‘ndare più”), detto di meccanismo specie a molla, o di soggetto parlante o pensante; o anche dello smarrirsi (come Olympiàs nell'Epiro aspra e montana) in sogni che sospendano la vigilanza della coscienza.¹⁵⁰⁷

¹⁴⁹⁹ *Ibidem.*

¹⁵⁰⁰ Ivi: 146.

¹⁵⁰¹ *Ibidem.*

¹⁵⁰² Cfr. «Noi non sentiamo più molto la forza astringente o espansiva della desinenza in -òto/-a, né di quella in -ata/-o. [...] E *tosata/-o* è più giovane di una *tósa* ordinaria e di un *tóso*, ma più manifestatamente prestante», in Ivi: 239.

¹⁵⁰³ Ivi: 110.

¹⁵⁰⁴ Ivi: 111.

¹⁵⁰⁵ Ivi: 110.

¹⁵⁰⁶ Ivi: 51.

¹⁵⁰⁷ *Ibidem.*

Nel *trapianto* di *Among School Children* a *incantarse* «a vardare» sono proprio le «tosete» del v. 6, per cui nell'originale si legge «the children's eyes / In momentary wonder stare upon» (vv. 5-6). Le precedenti stesure registrano per il passaggio le lezioni alternative «i varda stupefati», «i varda incantà», «i varda imagà».

Un contraltare dello «stare upon» dei «children» si individua nel «dream upon» dell'*io*, al v. 9 dell'originale, trasposto da Meneghello con «me vien in mente» (v. 8, con la lezione alternativa «mi me perdo via»). Si ricordi, a tal proposito, in *Podìn*, la resa di «I thought» (v. 5) con l'idiomatismo «me vien namente sto pensiero», come per sottolineare «the speaker's rapture». ¹⁵⁰⁸ Sembra possibile registrare una scelta lessicale spinta dalla medesima motivazione anche in questa sede, in cui si osserva un forte avvicinamento del testo al contesto di arrivo. Nella prima stesura del *trapianto* si legge «Me vien namente» anche al v. 25, poi sostituito da «E desso penso a», per la resa di «floats into the mind» (v. 25).

Ulteriori adattamenti idiomatici di particolare rilievo si individuano nella resa di «solider» (v. 43) con «coi pie partera» (v. 39; in seguito a una prima stesura con «pi pratico») e del v. 38, in cui i «winters on its head» diventano «ani sula gropa» (v. 36). I referenti subiscono così un abbassamento di registro nella direzione della sdrammatizzazione, pensando ad esempio alla sfera semantica legata al dolore, alla resa di «grief» (v. 17) con «dispiassere» (v. 17) – in seguito alla precedente lezione «capriso» – o di ciò che in inglese «changed some childish day to tragedy» (v. 12): in vicentino si riduce a ciò «che la ga fata piansere» (v. 12). Si pensi anche alle lezioni alternative valutate per la resa di «tale» (v. 10), prima di giungere alla *recentiore* «storia» (v. 11): «picolo fato», «fatarelo», «picola storia». All'altezza del passaggio in questione si registra anche l'impiego di un verbo sintagmatico, «dito su» (v. 12), resa di «told» (v. 11), e – a tal proposito – in *Maredè, maredè...* Meneghello scrive: «[s]i direbbe che una delle nostre parole preferite sia l'avverbio *su*. Attaccato ai verbi, gliene facciamo dire di tutti i colori», ¹⁵⁰⁹ e ancora:

Su, l'avverbio, pare spesso a noi vicentini che irradii differenze (quantistiche, non facilmente analizzabili) rispetto a “Su”.

Far-su per “racimolare”, *tirar-su* (a parte l'accezione che corrisponde al banale “tirar su”) per “inspirare” i candelotti del moccio [...], *montar-su* per “salire” (su trabiccolo, treno, carro, aeroplano, macchina da arare, ecc.); e non parliamo del vivace *fare un su-e-su*. ¹⁵¹⁰

¹⁵⁰⁸ MOZZATO 2012: 132.

¹⁵⁰⁹ MENEGHELLO 2021a: 45.

¹⁵¹⁰ Ivi: 190-91.

L'autore adotta dunque una strategia traduttoria fortemente addomesticante, ricorrendo alle «parole preferite»¹⁵¹¹ del vicentino. Tale strategia si accompagna a una maggiore trasparenza – si pensi all'esplicitazione di «camineto» (v. 9) nella resa di «sinking fire» (v. 10), con una ripetizione al verso successivo dovuta probabilmente alla mancata rifinitura del testo (lo stesso vale per «Ah castagnaro», in apertura dei vv. 46-47) – e a una maggiore concretezza dei referenti: «Something of every paddler's heritage» (v. 21) viene ridotto a «calcozza dele anare» (v. 21); al verso successivo si legge la riscrittura «sule mamele», resa di «upon cheek» (v. 22), in seguito a una prima stesura più aderente con «su la faccia» («mamele» compare anche nella prima stesura del v. 29: «sugà su le mamele, come se la bevessa»); mentre – per restare nell'area semantica alimentare – «took a mess of shadows for its meat?» (v. 28) diventa «la magnasse minestra de ombre» (v. 30), con un verbo «di base», *magnare*, che è proprio delle «[c]ose dei contadini e dei popolani» e dei «mangiari e [del]le occasioni per mangiarli».¹⁵¹² Proprio, verrebbe da aggiungere, della «roba», con un lemma impiegato nella resa di «of Ledaean kind» (v. 29): «roba ledia» (v. 31),¹⁵¹³ in seguito alle precedenti lezioni con «de la rassa Ledeà» e «de la rassa de la Leda». Oltre a questa occorrenza, nel testo originale figura un altro esplicito riferimento alla figura mitologica: «I dream of a Ledaean body» (v. 9). A quest'altezza Meneghello tuttavia – nella stesura più recente – non lo conserva, limitandosi a «na dona, bellissima», dopo aver cassato le varianti alternative «na spece de Leda», «un corpo da belessa mitologica» e «el corpo da Leda moderna». Nella stesura precedente si legge invece la lezione «na figura da Leda, cuela del cigno», poi cassata e seguita da «na dona, un corpo da Leda».

Strettamente afferente alla concretezza della sfera linguistico-culturale di arrivo è anche il termine «strussie» (v. 54), resa di «Labour» (v. 57): a proposito di questo «antico aspetto della vita alto-vicentina, e emblema della condizione umana»,¹⁵¹⁴ si legge in *Maredè, maredè...*:

Alcune parole antiche hanno una particolare forza e importanza evocativa in quanto contengono non la materia o la sagoma perenta di un oggetto [...] ma la forma generale di qualche aspetto cruciale del vivere.

Le strussie: patire, consumarsi a lavorare e pensare... Era l'emblema della condizione umana, più crudamente insediato nelle valli remote, nei paesetti semi-selvatici, nelle case dei contadini poveri. Ne senti la presenza, quasi il rumore soffocato (uno strofinio), nelle parole di vicentini di valle o di monte, anche di generazioni assai più giovani della mia, che hanno visto da piccoli dispiegarsi le ultime *strussie*

¹⁵¹¹ *Ibidem*.

¹⁵¹² Ivi: 272.

¹⁵¹³ In *Maredè, maredè...* si legge: «Con tutt'altra funzione nel discorso, ma ugualmente importante è *ròba* che può stare per “cosa” nel senso di faccenda, oltre che per “roba”», in Ivi: 123.

¹⁵¹⁴ Ivi: 37.

dei genitori, o sentito parlare delle più antiche i nonni, specialmente le nonne. Perché se è pur diffuso tra tutte le creature il retaggio delle *strussie*, le più aspre e continue toccano – toccavano – alle donne.¹⁵¹⁵

Il mantenimento di un registro colloquiale nel *trapianto* risulta particolarmente efficace nella resa di espressioni come «Upon the bottom of a king» (v. 44): «sul culo de un re» (v. 40, nella prima stesura «su le culate de un re»). L'originale yeatsiano muove infatti anch'esso sulle corde di una discorsività «light-hearted»,¹⁵¹⁶ pensando anche ai versi subito successivi, al «sudden descent from the romantic phrasing of the fifth, sixth and seventh lines to the racy, earthly idiom of 'old clothes upon old sticks to scare a bird'», in cui si assiste a un «dramatic use of language».¹⁵¹⁷ Nella prima stesura del testo vicentino – l'unica a presentare il passaggio in questione – si legge: «tute bale! strasse vecie su veci pali / par spaventare i pàssari» (vv. 45-46), con un'esclamazione fortemente colloquiale e una marcata allitterazione, dettata dalla sibilante. Si ricordi come il termine «strasse» venga collocato da Meneghello anche in apertura di *Do' che nasse l'ispirassión* e al secondo verso di *Un tabaro*. Alle sue forme e traduzioni possibili, si ricordi, l'autore dedica un paragrafo di *Maredè, maredè...*

I consiglieri volevano persuaderlo a comprarsi un arazzo, qualcosa nello stile della Renata Bonfanti, per esempio, anche un pezzo piuttosto costoso. Ce n'era tanti alla mostra, non tutti belli come quelli della Renata, e alcuni carissimi. Lui ha detto di no con singolare energia: «No vui strasse su pai muri!». Come avrebbe potuto esprimere questa determinazione se avesse voluto dirlo in IT-VIC?

- (i) Non voglio stracci sui muri!
- (j) Non voglio stracce sui muri!
- (k) Non voglio stracci su per i muri!
- (l) Non voglio stracce su per i muri!

Nota che se a 'Non voglio' sostituiamo 'Non volio' otteniamo 4 altre forme; e ne otteniamo altre 8 se prendiamo in considerazione le forme 'straci' e 'strace'... Non è più finita.¹⁵¹⁸

¹⁵¹⁵ *Ibidem.*

¹⁵¹⁶ STOCK 1961: 196.

¹⁵¹⁷ *Ibidem.*

¹⁵¹⁸ MENEGHELLO 2021a: 106-107. Si ricorda qui anche un successivo frammento di *Maredè, maredè...* dedicato alle «meravigliose *strasse* turchine» di Maddalena di Bosco: «Della stessa natura, ma in chiave più austera, più pensosa, fu l'incontro con la Maddalena di Bosco di Nanto. Madaléna mi è sempre parso un nome molto bello [...], e Magdala, dov'era nata la Donna di Bosco di Nanto, è per me un posto pieno di seduzione; e i panni che vestiva quella sera, le meravigliose *strasse* turchine, e i suoi gesti veementi, la voce forte e scura, parevano fatti per ammaliare», in Ivi: 196.

Calcando la mano sulla discorsività del dettato, Meneghello intensifica dunque una caratteristica che è già – almeno in parte – propria del testo di partenza. Aumenta, ad esempio, il numero delle interrogative (ai vv. 28, 40, 62, 64, nell’originale): nella prima ottava la domanda «cossa che le inpara le tosete?» (v. 3) apre il testo con andamento dialogante; al v. 19 viene reso esplicito un tono interrogativo implicito nell’inglese («e penso: che la fusse cussi a sta età?»). Al v. 54 le interrogative sono forse dettate da un’incertezza del traduttore («Fiorissele le nostre strussie? bàlele un balo?»), mentre risulta retorico il tono del v. 42, in chiusura di elenco: «galon de oro cossa fassevelo?». (v. 42) Qui «galon de oro» (nella prima stesura «galon-di-oro»)¹⁵¹⁹ è resa di «golden-thighed» (v. 45), un epiteto la cui fonte, per Yeats, è la traduzione della *Vita di Pitagora* di Giamblico realizzata da Thomas Taylor.¹⁵²⁰

Meneghello accentua inoltre il tratto di colloquialità proprio delle interrogative già presenti nel testo di partenza, pensando ad esempio a quella estesa sui vv. 27-28, aperta da «Casso». Lemma alla cui fenomenologia viene dedicato un paragrafo – già incontrato – di *Maredè, maredè...*¹⁵²¹ Ma scorrendo le pagine dei *sondaggi* si incontra anche, si ricordi, un chiarimento relativo alle affricate interne al termine, qui impiegato – come nella trasposizione di *Two Songs from a Play* – nella sua forma più *bonaria*.¹⁵²²

Emerge con chiarezza, a fronte dei riferimenti qui sopra chiamati in causa, la consueta attenzione rivolta da Meneghello all’aspetto fonico delle parole. Si registrano infatti lungo il testo *trapiantato* alcuni passaggi particolarmente allitteranti, come all’altezza dei vv. 15-16 dell’originale («Or else, to alter Plato’s parable, / Into the yolk and white of the one shell»), dove appare «per la prima volta, il tema dell’unità dell’essere così importante in questa poesia».¹⁵²³ Il corrispettivo del passaggio è parziale e testimoniato soltanto dalla prima stesura, ma fortemente rilevato dal punto di vista fonico: «fa la ciara e la bala / e na sgussa de ovo». (vv. 15-16).

¹⁵¹⁹ Cfr. «Naturalmente lei le vede, come sono *sóto*, quando si spogliano per provare i capi di moda. Ma cosa voleva dire? I ‘fianchi’, il ‘seno’? *La pansa, i galóni?* Tutto ciò che è *sóto*, o qualche specifica area o cosa sottana?», in Ivi: 198.

¹⁵²⁰ Cfr. YEATS 1984: 265.

¹⁵²¹ Cfr. «Per un’introduzione alla fenomenologia di *Casso!* bisognerebbe ovviamente identificare i toni corrispondenti ai principali significati. Qualche indizio alla buona: (a) *Casso...* (“Ma naturalmente... / Perché ti sorprendi? / Come non ci avevi pensao?”, ecc.) (b) *Casso!* (“Perbacco! / Dici davvero? / Ma guarda!”, ecc.) (c) [*Èh nò,*] *casso!* (“[La risposta è no / Non è vero / Non è possibile, ecc.]... e dovresti capirlo da te...”)), in MENEGHELLO 2021a: 125.

¹⁵²² Cfr. «Uso delle affricate. Prendiamo l’*ei*aculazione (in senso grammaticale, all’inglese) che corrisponde a “Cazzo!”. Essa figura nel parlato VIC in due forme diverse: (a) *Casso!*, (b) *Catso!* Le due forme segnalano due distinti gradi d’intensità in una affermazione o una negazione: (a) *Casso*, *non te vorè mia ca vada dirghelo...*, dove *Casso* è un appello (bonario) alla ragionevolezza evidente del non andare a dirglielo, e dice quasi “Non è ovvio?”; (b) *Èh nò, catso!* dove *catso* la pianta dura, ed è come una sfida, poco meno di una minaccia, a chi sente altrimenti. Si può arguire però che oltre al grado di intensità dell’enunciato, ci sia di mezzo anche una questione di registro o livello linguistico, per cui (c) *Catso, no te vorè mia ca vada dirghelo* e (d) *Èh nò, casso!* si possono considerare l’equivalente rispettivamente ‘alto’ e ‘basso’ di (a) e di (b)», in Ivi: 232.

¹⁵²³ YEATS 1984: 262.

Come si vede, la stesura B – messa a testo – risulta fortemente sintetica, se non lacunosa, anche all'altezza di altri passaggi, come in quelli coincidenti, da una parte, con la quinta ottava del testo di partenza – riassunta in tre versi – e, dall'altra, con la chiusura della settima ottava e l'apertura di quella successiva, di cui si trovano invece maggiori tracce nella prima stesura – integrate nel testo. Nella *recentiore*, invece, si legge soltanto: «Ah. Presense! vialtre ca ghe vidi dono / ale imprese dei omini», dove «Presense» è efficace calco di «Presences» (v. 53), in seguito a due precedenti tentativi con «Creature» e «Sìmboli». L'apostrofe viene inoltre preceduta dall'interiezione «Ah» (v. 50), che compare anche in apertura dei vv. 58-59: si ricordi come Meneghello, ancora in *Maredè, maredè...*, sostenesse («esagerando un po'») ¹⁵²⁴ che le interiezioni in VIC sono «se non le 'parti del discorso' più importanti, almeno il sale del discorso». ¹⁵²⁵ Esse si distinguono tra «quelle con cui apriamo il discorso», «i dinieghi», «le affermazioni», «le espressioni di sorpresa», «le richieste di attenzione in forme imperative», «e innumerevoli altre», ¹⁵²⁶ e la «complessità del loro funzionamento si può intravedere osservando qualche uso delle più semplici, p.e. *ah* e *èh*». ¹⁵²⁷ Tali interiezioni hanno a che fare specificatamente con la pragmatica del linguaggio: «sia per *ah* che per *èh* ci sono decine di sfumature tra cui chi parla e chi ascolta generalmente possono discriminare senza difficoltà in base al tono del parlato o al contesto del discorso». ¹⁵²⁸

Alla medesima categoria sono riconducibili anche le tessere – estranee al testo di partenza – «Madona-dio», in apertura del v. 21 nella prima stesura, e «Mah» (v. 31), così come l'infittirsi degli elementi deittici, come in «Ècola cuà» (v. 24) – corrispettivo di «She stands» (v. 24) – e in «E desso penso a cuel che la zé desso» (v. 25), resa di «Her present image floats into the mind» (v. 25).

Sarebbero ancora numerosi gli affondi possibili internamente all'organismo mobile e stratificato coincidente con il presente *trapianto*, ma già alla luce dei passaggi esaminati finora risulta chiaro come esso muova nella direzione della colloquialità e dell'oralità. Non viene tuttavia meno – neanche in questo testo incompiuto – la tensione letteraria della lingua meneghelliana, presente anche laddove apparentemente insospettabile. Si pensi allora alla resa del v. 56, «O self-born mockers of man's enterprise» con «v'altri ca coioné le imprese umane». È rilevante, per la trasposizione di questo passaggio, relativo alle immagini «schernitrici delle imprese dell'uomo», ¹⁵²⁹ l'impiego del verbo

¹⁵²⁴ MENEGHELLO 2021a: 336.

¹⁵²⁵ *Ibidem.*

¹⁵²⁶ *Ibidem.*

¹⁵²⁷ *Ibidem.* Prosegue: «*Ah* può assumere la funzione di una frase come “non posso spiegare tutto, ma si tratta di questo”, oppure “la cosa non è veramente pertinente, è un aspetto secondario, ma ecco qua”, o ancora “lo so che non te l'aspetti, però...”. Queste non sono amplificazioni retoriche, ma definizioni abbastanza precise del senso di *ah* in determinati contesti. Si può pensare che *ah* o *èh* per certi aspetti non rientrino in un sistema di regole grammaticali; ma certo fanno parte del modo reale in cui la gente parla (si esprime e comunica) e vengono usate in maniera coerente, con distinzioni sottili e complesse», in Ivi: 336-337.

¹⁵²⁸ Ivi: 337.

¹⁵²⁹ YEATS 1984: 266.

coionare, di registro indiscutibilmente basso. Ad esso Meneghello dedica però un ampio paragrafo di *Maredè, maredè...*, sulla scorta dalle battute di un dialogo tratto da una versione dialettale del *Macbeth*:

Sentendosi rievocare (*Leda e la Schioppa*, p.40) la scena del *Macbeth* che comincia *Sire la regina la zé morta Gaetano* s'illumina, e mi dice, mi assicura, che ha sentito recitare in teatro una scena molto simile, tanto tempo fa. Sarà stato davvero un *Macbè* di Ponte di Barbarano, un po' ritoccato? O qualche altra *Mòrte dela Regina* della Filodrammatica di Villaganzerla? La recita era a S. Tomio, nel teatrino parrocchiale. [...] A un certo punto arriva in scena un messaggero con l'annuncio del decesso; ma il Re, irritato e maldisposto, rifiuta di credergli. Segue un dialogo veramente insolito, fonte per Gaetano e per Gianni di profondo stupore:

Messo: "Maestà, la Regina non è più"

Re: "Tu mi colióni!"

Messo: "Dio m'accecóni!"

Re: "Dégna tonbabbia e correggiaccia!"

Le due battute centrali sono una stupefacente interpolazione, probabilmente improvvisata sulla scena da attori che si immedesimano coi fatti rappresentati. Il senso è ovviamente:

"Tu mi colióni!": "Non ci credo! tu stai scherzando! tu mi prendi per il culo!"¹⁵³⁰

Meneghello prosegue, osservando come sia

un vero peccato che buona parte dei testi teatrali vicentini creati extempore siano scomparsi senza lasciar tracce. Si ha l'impressione che l'inventività di colui che decise all'improvviso di ravvivare quella sere il breve dialogo funebre esclamando "Tu mi colióni!", e la geniale prontezza di colui che improvvisò con "Dio m'accecóni!" una così pertinente risposta per le rime, abbiano davvero qualcosa di elisabettiano.¹⁵³¹

Ecco allora che – alla luce di queste ultime osservazioni – anche la tessera impiegata nella traduzione da Yeats si illumina, nella sua vivacità, di «qualcosa di elisabettiano»,¹⁵³² facendo al contempo emergere, agli occhi del lettore, quello che è forse uno dei principali obiettivi inseguiti da Meneghello

¹⁵³⁰ MENEGHELLO 2021a: 196-197.

¹⁵³¹ *Ibidem.*

¹⁵³² *Ibidem.*

nella stesura dei *Trapianti*, ovvero quello di creare dei testi vicentini che invece non scompaiano «senza lasciare tracce».¹⁵³³

¹⁵³³ *Ibidem.*

The Choice

The Choice, la cui stesura risale probabilmente al febbraio 1931, viene pubblicata in *Words for music perhaps* (1932) come penultima strofa di *Coole Park and Ballylee, 1931*.¹⁵³⁴ Il componimento è incentrato sull'alternativa che

divide il santo dall'artista, ossia quella tra il paradossale distacco del primo dalla vita per raggiungere la "perfezione" della vita stessa e l'attaccamento dell'artista alla vita di tutti (e alla vita dell'anima di tutti), che lo costringe a rinunciare al perfezionamento della propria.¹⁵³⁵

The Choice

The intellect of man is forced to choose
perfection of the life, or of the work,
And if it take the second must refuse
A heavenly mansion, raging in the dark.

5 When all that story's finished, what's the news?
In luck or out the toil has left its mark:
That old perplexity an empty purse,
Or the day's vanity, the night's remorse.

The Choice appartiene al nucleo di poesie tradotte da Meneghello – prima che in vicentino – in italiano, attorno alla metà degli anni '50. Il testo resta tuttavia inedito in entrambe le versioni.

Il *trapianto* dialettale è testimoniato da due stesure manoscritte, una frammentaria e una integrale. Viene messa a testo quest'ultima, emendata secondo le correzioni presenti sulla stessa.

Testimoni:

- A stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 1-2, 5-8 del testo originale, MEN 01-0363, f. 74.
- B stesura ms., MEN 01-0363, f. 68.

¹⁵³⁴ Cfr. YEATS 2006: 1351.

¹⁵³⁵ *Ibidem*.

Sèliare

L'inteleto umano ga da sèliare,

o perfeta la vita, o perfeto el lavoro.

E se 'l sèlie el lavoro, el ga da far senza na locassion bianca celeste,
e rabiare al scuro.

5 E co zé finio tuto, come la metemo? Fortuna o
no, la fadiga ga lassà 'l segno.

O la solita pitina, la borsa voda, o vanità de giorno e
rimorsi ala note.

- Tit Sèliare] ^B>Sel< Sèliare
1 umano] ^Ade l'omo ^B>dei omeni e dele done< *umano* sèliare,] ^Asèliare
2 o perfeta la vita,] ^Aperfection de la vita, ^B>parfèta la vit< / >perfession de la vita< o perfeta la
vita, o perfeto el lavoro.] ^Ao del lavoro. ^B>e del lavoro;< o perfeto el lavoro.
3 na locassion] ^B na >l< *locassion*
4 e rabiare] ^B>e restare< e rabiare
5-6 co zé finio tuto,] ^Aa cunti fati, ^B>co zé finio tuto< >co la ze< / co zé finio tuto, come la
metemo?] ^Ache novità? Fortuna o / no, la fadiga ga lassà 'l segno.] ^Ala fadiga te ga
>timbrà< segnà? ^B>L'< >La fadiga< Furtuna o / no, la fadiga >la ga< ga lassà 'l segno.
7-8 O la solita pitina, la borsa voda,] ^Ala solita passión, voda la borsa, ^B>Vodo El portafolio<
>vuoto La borsa< / >voda< O la solita pitina, la borsa voda, o vanità de giorno e /
rimorsi ala note.] ^A>o vanità de dì, e la note rimorso.< / opure vanità, o la vanità del dì, / la
vanità >del< *de* dì, e la note rimorso. ^Bo >far mafia de giorno< vanità de giorno e / rimorsi ala
note.

Il testo di Yeats si compone di un'ottava di pentametri giambici,¹⁵³⁶ divisa tra una prima metà, in cui viene «delineata *la scelta* che viene imposta all'intelletto del singolo», e una seconda, in cui vengono «affrontati *i risultati* della scelta a favore della “perfezione [...] dell'opera”». ¹⁵³⁷ Il *trapianto* meneghelliano conserva il numero di versi e la struttura bipartita dell'originale, pur non mantenendo l'isosillabismo e lo schema rimico.

In punta e internamente ai versi, benché si incontri, ad esempio, la consonanza «lavoro» (v. 2) : «scuro» (v. 4) – con la ripresa identica «lavoro» al v. 3 e la relativa assonanza con «giorno» (v. 7) – risultano complessivamente sporadici i legami fonici.

Il testo si presenta piuttosto aderente invece alla disposizione sintattica dell'inglese: si registra tuttavia uno scarto all'altezza del v. 3, dove viene meno l'inarcatura nel rapporto con il verso successivo («*refuse / A heavenly*», vv. 3-4). Inarcatura che viene invece recuperata tra i vv. 5-6

¹⁵³⁶ Cfr. *Ibidem*.

¹⁵³⁷ ID. 2000: 221.

(«Fortuna o / no») e 7-8 («vanità de giorno e / rimorsi»), entrambe prive di corrispettivo nel testo di partenza. Meneghhello conserva la calibrata disposizione degli elementi nel secondo verso («perfection of the life, or of the work», v. 2): «o perfeta la vita, o perfeto el lavoro», accentuando la scansione binaria mediante l’inserimento in apertura di verso di una seconda congiunzione disgiuntiva e introducendo la ripetizione dell’aggettivo. La scelta lessicale ricade su quest’ultimo in seguito a un primo tentativo con «perfession», sostantivo maggiormente aderente alla lettera dell’originale («perfection», v. 2), poi cassato e sostituito, forse in virtù della ricerca di un minor peso sillabico. Il verso si divide così infatti – nella sua forma *recentiore* – in due settenari.

Meneghhello introduce anche la ripresa di «lavoro» al verso successivo – dove nell’originale si legge soltanto «the second» (v. 3) – quasi con *capfinidura*. Il v. 3 presenta anche la seconda occorrenza del verbo *sèliare* («take» al v. 3 dell’originale), impiegato anche al v. 1 per la resa di «choose» e posto dal traduttore all’infinito anche nel titolo, laddove nel testo di partenza si ha il sostantivo *The Choice*. L’apertura del *trapianto* sembra dunque insistere su una ridondanza volta alla trasparenza semantica e all’incisività ritmica.

La tendenza cambia nella seconda metà del v. 3, in cui Meneghhello anticipa anche parte della resa del verso inglese successivo, ottenendo così un verso di particolare estensione e ritmicamente sbilanciato rispetto all’incipit. Tale disposizione potrebbe comunque essere riconducibile alla mancata revisione strutturale del *trapianto*. Così come alla sua natura incompiuta e ancora aperta potrebbe esser dovuta la presenza del duplice aggettivo in «locassion bianca celeste» (v. 3) per la resa di «heavenly mansion» (v. 4): i due lemmi si pongono entrambi in un rapporto interpretativo rispetto all’originale – in particolare, fornendo una specificazione di natura coloristica. Nessuno dei due viene cassato: è dunque possibile che si tratti di due lezioni alternative e – a questo stadio – equivalenti.

Si trova invece isolato al v. 4 il corrispettivo dell’emistichio «raging in the dark» (v. 4): «e rabiare al scuro», in cui si osserva particolare compattezza fonica e la presenza – in punta di verso – di un lemma impiegato da Meneghhello nella medesima accezione anche al v. 19 della trasposizione di *The Starlight Night*: «scuro roto a scuarci» (con precedente lezione «buio»).

A quest’altezza – come si osservava in precedenza – viene anche meno l’inarcatura tra i vv. 3-4, che collocava in posizione di rilievo, in chiusura di verso, «refuse», trasposto da Meneghhello con un verbo sintagmatico: «ga da far senza», introducendo il lettore all’interno di un’area linguistica maggiormente connotata in senso *familiare*.¹⁵³⁸

La familiarità del linguaggio si accompagna a un registro discorsivo che caratterizza del resto anche l’originale. Si pensi all’interrogativa che occupa l’intero quinto verso, resa da Meneghhello con: «E co zé finio tuto, come la metemo?», con un’espressione chiaramente orientata al rafforzamento della

¹⁵³⁸ Cfr. MOZZATO 2012: 135.

colloquialità e all'idiomatismo. Se nella stesura *recentiore* del *trapianto* il distanziamento dalla lettera dell'originale è prevalente nella seconda metà della domanda (resa di «what's the news?»), in quella precedente i rapporti sembrano invertiti, presentando la traduzione una maggiore libertà interpretativa in senso idiomatico nella prima parte, restando invece apparentemente aderente nel seguito: «E a conti fati, che novità?». Si tratta tuttavia di una linearità soltanto apparente, in quanto – come osserva Johnson – qui Yeats ricorre a

un uso inedito e innovativo del vocabolo “news” (plurale morfologico, trattato grammaticalmente come singolare: solitamente, “notizia”). Invece dell'accezione “notizia del giorno, novità da giornale”, la “notizia” qui si inserisce nella prospettiva di *tutta la vita* (maledetta, di regola) dell'artista, se questi è veramente dedito alla “perfezione [...] dell'opera”.¹⁵³⁹

L'aggiustamento meneghelliano, alla luce di queste osservazioni, risulta dunque quanto mai opportuno.

Sorprende in parte, invece, al verso successivo, la resa di «toil» (v. 6) con «fadiga» (v. 6) e non con *strussie*, come avviene al v. 20 del *trapianto* di *Carrion Comfort* di Hopkins. Un termine, quest'ultimo, a cui Meneghello ricorre in diverse occasioni e che rientra all'interno della categoria di «parole antiche [che] hanno una particolare forza e importanza evocativa in quanto contengono non la materia o la sagoma parenta di un oggetto [...] ma la forma generale di qualche aspetto cruciale del vivere». ¹⁵⁴⁰ Il traduttore opta qui per un termine meno connotato che, sorge il sospetto, sarebbe forse stato sostituito in una fase successiva di elaborazione. Diversamente da quanto avviene per la resa di «toil», le carte registrano delle precedenti varianti per la trasposizione di «left its mark» (v. 6), in chiusura di verso: prima di giungere alla *recentiore* «lassà 'l segno», Meneghello tenta infatti i participi «timbrà» e «segnà».

Rientra invece in maniera coerente all'interno della consueta strategia traduttiva attualizzante propria dei *Trapianti* la resa di «perplexity» (v. 7) con «pitina», in seguito a una prima variante con «passión». Per il lemma, probabile variante di *pitona*, risulta possibile instaurare un confronto con le pagine di *Maredè, maredè...*:

La *pitón* (quella che si fa alla gente) manca in alcuni dizion. veneti, ed è invece da noi fauna stanziale, e cospicua. *Fare la pitóna* (a qualcuno) è tirar fuori la lingua al suo indirizzo in segno di disapprovazione, scherno, dileggio, dispetto, finta noncuranza, antipatia, superiorità contrastata,

¹⁵³⁹ YEATS 2000: 225.

¹⁵⁴⁰ MENEGHELLO 2021a: 37.

superiorità incontrastata, sconfitta indomita, umiliazione rabbiosa e altre cose ancora. (Per un'occorrenza tra le mogli degli scrittori, v. *Fiori italiani*, p. 57)¹⁵⁴¹

L'autore legittima così l'apertura di un nuovo percorso intertestuale interno alla propria opera. Nei *Fiori italiani*, infatti, si legge:

Naturalmente si sapeva che il Monti era una banderuola, uno dei pochissimi casi in cui era permesso, era meritorio, fare delle critiche di carattere personale a un autore; pareva che fra tanta gente esemplare l'unico che aveva sempre fatto brutta figura fosse proprio lui. Il quale però, in terza, rispondeva giustamente: Sì, ma io ho rivestito l'ira d'Achille di care itale note! E mia moglie può fare la pittona alle altre!¹⁵⁴²

«perplexity» viene invece tradotto in maniera lineare – con «perplexità» (v. 9) – nella versione italiana del testo: essa è testimoniata da una carta manoscritta, vergata in penna blu, che presenta quattro diverse stesure (qui di seguito indicate con lettere minuscole in ordine alfabetico).¹⁵⁴³

Di queste, *a*) è frammentaria e interamente cassata: essa attesta la parziale trasposizione dei vv. 1-4 dell'originale. *c*) e *d*) sono frammentarie e attestano entrambe la trasposizione dei vv. 6-8. Soltanto *b*) risulta integrale e viene messa a testo – emendata secondo le correzioni presenti sulla stessa – per la resa dei vv. 1-5 dell'originale. Per la resa dei vv. 6-8 si ricorre invece a *d*), ritenuta la *recentiore*.

L'intelletto dell'uomo è forza che
scelga tra perfezione della vita,
e del lavoro; e volendo quest'ultima
è forza che rifiuti una dimora
5 celeste, e infurì al buio.
Finita questa storia, cosa c'è?
Con sorte trista, o prospera, la lotta
ha pur lasciato il segno: quella nota
perplexità, la borsa vuota; o forse
10 il giorno tutto pieno di vanità,
e il rimorso la notte

¹⁵⁴¹ Ivi: 83.

¹⁵⁴² MENEGHELLO 2006: 825-826.

¹⁵⁴³ MEN 01-0366, f. 22.

- 1-3 è forza che / scelga] ^adeve scegliere ^bdeve scegliere < è forza che / scelga tra perfezione della vita, / e del lavoro;] ^ala perfezione >di vita o del lavoro< >del< per la vita – o l’opera ^b>la< tra perfezione >per< >o< della vita, / >o per l< e del lavoro; e volendo] ^ae se sceglie ^be >se sceglie< volendo quest’ultima] ^aquest’ultima,
- 4-5 è forza che rifiuti] ^a>rinuncia< sacrifica ^bè forza che >rinunci< rifiuti una dimora / celeste.] ^ala celeste dimora, ^balla celeste< una dimora / >dimora< celeste, e infuriò al buio.] ^be si rassegnò a urlare al buio< e infuriò ove non è che luca. al buio
- 6 Finita questa storia, cosa c’è?] ^bE >al fin dei fin< Finita questa storia, cosa c’è? / >a cose fatte, cosa c’è di bello?<
- 7 Con sorte trista, o prospera,] ^bFortuna o no, ^cIn Buona fortuna, o trista la lotta] ^c>quella< la lotta
- 8 ha pur lasciato] ^blascia segno:] ^bsegno quella nota] ^bQuell’antico ^cquell’>antica< a nota
- 9 perplessità,] ^bincubo, ^cperplessità, vuota;] ^bvuota, ^c>sempre< vuota; o forse] ^bo ^c>oppure< o forse
- 10 il giorno tutto pieno di vanità,] ^bil giorno vanità, ^c>[.]< >la< il giorn>ata< o tutto pien>a< o di vanità,
- 11 e il rimorso] ^brimorso la notte] ^ba notte. ^cla notte.

La traduzione italiana si presenta maggiormente aderente alla lettera dell’originale rispetto a quella vicentina, non soltanto nella resa di «perplexity» (v. 7) – come si diceva – con «perplessità» (v. 9), ma anche, ad esempio, di «forced to choose» (v. 1) con «è forza che / scelga» (vv. 1-2); di «perfection» (v. 2) con «perfezione» (v. 2); di «all that story is finished» (v. 5) con «Finita questa storia» (v. 6). Si rafforza invece il conflitto tra discorso sintattico e metrico, instaurandosi degli *enjambements* a cavallo di quasi tutti i versi.

Risulta possibile ipotizzare che Meneghello avesse ancora in mente, nel corso della stesura del *trapianto* dialettale, questa prima versione. Si osservi, a tal proposito, la resa di «heavenly» (v. 4) con «celeste» (v. 5), ricordando come nella successiva trasposizione figurasse la duplice alternativa «bianca celeste» (v. 3).

Anche per la resa dell’apertura del testo il raffronto è produttivo: Meneghello traduce infatti «The intellect of man» – in questa sede – con «L’intelletto dell’uomo» (v. 1). Per la traduzione successiva tenta invece, nella prima stesura, il corrispettivo «L’inteletto de l’omo», passando, nella stesura seguente, a «dei omeni e dele done», cassando poi quest’ultima variante e sostituendola con il più sintetico «umano» (v. 1).

Complessivamente, anche di fronte a questo duplice *trapianto* inedito, risulta possibile osservare come la versione dialettale si presenti maggiormente vivace rispetto a una traduzione italiana più rigida. Si pensi alla resa dell’incisiva apertura del v. 6 («In luck or out»): se nel vicentino si legge il celere «Fortuna o / no», nell’italiano si incontra «Con sorte trista, o prospera», maggiormente carico sul fronte non soltanto del peso sillabico, ma anche della memoria letteraria. Il medesimo discorso vale per la resa di «toil» (v. 6) con «lotta» (v. 7), portato in punta di verso. Quest’ultimo termine

instaura tuttavia un forte legame di assonanza con «nota» (v. 8): va evidenziato come nel frammento *recentiore* dei versi italiani si osservi una particolare attenzione rivolta da parte del traduttore alla ricostruzione, almeno parziale, di una trama rimica. Si registra infatti – nei versi successivi – anche il legame di assonanza tra «forse» (v. 9) : «notte» (v. 11).

Politics

Politics, la cui stesura risale al 24 maggio 1938, viene pubblicata per la prima volta su «The London Mercury» e su «The Atlantic Monthly» nel gennaio del 1939.¹⁵⁴⁴ A proposito della genesi del componimento, risulta illuminante una lettera in cui Yeats commenta un articolo del poeta americano Archibald MacLeish:

Mi loda al di sopra degli altri poeti moderni per il mio linguaggio “pubblico”. È una parola a cui non avevo pensato, ma che desidero. [...] Prosegue dicendo che, a causa della mia età e del mio rapporto con l’Irlanda, non ho potuto usare questo linguaggio “pubblico” per ciò che viene evidentemente considerato la materia giusta, la politica. La breve poesia che ti accludo è la mia risposta. Non è un fatto vero ma un momento di meditazione.¹⁵⁴⁵

Politics

'In our time the destiny of man presents its meanings in political terms.'

THOMAS MANN.

How can I, that girl standing there,
My attention fix
On Roman or on Russian
Or on Spanish politics,
5 Yet here's a travelled man that knows
What he talks about,
And there's a politician
That has both read and thought,
And maybe what they say is true
10 Of war and war's alarms,
But O that I were young again
And held her in my arms.

La trasposizione vicentina di *Politics* è testimoniata da un’unica stesura manoscritta. Essa viene qui di seguito messa a testo, emendata secondo le correzioni presenti sulla stessa.

¹⁵⁴⁴ Cfr. YEATS 2006: 1544.

¹⁵⁴⁵ *Ibidem.*

Testimoni:

A stesura ms., MEN 01-0363, f. 69.

Politics

Come vuto ca fassa co na tosa
cussì davanti i oci a farghe caso
a la politica?

Cuà ghe zé un omo che 'l sa
5 de cosa che'l parla; e li ghe zé
un politico che 'l ga leto e pensà
E magari cuel ch'i dise ze vero
de la guera e dei alarmi. Sì, ma casso,
sa fusse zóvane nantra volta
10 e la gavesse in brasso!

1-2 Come vuto ca fassa co na tosa / cussì davanti i oci] ^ACome vuto ca fassa >fin da la tosa se la
sto< >la zé là sta là< co na tosa / cussì davanti i oci /Come vuto ca fassa co na tosa / cussì
davanti i oci a farghe caso / a la politica?] ^Aa >stare atento< darghe lado / a la politica
>(romana)< spagnola o russa // a farghe caso / >a la conquista de Saragossa<? / a la politica
4-5 Cuà ghe zé un omo che 'l sa / de cosa che'l parla;] ^A>E pure< *se ben che* >l'oratore< cuà ghe
zé un omo de mondo / che 'l sa de cosa ch'el parla; // Cuà ghe zé un omo >che sorto 'l< >*che*
'l ne me< *che 'l sa* / de cosa che'l parla;
6 un politico] ^Aun >[.]< politico
8 casso,] ^Acasso >!<,
9 sa fusse zóvane nantra volta] ^A>Ma casso<, sa fusse >g< zóvane >nantr<>de nar< nantu veto
10 e la gavesse tignesse] ^Ae la *gavesse* tignesse

Il testo di Yeats è composto da un'unica strofa, formata da tre quartine di tetrametri e trimetri alternati, con rime ai soli versi pari.¹⁵⁴⁶ Il *trapianto* conta due versi in meno rispetto all'originale ed è anisosillabico. Esso conserva tuttavia lo schema rimico, che riguarda ciascuna parola collocata in punta di verso pari. Il primo legame coinvolge «caso» (v. 2), in assonanza con «casso» (v. 8), a sua volta in rima con «brasso» (v. 10); il secondo consiste invece nella rima tronca «sa» (v. 4) : «pensà» (v. 6). Va dunque, innanzitutto, registrata l'attenzione rivolta da Meneghello alla costruzione di un testo fonicamente compatto e aderente all'originale nel suo sviluppo, sin dalla prima (e unica) stesura

¹⁵⁴⁶ Cfr. *Ibidem*.

attestata. Una stesura che comunque dichiara la propria incompiutezza, ad esempio, nella resa di «held» (v. 12), per cui si registrano due lezioni alternative e non cassate: «tignesse» e «gavesse». Quest'ultima viene messa a testo in quanto si trova in interlinea e viene ritenuta *recentiore*.

A livello strutturale, si diceva dell'estensione ridotta della trasposizione: non trovano infatti un corrispettivo, nella traduzione, i vv. 3-4 dell'originale, riassunti nel solo sintagma «a la politica?», con l'aggiunta del punto interrogativo, che assume la funzione di esplicitare un tono già proprio del testo di partenza. La carta autografa registra alcuni tentativi di Meneghello volti a restare maggiormente aderente alla lettera dell'inglese, con le lezioni «spagnola o russa» e «a la conquista de Saragossa», poi cassati. La decisione di optare infine per una maggiore sintesi e per l'espunzione dei riferimenti topografici potrebbe rientrare all'interno di una strategia traduttoria messa in atto anche altrove nei *Trapianti*, volta a lasciare un maggiore spazio di libertà interpretativa e di immedesimazione al lettore. Si ricordi, a tal proposito, il titolo della trasposizione di *Swift's Epitaph*, in cui il riferimento all'autore irlandese viene del tutto eliminato, «sans doute afin que l'építaphe puisse être destinée à d'autres hommes de valeur»,¹⁵⁴⁷ come osserva Chinellato. A latere, a tale riduzione risulta forse accostabile anche la resa di «travelled man» (v. 5) con il solo «omo» (v. 4), in seguito a un primo tentativo – non cassato – con «omo de mondo».

Meneghello incoraggia così, velatamente, l'avvicinamento del testo al contesto di arrivo. Più esplicitamente, tale movimento viene messo in atto anche con la resa dei vv. 1-2 («that girl standing there, / My attention fx»): «co na tosa / cussì davanti i oci a farghe caso» (vv. 1-2), con il rafforzamento non solo dell'inarcatura, ma anche e soprattutto dello spessore idiomatrico. Per il verbo sintagmatico vicentino si registrano le precedenti varianti «stare atento» e «darghe lado».

Anche l'impiego di «tosa» è significativo, ricordando i «tusi» (v. 3) del *trapianto* di *Colonus' Praise*, più maladensi che provenienti da Colono, e il paragrafo di *Maredè, maredè...* dedicato alla desinenza in *-òto/-a* di, ad esempio, *tosata/-o*.¹⁵⁴⁸

La discorsività *familiare*¹⁵⁴⁹ del testo vicentino si accorda comunque bene alla «mocking tone»¹⁵⁵⁰ del componimento di Yeats. A rafforzare il tono ironico dell'originale contribuisce, ad esempio, la *pun-rhyme*¹⁵⁵¹ «fix» (v. 2) : «politics» (v. 4), la quale

¹⁵⁴⁷ CHINELLATO 2014: 261.

¹⁵⁴⁸ Cfr. «Noi non sentiamo più molto la forza astringente o espansiva della desinenza in *-òto/-a*, né di quella in *-ata/-o*. [...] E *tosata/-o* è più giovane di una *tósa* ordinaria e di un *tóso*, ma più manifestatamente prestante», in MENEGHELLO 2021a: 239.

¹⁵⁴⁹ Cfr. MOZZATO 2012: 135.

¹⁵⁵⁰ YEATS 1968: 87.

¹⁵⁵¹ Cfr. PERLOFF 1970: 99. Prosegue: «pun-rhyme occurs when one rhyme word assumes, under the influence of its rhyming partner, a secondary meaning quite different from its primary meaning in the logical structure of the poem; this type of rhyme furnishes us with the clearest example of the way rhyme can “deform meaning” in the “orientation toward the neighboring word», in Ivi: 99-100.

has something of Byron's playful humour. The original meaning of "fix" – to "fasten" or "settle upon" – gives way to either of the two subsidiary meanings: "politics" is a nuisance because it puts us in a (1) "fix" or "tight spot", or "politics" is despicable because things are (2) "fixed", that is, prearranged to suit the politicians' purposes.¹⁵⁵²

La rima in questione non trova un puntuale corrispettivo nel testo di arrivo, ma risulta significativa quella instaurata da «casso» (v. 8) con «brasso» (v. 10). Si ricordi anche come *casso* – qui aggiunta originale del traduttore – sia un lemma alla cui fenomenologia viene dedicato un paragrafo di *Maredè, maredè...*¹⁵⁵³ A tale tessera – strettamente afferente alla pragmatica del linguaggio – viene fatto seguire un punto esclamativo, poi cassato e recuperato in chiusura del testo, in seguito a «brasso» (v. 10), riaffermando così con forza il tono colloquiale del discorso.

¹⁵⁵² Ivi: 100.

¹⁵⁵³ Cfr. «Per un'introduzione alla fenomenologia di *Casso!* bisognerebbe ovviamente identificare i toni corrispondenti ai principali significati. Qualche indizio alla buona: (a) *Casso...* ("Ma naturalmente... / Perché ti sorprende? / Come non ci avevi pensato?", ecc.) (b) *Casso!* ("Perbacco! / Dici davvero? / Ma guarda!", ecc.) (c) [*Èh nò,*] *casso!* ("[La risposta è no / Non è vero / Non è possibile, ecc.]... e dovrete capirlo da te...")», in *MENEGHELLO 2021a*: 125. Ma si ricordi anche: «Uso delle affricate. Prendiamo l'eiaculazione (in senso grammaticale, all'inglese) che corrisponde a "Cazzo!". Essa figura nel parlato VIC in due forme diverse: (a) *Casso!*, (b) *Catso!* Le due forme segnalano due distinti gradi d'intensità in una affermazione o una negazione: (a) *Casso, non te vorè mia ca vada dirghelo...*, dove *Casso* è un appello (bonario) alla ragionevolezza evidente del non andare a dirglielo, e dice quasi "Non è ovvio?"; (b) *Èh nò, catso!* dove *catso* la pianta dura, ed è come una sfida, poco meno di una minaccia, a chi sente altrimenti. Si può arguire però che oltre al grado di intensità dell'enunciato, ci sia di mezzo anche una questione di registro o livello linguistico, per cui (c) *Catso, no te vorè mia ca vada dirghelo* e (d) *Èh nò, casso!* si possono considerare l'equivalente rispettivamente 'alto' e 'basso' di (a) e di (b)», in Ivi: 232.

FRAMMENTI

Two Years Later

Two Years Later, la cui stesura risale agli anni 1912-1913, viene pubblicata per la prima volta nel maggio del 1914 su «Poetry» (Chicago), con il titolo *To a Child Dancing in the Wind*.¹⁵⁵⁴

Two Years Later

Has no one said those daring
Kind eyes should be more learn'd?
Or warned you how despairing
The moths are when they are burned?
5 I could have warned you; but you are young,
So we speak a different tongue.

O you will take whatever's offered
And dream that all the world's a friend,
Suffer as your mother suffered,
10 Be as broken in the end.
But I am old and you are young,
And I speak a barbarous tongue.

Meneghello traspone in un'unica stesura manoscritta, priva di varianti, gli ultimi due versi del testo originale.

Testimoni

A stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 11-12 del testo originale, MEN 01-0363, f. 72.

ma mi son vecio, ti zóvane,
e mi parlo in barbaro

¹⁵⁵⁴ Cfr. YEATS 2006: 1146.

Il testo originale si distende su due strofe di sei trimetri ciascuna, con rime *ababcc dedecc*:¹⁵⁵⁵ Meneghello annota la traduzione soltanto degli ultimi due versi, riconducibili in vicentino alla misura, rispettivamente, di un ottonario sdrucciolo e di un senario sdrucciolo. Tra essi persiste, in punta di verso, un legame di rima ritmica.

La stesura è priva di varianti: si presenta piuttosto aderente al testo di partenza nella lettera e maggiormente sintetica nella sintassi, venendo meno, ad esempio, la ripetizione del verbo *essere* nella trasposizione del v. 11. Anche la resa del sintagma conclusivo è connotata da una maggiore implicitezza, in quanto il traduttore omette la specificazione «*tongue*» (v. 12), trasponendo l'aggettivo «*barbarous*» (v. 12) con il sostantivo «*barbaro*» (v. 2).

¹⁵⁵⁵ Cfr. *Ibidem*.

Towards Break of Day

Towards Break of Day – scritta tra il dicembre del 1918 e il gennaio del 1919 e pubblicata per la prima volta su «The Dial» e su «The Nation» nel 1920 – è «un derivato delle sedute di scrittura automatica»¹⁵⁵⁶ di Yeats.

Towards break of day

Was it the double of my dream
The woman that by me lay
Dreamed, or did we halve a dream
Under the first cold gleam of day?

- 5 I thought: 'There is a waterfall
Upon Ben Bulbin side
That all my childhood counted dear;
Were I to travel far and wide
I could not find a thing so dear.'
- 10 My memories had magnified
So many times childish delight.

- I would have touched it like a child
But knew my finger could but have touched
Cold stone and water. I grew wild.
- 15 Even accusing Heaven because
It had set down among its laws:
Nothing that we love over-much
Is ponderable to our touch.

- I dreamed towards break of day,
20 The cold blown spray in my nostril.
But she that beside me lay
Had watched in bitterer sleep

¹⁵⁵⁶ Ivi: 1242.

The marvellous stag of Arthur,
That lofty white stag, leap
25 From mountain steep to steep.

Meneghello traduce in un'unica stesura manoscritta, priva di varianti, il v. 24 del testo di partenza.

Testimoni:

A stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione del v. 24 del testo originale, MEN 01-0363
f. 75.

el grande cervo bianco

L'originale di Yeats si compone di quattro strofe diseguali di tetrametri e qualche trimetro, con rime libere. Meneghello traspone soltanto parzialmente il penultimo verso («That lofty white stag»). Il frammento vicentino si colloca a margine del titolo originale, inserito in un elenco di testi da trasporre.

Nella figura del «grande cervo bianco» il traduttore deve aver individuato un elemento identificativo e di particolare interesse per il componimento, il cui *trapianto* non verrà tuttavia realizzato.

The Tower

The Tower, la cui stesura risale al 1925, viene pubblicata per la prima volta su «The New Republic» e «The Criterion» nel giugno del 1927.¹⁵⁵⁷ A proposito dei valori simbolici della Torre – nella realtà biografica identificabile con Thoor Ballylee – Melchiori scrive:

La Torre, dapprima emblema di meditazione e magia, della solitudine del poeta e del veggente, poi della spirale ascendente e discendente della vita umana e universale, è adesso (nel periodo in cui viene scritta *The Tower*) anche la torre di Ilio, distrutta dalla bellezza di Elena.¹⁵⁵⁸

I

What shall I do with this absurdity —
O heart, O troubled heart — this caricature,
Decrepit age that has been tied to me
As to a dog's tail?
5 Never had I more
Excited, passionate, fantastical
Imagination, nor an ear and eye
That more expected the impossible —
No, not in boyhood when with rod and fly,
10 Or the humbler worm, I climbed Ben Bulben's back
And had the livelong summer day to spend.
It seems that I must bid the Muse go pack,
Choose Plato and Plotinus for a friend
Until imagination, ear and eye,
15 Can be content with argument and deal
In abstract things; or be derided by
A sort of battered kettle at the heel.

II

¹⁵⁵⁷ Cfr. Ivi: 1268.

¹⁵⁵⁸ *Ibidem*.

[...]

Caught by an old man's juggleries
He stumbled, tumbled, fumbled to and fro
And had but broken knees for hire
And horrible splendour of desire;

65 I thought it all out twenty years ago:

[...]

90 As I would question all, come all who can;
Come old, necessitous, half-mounted man;
And bring beauty's blind rambling celebrant;
The red man the juggler sent
Through God-forsaken meadows; Mrs. French,
95 Gifted with so fine an ear;
The man drowned in a bog's mire,
When mocking muses chose the country wench.

Did all old men and women, rich and poor,
Who trod upon these rocks or passed this door,
100 Whether in public or in secret rage
As I do now against old age?
But I have found an answer in those eyes
That are impatient to be gone;
Go therefore; but leave Hanrahan,
105 For I need all his mighty memories.

[...]

III

[...]

I have prepared my peace
 With learned Italian things
 160 And the proud stones of Greece,
 Poet's imaginings
 And memories of love,
 Memories of the words of women,
 All those things whereof
 165 Man makes a superhuman
 Mirror-resembling dream.

[...]

Meneghello traspone del testo originale (di cui sono stati riportati, qui sopra, soltanto i passaggi coinvolti nel processo di traduzione) alcuni frammenti, testimoniati da cinque carte manoscritte. Le prime due registrano la trasposizione dei primi quattro versi dell'originale, per i quali si mette a testo la stesura *recentiore* (B). Le seguenti testimoniano la trasposizione dei vv. 5-10; 12-17; 65, 95-96, 98-101, 161-162: essa viene messa a testo emendata secondo le correzioni presenti sulle carte. Nella rappresentazione che segue, i frammenti vengono separati tra loro mediante uno spazio bianco.

Testimoni:

- A stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 1-4 del testo originale, MEN 01-0363, f. 3.
- B stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 1-4 del testo originale, MEN 01-0363, f. 10.
- C stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 5-10 del testo originale, MEN 01-0363, f. 20.
- D stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 12-17 del testo originale, MEN 01-0363, f. 21.
- E stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 65, 95-96, 98-101, 161-162 del testo originale, MEN 01-0363, f. 22.

E cossa ca gh'in fassa de sta cosa
 sto bussoloto che l'età baosa

sta roba assurda

sta caricatura –

5 core, dio-bòn, core smario, consìlieme,
ca me strassino drio
'fa i can?

Mai vudo pi fantastica fantasia,
più

10 e na recia, tusi, e un ocio
che speta l'impossibile
mai, dio-largo... ma gnanca da bambin
co nava a pesca de pessate in Livargón
co zanpegava so per Monti fian...

15 briòn ca ghe dise: "Musa:
ve fora dei coioni!"
e mi me tengo par amissi
Platone Plotino
fin che la fantasia la se sóra
20 contendere oci rece dei discursi
astrati: che no ne coione
el bussoloto ca se cammeno drio

dio che barba, poeta, i so ricordi!

el piatelo co le rece del fattore

25 l'orbo, l'omo negà te 'l luamaro
robe ch'el ga pensà venti ani fa
Za gavenli tuti,
sti vecioti, oranzi e dove
sioroti, puareti
30 come ca la go mi co la veciaia?

1-7 E cossa ca gh'in fassa de sta cosa / sto bussoloto che l'età baosa / sta roba assurda / sta caricatura – / core, dio-bòn, core smario, consìlieme, / ca me strassino drio / 'fa i can?] ^ACossa zelo sto bussolotèlo / che la me ga tacà drio la veciaia? / sta cosa de banda? ^B>Ma< ^E cossa >casso zelo sto bussoloto< *ca gh'in fassa de sta cosa /* >sta coa< sto bussoloto >che decrepita<

che l'età >decrepita< baosa / >ch'i me ga tacà drio< / sta roba assurda / >madona-dio<, sta caricatura – / core, dio-bòn, core >incassà< smario, consilieme, / ca me strassino drio / 'fa i can?

- 9 più] ^Cpiù >apassionà<
10 e na recia, tusi, e un ocio] ^Ce na recia, tusi, e >[..]< un ocio
15 briòn ca ghe dise: “Musa:] ^D>bricon< briòn ca ghe dise: “Musa:
18 Platone Plotino] ^D>Platone è prom[...] Platone po' Plotino< / Platone Plotino
19 fin dta che la fantasia la se sóra] ^D>fora< fin dta che la fantasia la se sóra
21 astrati: che no ne coione] ^D>de< astrati: >e se no< che no ne coione
22 el bussoloto ca se cammeno drio] ^Del bussoloto >meso schizzà< >ch'i< ca se cammeno drio
24 el piatelo co le rece del fattore] ^E>la rece su< / el piatelo co le rece del fattore
26 robe ch'el ga pensà venti ani fa] ^E>le< robe ch'el ga pensà venti ani fa
27 Za gavenli tuti,] ^E>el< / Za gavenli tuti, >s<

Il testo di Yeats conta complessivamente 195 versi, divisi in tre strofe di diversa lunghezza. La prima si compone di pentametri giambici rimati in quartine a rima alternata; la seconda di pentametri giambici, tetrametri e trimetri rimati in due quartine, la prima a rima baciata, la seconda a rima incrociata; la terza di trimetri rimati in quartine a rima alternata (ma all'ultima manca un verso).¹⁵⁵⁹ Del componimento sono stati riportati nella presente scheda soltanto i passaggi rilevanti per la contestualizzazione della trasposizione meneghelliana, frammentaria e fortemente incompiuta. Si osservi – ad esempio – la brusca interruzione su cui si chiude il v. 9, per il quale Meneghello tenta una variante con la lezione «apassionà», poi cassata ma non sostituita.

Alcuni versi si distinguono tuttavia per un maggior grado di elaborazione, come quelli corrispondenti con la resa dell'incipit dell'originale. La trasposizione dei primi quattro versi del testo di partenza è infatti registrata da due successive stesure – diversamente dalla restante parte dei frammenti, la cui prima annotazione non viene seguita da successive riscritture. Risulta dunque legittimo ipotizzare che Meneghello fosse in procinto di isolare i versi che del testo inglese gli interessava maggiormente tradurre, corrispondenti con quelli iniziali. Nella loro resa vicentina si osserva, ad esempio, una particolare attenzione rivolta alla trama rimica. In punta di verso si incontrano infatti le rime bacciate «cosa» (v. 1) : «baosa» (v. 2); «assurda» (v. 3) : «caricatura» (v. 4); seguite dalla rima interna «smario» (v. 5) : «drio» (v. 6).

Anche questi primi versi si presentano tuttavia in una forma ancora instabile e aperta, come si evince dalla presenza di plurime varianti alternative non cassate. Si pensi alla resa di «this absurdity» (v. 1) e «this caricature» (v. 2), per cui si leggono, in sequenza, i sintagmi: «sta cosa» (v. 1), «sto bussoloto» (v. 2), «sta roba assurda» (v. 3), «sta caricatura» (v. 4). Il termine «bussoloto» («bossolotto», «urna», nel *Dizionario* di Pajello) –¹⁵⁶⁰ presente anche al v. 22, resa di «kettle» (v. 17) – si incontra anche in

¹⁵⁵⁹ Cfr. *Ibidem*.

¹⁵⁶⁰ PAJELLO 1896: 32.

un paragrafo di *Maredè, maredè...*, che giustifica l'esclusione della variante «bussolotèlo», registrata dalla precedente stesura: «*Pissigón, pissigòto; morsegón, morsegòto; petolón, petolòto; ma solo cariolón, pevarón; bussolòto, rosegòto*». ¹⁵⁶¹

Nei *sondaggi* si incorre inoltre in un'illuminante pagina dedicata all'aggettivo «baosa» (v. 2), impiegato qui per la resa di «Decrepit age» (v. 3):

L'agg *baósa/-o* che certo vorrà dire “feconda di bave”, è sentito anche come se dicesse “ricca di bai”. C'è purtroppo in esso – nei contesti pertinenti – una punta di disprezzo o dileggio nei confronti degli acciacchi e malanni della vecchiaia: *na vècia-baósa, un vècio-baóso* equivalgono in pratica a dire che la persona in questione è “molto vecchia” (e perciò da presumere immersa nel mondo delle bave o dei bai). *Inbaosà* è però genericamente “impiastricciata” di bave (infante) o materie viscide, e non ha speciali connotazioni di età avanzata.

Bao-/i sta per “insetto” (con speciale riferimento ai coleotteri), ma anche per “verme”, o più generalmene per qualunque animalculo. [...]

Nel senso di “vermi”, *bai* non indica i lombrichi, che si chiamano *binbissóli*, ma le larvette, i vermicciattoli che si generano dal putridume, dal marciume, insomma dalla corruzione prodotta da un eccesso di maturità o dalla morte. *Fare i bai* è imputridire, in particolare il dissolversi dei corpi morti, e può stare per “essere morti”

Quanto alle dimensioni, è indisputabile che, per esempio, la coccinella [...] è un *bao*; ma resta incerto a quale punto, crescendo le dimensioni, un *bao* di simile fattura smetterebbe di essere un *bao*. ¹⁵⁶²

La scelta lessicale meneghelliana risulta dunque quanto mai appropriata, considerando anche la presenza – sempre interna all'area semantica della vecchiaia – di «vecioti», al v. 28, e come Meneghello scriva – a proposito delle «piccole escursioni nei documenti linguistici del passato» – ¹⁵⁶³ che è parlando «con *veciòte* o *veciòti* sibilanti e chioccianti» ¹⁵⁶⁴ che diventa possibile far «risuscitare parole e modi o scordati del tutto, o fortemente disusati». ¹⁵⁶⁵ Si ricordi inoltre come, nell'inedito *trapianto* di *Among School Children*, l'io poetico sia un «vecioto» (v. 7) e come ad esso si contrappongano le «tosete» (vv. 3, 6). Nel presente frammento, invece, al v. 10, si incontra l'aggiunta originale – priva di riscontro nel testo di partenza – «tusi». ¹⁵⁶⁶

¹⁵⁶¹ MENEGHELLO 2021a: 89.

¹⁵⁶² Ivi: 98-99.

¹⁵⁶³ Ivi: 110.

¹⁵⁶⁴ Ivi: 111.

¹⁵⁶⁵ Ivi: 110.

¹⁵⁶⁶ Cfr. «Noi non sentiamo più molto la forza astringente o espansiva della desinenza in *-òto/-a*, né di quella in *-ata/-o*. [...] E *tosata/-o* è più giovane di una *tósa* ordinaria e di un *tóso*, ma più manifestatamente prestante», in Ivi: 239.

L'espressione «not in boyhood» (v. 9) viene invece resa con «ma gnanca da bambin» (v. 12), introducendo quello che forse è il passaggio maggiormente esplicito per quanto riguarda l'ascrizione del testo a una dimensione familiare al traduttore. Meneghello riscrive infatti il contenuto dei vv. 9-10 («when with rod and fly, / Or the humbler worm, I climbed Ben Bulben's back»), adattandolo al paesaggio vicentino: «ma gnanca da bambin / co nava a pesca de pessate in Livargón / co zanpegava so per Monti [...]» (vv. 12-13). Viene innanzitutto meno il riferimento al Ben Bulben – mantenuto invece nel primo verso, ma non nel titolo, di *Soto la gropo nuda* –, mentre viene introdotta la presenza del «Livargón», cioè dell'Orolo, torrente che scorre nei pressi di Vicenza. A proposito della sua ansa, Meneghello scrive in *Maredè, maredè...*:

L'ansa del Livargón che a valle del ponte del Castello, voltando l'arco della schiena al paese, si raccorda col cristallo dei *bojéti* e il nero velluto del *bójo* di Cuca, si denominò dal *lavatóio* che il fascismo e il *siménto* vi edificarono. Era una tettoia sostenuta da pilastri di cemento cinerisono che riparava (non molto) una serie di vasche della stessa sostanza, basate su una piattaforma, e non so come irrorate.¹⁵⁶⁷

Il paesaggio delineato dal testo cambia dunque radicalmente rispetto a quello di partenza, venendo di fatto *trapiantato*. Di conseguenza, il «man drowned in a bog's mire» (v. 96) diventa «l'omo negà te 'l luamaro» (v. 25), con un termine che registra in vicentino anche un suo vivace impiego figurato, per cui:

Una pluralità accentuata in cui traspaia il senso della moltitudine incontrollata e dell'eccesso si può esprimere, oltre che nelle ovvie forme *un mucio / un fotìo / na cuantità (de)*, più vivacemente con *un staro*, e meglio ancora con *un luamaro, un smerdaro*. È curioso che l'idea della sovrabbondanza si sposi così bene con quella degli escrementi.¹⁵⁶⁸

Si ricordi come il «luamaro» era quello «de 'l core» (v. 4) in chiusura di *Do' che nasse l'ispirassión* e si osservi come «core» compaia anche nei versi qui esaminati, in particolare nella resa del v. 2 («O heart, O troubled heart»): «core, dio-bòn, core smario» (v. 5). La ripetizione ravvicinata del termine – che qui è traduzione apparentemente lineare di «heart», ma ricordando sempre la sua accezione inglese di «[n]odo o torsolo centrale delle cose» –¹⁵⁶⁹ registra inoltre l'inserimento nell'apostrofe di un'esclamazione, «dio-bòn», che conferisce al passaggio – già discorsivo nell'originale – un registro ancor più fortemente colloquiale e tendente alla mimesi dell'oralità. Esclamazioni simili – nel

¹⁵⁶⁷ Ivi: 133-134.

¹⁵⁶⁸ Ivi: 45.

¹⁵⁶⁹ MENEGHELLO 2006: 779.

presente frammento si incontrano anche «dio-largo» (v. 12) e «dio che barba» (v. 23) – sono frequenti nei *Trapianti*: esse sono afferenti alla pragmatica del linguaggio e orientate a un netto abbassamento del tono.¹⁵⁷⁰

Il traduttore lavora su un testo originale che già si muove sulle corde della discorsività, accentuandone dunque tale tratto e ricorrendo anche, in maniera disinvolta, al turpiloquio. Si pensi alla resa di «bid the Muse go pack» (v. 12) con il discorso diretto «“Musa: / va fora dei coioni”» (vv. 15-16) e – restando all’interno della medesima sfera semantica – di «derided» (v. 16) con il verbo «coione» (v. 21). Un verbo, quest’ultimo, a cui Meneghello ricorre anche nella trasposizione di *Among School Children* e a cui dedica – come si ricordava nella relativa scheda – un importante paragrafo di *Maredè, maredè...* In esso viene ricordato un dialogo tratto da una versione dialettale del *Macbeth*, in cui la presenza del verbo *colionare* è frutto di «una stupefacente interpolazione, probabilmente improvvisata sulla scena da attori che si immedesimano coi fatti rappresentati».¹⁵⁷¹ A tal proposito, l’autore osserva come sia

un vero peccato che buona parte dei testi teatrali vicentini creati extempore siano scomparsi senza lasciar tracce. Si ha l’impressione che l’inventività di colui che decise all’improvviso di ravvivare quella sera il breve dialogo funebre esclamando “Tu mi colióni!”, e la geniale prontezza di colui che improvvisò con “Dio m’acceconi!” una così pertinente risposta per le rime, abbiano davvero qualcosa di elisabettiano.¹⁵⁷²

L’impiego del verbo nella presente sede suggerisce dunque il tentativo di ottenere anche nella trasposizione di *The Tower* un’efficace sintesi tra linguaggio *familiare*¹⁵⁷³ e letterario. Una sintesi che risulta tuttavia – in questo frammento – fortemente sbilanciata nella direzione della colloquialità. È forse in tale mancata aderenza a quell’equilibrio tra registri che caratterizza del resto anche l’originale, oscillante «between a “high” polysyllabic language of metaphysical intellectuality and a “low” monosyllabic language of earthy simplicity»,¹⁵⁷⁴ che va ricercata una delle motivazioni che stanno alla base dell’interruzione della stesura del *trapianto*.

¹⁵⁷⁰ Cfr. «Esclamazioni, eiaculazioni, giaculatorie: la categoria era proprietà comune, e così pure le regole generali che la governavano, ma le singole realizzazioni erano non di rado invenzioni individuali; private nella loro novità intuitiva, pubbliche invece nella loro comprensibilità», in ID. 2021a: 136-137.

¹⁵⁷¹ Ivi: 196-197.

¹⁵⁷² *Ibidem*.

¹⁵⁷³ Cfr. MOZZATO 2012: 135.

¹⁵⁷⁴ VENDLER 2007: 199.

The New Faces

The New Faces, la cui stesura risale al dicembre 1912, viene pubblicata per la prima volta in *Seven Poems and a Fragment* (1922).¹⁵⁷⁵ Il *tu* a cui si rivolge il componimento risulta identificabile con Lady Augusta Gregory: in lei, scrive Yeats nella propria inedita autobiografia, «trovai finalmente ciò che avevo sempre cercato, una vita di ordine e di assidua fatica, in cui tutte le cose esteriori erano l'immagine di una vita interiore». ¹⁵⁷⁶

The new faces

If you, that have grown old, were the first dead,
Neither catalpa-tree nor scented lime
Should hear my living feet, nor would I tread
Where we wrought that shall break the teeth of Time.

5 Let the new faces play what tricks they will
In the old rooms; night can outbalance day,
Our shadows rove the garden gravel still,
The living seem more shadowy than they.

Meneghello traspone parzialmente i primi tre versi del testo di partenza in un'unica stesura manoscritta. Essa viene messa a testo, emendata secondo le correzioni presenti sulla stessa.

Testimoni:

A stesura ms. frammentaria che attesta la parziale trasposizione dei vv. 1-3 dell'originale, MEN 01-0363, f. 86.

The new faces

Vu si diventà vecia, e sa murissi
prima de mi, carissima,
né catalpa né cedro in cimeterio

¹⁵⁷⁵ Cfr. YEATS 2006: 1290.

¹⁵⁷⁶ *Ibidem*.

no sentiria i me passi...

- 1-2 Vu si diventà vecia, e sa murissi / prima de mi, carissima,] ^ASe vu mur>i<ss prima de mi,
carissima / >Deventà< Vu si diventà vecia, e sa murissi / prima de mi, carissima,
3 né catalpa] ^A>no me< né catalpa

Il testo di Yeats si compone di pentametri giambici disposti in due quartine a rima alternata:¹⁵⁷⁷ Meneghello traspone parzialmente soltanto i primi tre versi dell'originale (la loro potenziale prosecuzione viene però segnalata mediante i puntini sospensivi). Essi vengono distesi su una misura di quattro e presentano regolarità metrica: i versi dispari sono endecasillabi, entrambi *a maiore*, mentre quelli pari sono settenari.

In punta di verso si riscontra un forte legame fonico tra «murissi» (v. 1) : «carissima» (v. 2) : «passi» (v. 4). Nei versi coinvolti in tale rapporto si registra una più ampia trama allitterativa dettata dalla ricorrenza della sibilante e della vocale chiusa, oltre che nelle parole-rima, anche in «si», «vecia», «sa» (v. 1); «prima», «mi» (v. 2); «sentiria i» (v. 4). La parola-rima irrelata «cimiterio» (v. 3) rafforza inoltre la trama fonica dettata dalla vocale /i/, pur proseguendo a eco le sonorità del precedente «cedro» e arricchendosi del suono di /e/ (proprio anche di «né [...] né», al v. 3). A proposito della scelta lessicale, si ricordi il paragrafo di *Maredè, maredè...* dedicato ai cimiteri, di cui ce ne sono «quasi due»:¹⁵⁷⁸

quello della gente e del discorso ordinario (*simitèro*, che una volta però si diceva *simitèrio*) e l'altro, delle prediche e dei dettati scolastici (*canposanto*). Il nostro al mio paese si chiamava anche *dai Miliorini*.¹⁵⁷⁹

Meneghello opta dunque – come di consueto nei *Trapianti* – per un registro che afferisce al «discorso ordinario» della «gente», scegliendo, in questo caso, una variante che si accosta maggiormente a quella di «una volta»,¹⁵⁸⁰ forse spinto dalle ragioni foniche di cui sopra. Il termine è del resto un'aggiunta del traduttore, privo di riscontro nel testo di partenza, in cui invece si legge – per contrasto – «living feet», al v. 3 (soltanto «i me passi» nella trasposizione, v. 4). Aggiunta originale è anche l'apostrofe «carissima» (v. 2), che – oltre a inserirsi all'interno del tessuto fonico già messo in luce e a instaurare la misura del settenario – imprime al discorso una connotazione più marcatamente affettiva e *familiare*,¹⁵⁸¹ secondo una tonalità propria delle traduzioni meneghelliane.

¹⁵⁷⁷ Cfr. *Ibidem*.

¹⁵⁷⁸ MENEGHELLO 2021a: 214.

¹⁵⁷⁹ Ivi: 214-215.

¹⁵⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁵⁸¹ Cfr. MOZZATO 2012: 135.

Il frammento vicentino di *The new faces*, dunque, benché testimoniato da un'unica precaria stesura, si offre al lettore in una forma già calibrata, metricamente e fonicamente compatta e lessicalmente coerente con le strategie messe in atto nei *Trapianti*. La selezione dei versi incipitari del testo e la loro riscrittura risultano ben ponderate da parte del traduttore, al pari di alcuni dei più incisivi testi editi.

All Souls' Night

All Souls' Night, la cui stesura risale al novembre del 1920, viene pubblicata per la prima volta su «The New Republic» e su «The London Mercury» nel marzo del 1921. Il componimento funge da epilogo per *A Vision*.¹⁵⁸²

All Souls' Night

[...]

Such thought— such thought have I that hold it tight
Till meditation master all its parts,
Nothing can stay my glance
Until that glance run in the world's despite
95 To where the damned have howled away their hearts,
And where the blessed dance;
Such thought, that in it bound
I need no other thing,
Wound in mind's wandering
100 As mummies in the mummy-cloth are wound.

Meneghello traspone in due stesure manoscritte gli ultimi due versi dell'originale, di cui viene riportata qui sopra la sola strofa conclusiva.

Testimoni:

- A stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 99-100 del testo originale, MEN 01-0363, f. 74.
B stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 99-100 del testo originale, MEN 01-0363, f. 76.

infassà de pensieri
fa le mummie infassa te le fasse da mumia

¹⁵⁸² Cfr. YEATS 2006: 1317.

1 de pensieri] ^A>de pensieri de la mente< idee ramenghe
 2 fa] ^A‘fa mummie] ^Am>ù<umie infassa] ^Ainfassà te le fasse] ^A‘te le fasse ^B>c<
 te le fasse da mumia] ^Ada m>ù<umia

Il testo di Yeats conta complessivamente cento versi, distribuiti in dieci strofe di pentametri e trimetri, con rime *abcabcdeed*.¹⁵⁸³ Meneghello traspone, in duplice stesura manoscritta, gli ultimi due versi dell’originale.

Il breve frammento vicentino risulta particolarmente coeso dal punto di vista fonico: è infatti percorso da una fitta trama iterativa e allitterativa, che insegue quella dei versi inglesi. Il traduttore conserva infatti la ripetizione interna «mummies»: «mummy» (v. 100) nel rapporto tra «mummie» e «mumie», in chiusura del verso. Il tessuto sonoro del *trapianto* è invece dettato soprattutto dalle numerose occorrenze della sibilante e della labiodentale («infassà», «pensieri», v. 1; «fa», «infassa», «fasse», v. 2).

Per quanto riguarda la coppia verbo-sostantivo (*infassare* e *fasse*), risulta utile un raffronto con le pagine di *Maredè, maredè...*, in cui Meneghello si sofferma sui «[p]atterne»¹⁵⁸⁴ *amabilmente* propri del vicentino, in quanto privi di un corrispettivo italiano:

Patterne: *Ciave, inciavare* (“chiudere a chiave”); *fassa, infassare; pianta, impiantare; vissio, invissiare* (IT “fasciare”, “piantare”, “viziare”). Amabili toni “nostri” senza concorrenza di un “in” IT come invece per *ciòdo, inciodare*, “inchiodare” [...].

Te infassàveli (da picola)? (ossia, ti avvolgevano tutta nelle fasse infantili, forse incorporando i braccetti pugnaci [*Pomo pero*, p.19]? ossia ancora, *Hai vissuto in quella clausura, quasi mutuata in crisalide, immobile e viva?*); *La ghe ga infassà la spala* (come nei *Piccoli maestri*, p.234; *infassà-su* indicherebbe una fasciatura più cospicua e meno amorosa).¹⁵⁸⁵

I riferimenti intertestuali alle pagine di *Pomo pero* e dei *Piccoli maestri* rinviano, rispettivamente, alla serie «dei SUPPORTI della personalità, *le fasse, la cuna, lo spasseggio, il caregotto...* [...] fasce che t’impacchettavano incorporando i braccetti pugnaci»,¹⁵⁸⁶ e all’infermiera dai «capelli biondo cenere, [ch]e sta fasciandogli la spalla con fasce vaporose». ¹⁵⁸⁷

Anche la resa di «mind’s wandering» (v. 99) risulta di particolare interesse per quanto riguarda la scelta lessicale e i percorsi che traccia internamente all’opera meneghelliana. Nella prima stesura, il

¹⁵⁸³ Cfr. *Ibidem*.

¹⁵⁸⁴ MENEGHELLO 2021a: 277.

¹⁵⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁸⁶ ID. 2006: 635.

¹⁵⁸⁷ Ivi: 604.

traduttore annota «idee ramenghe», impiegando un aggettivo che ricorre anche in alcuni inediti *trapianti* da John Donne: come in quello di *To His Mistress Going to Bed*, per la trasposizione di «roving hands» (v. 25) con «man ramenghe» (v. 6, precedentemente «passeggiatrici»), o in una prima versione di *The Sunne Rising*, per la resa di «unruly Sunne» (v. 1), che «corrisponde al moderno immanageable: infrenabile»:¹⁵⁸⁸ «ramengo sole». Quest'ultima lezione viene poi sostituita da «slandron».¹⁵⁸⁹ Anche nel caso del presente frammento Meneghello opta, nella seconda stesura, per una lezione alternativa: «pensieri» (v. 1). Un lemma che risulta solo apparentemente neutro nella connotazione, in quanto assume un diverso spessore e una maggiore specificità semantica se accostato al paragrafo di *Maredè, maredè...* ad esso dedicato. Esso si apre – di nuovo con un intreccio di rimandi intertestuali – con una citazione da *Pomo pero*:

«... Quando dicono *pensièri* intendono più o meno dolori...» (*Pomo pero*, p. 103): Forse non proprio dolori spòtici, piuttosto preoccupazioni, le *curae* del latino.

«Dó li ghètu i *pensièri*, ti bèlo?»

«Cuà» (toccandosi la fronte con la mano).

Nessuno intese mai che si parlasse della facoltà di pensare, o dei suoi prodotti, il pensiero pensato di G. Gentile; si parlava invece di ciò che impensierisce gli esseri umani, la pensosità esistenziale che trova stanza 'cuà', nella parte davanti della testa.

Del resto l'espressione *gò pensiéro* (RUS anche *gò pissiéro*) si usa specialmente per manifestare dubbio o timore.¹⁵⁹⁰

¹⁵⁸⁸ DONNE 1958: 134.

¹⁵⁸⁹ Cfr. «Una importante qualità del vestire di una persona si esprime con *slandronà*, che vuol dire “acconciata/-o” da *slandrón* (qui ci vuole il maschile, perché il modello esemplare, in questo senso specifico, è maschio), con panni o accessori anche di buona qualità ma male assortiti, mal stirati, male indossati. Tutt'altro senso [...] ha *strassonà* che indica invece abiti ridotti a stracci o di infima specie. Mentre però alla persona *strassonà* non si attribuiscono speciali qualità negative [...], *slandronà* sembra evincere i tratti lassisti e trascurati del carattere», in MENEGHELLO 2021a: 38.

¹⁵⁹⁰ Ivi: 96.

Byzantium

Byzantium viene scritta tra l'aprile e il settembre del 1930 e pubblicata per la prima volta in *Words for music perhaps* (1932): si tratta «di uno dei testi più impegnativi di Yeats, composto in un periodo in cui il poeta, colpito da febbre maltese, era stato in pericolo di morte». ¹⁵⁹¹ Un'indicazione sulla genesi del componimento l'autore la fornisce nella risposta a una critica dell'amico T. Sturge Moore:

la poesia trae origine dalla tua critica. Hai fatto obiezione all'ultima strofa di *Navigando verso Bisanzio* perché un uccello costruito da un orafo era altrettanto naturale di qualunque altra cosa. Ciò mi ha dimostrato che l'idea richiedeva un'"esposizione". ¹⁵⁹²

Byzantium

The unpurged images of day recede;
The Emperor's drunken soldiery are abed;
Night resonance recedes, night-walkers' song
After great cathedral gong;
5 A starlit or a moonlit dome disdains
All that man is,
All mere complexities,
The fury and the mire of human veins.

Before me floats an image, man or shade,
10 Shade more than man, more image than a shade;
For Hades' bobbin bound in mummy-cloth
May unwind the winding path;
A mouth that has no moisture and no breath
Breathless mouths may summon;
15 I hail the superhuman;
I call it death-in-life and life-in-death.

¹⁵⁹¹ YEATS 2006: 1353.

¹⁵⁹² ID. 2000: 232. Qui si seguito la critica solleva da Moore: «Sebbene le prime tre strofe del tuo *Navigando verso Bisanzio* (1926) siano magnifiche, la quarta mi delude, perché l'uccello di un orafo fa parte della natura non meno del corpo di un uomo, specie se, come fanno Omero e Shakespeare, esso canta di "quello che è passato, che passa, o che verrà"», in *Ibidem*.

Miracle, bird or golden handiwork,
 More miracle than bird or handiwork,
 Planted on the starlit golden bough,
 20 Can like the cocks of Hades crow,
 Or, by the moon embittered, scorn aloud
 In glory of changeless metal
 Common bird or petal
 And all complexities of mire or blood.

25 At midnight on the Emperor's pavement flit
 Flames that no faggot feeds, nor steel has lit,
 Nor storm disturbs, flames begotten of flame,
 Where blood-begotten spirits come
 And all complexities of fury leave,
 30 Dying into a dance,
 An agony of trance,
 An agony of flame that cannot singe a sleeve.

Astraddle on the dolphin's mire and blood,
 Spirit after spirit! The smithies break the flood,
 35 The golden smithies of the Emperor!
 Marbles of the dancing floor
 Break bitter furies of complexity,
 Those images that yet
 Fresh images beget,
 40 That dolphin-torn, that gong-tormented sea.

Byzantium appartiene al nucleo di poesie tradotte da Meneghello – prima che in vicentino – in italiano, attorno alla metà degli anni '50. Il testo resta tuttavia inedito in entrambe le versioni.

In dialetto Meneghello traspone in un'unica stesura manoscritta i vv. 24 e 36-40 del testo di partenza: i due frammenti vengono rappresentati l'uno di seguito all'altro, separati da uno spazio bianco.

A testimoniare l'interesse per il presente testo di Yeats vi è anche l'annotazione del suo titolo su un'ulteriore carta manoscritta, insieme al sintagma dialettale individuante «el gong». ¹⁵⁹³

Testimoni:

A stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 24, 36-40 del testo originale, MEN 01-0363, f. 63.

Complessità de sangue e de paltàn

I marmi rompe la complessità,
le imagini che za produse imagini,
mare strusà dai salti dei delfini

5 strusà da le pegnate del gong.

3 produse] ^A>fa altre< *produse*

4 mare] ^A>chel< mare

4 strusà] ^A>tormentà< *strusà*

L'originale è composto da cinque strofe di pentametri, tetrametri, trimetri e dimetri rimati in due quartine, la prima a rima baciata, la seconda a rima incrociata: ¹⁵⁹⁴ il ritmo del componimento è reso particolarmente variato e «danzante» dalla variazione nel numero delle sillabe. ¹⁵⁹⁵ Nel frammento vicentino si registra invece – per contrasto – un forte isosillabismo, essendo esso costituito da tre endecasillabi tronchi (vv. 1, 2, 5), uno sdrucchiolo (v. 3) e uno piano (v. 4).

Per quanto riguarda lo schema rimico, risulta possibile isolare il rapporto tra «imagini» (v. 3) : «delfini» (v. 4) e la rima ritmica «paltàn» (v. 1) : «complessità» (v. 2), a sua volta in rima interna con «strusà» (v. 4) : «tormentà» (v. 5) e in rima interna identica con «Complessità» (v. 1), termine-chiave collocato in apertura. ¹⁵⁹⁶ Anche per «imagini» si registrano due occorrenze, queste interne al medesimo verso (v. 4), laddove nell'originale sono disposte tra i vv. 38-39 («Those images that yet / Fresh images beget»). La ripresa ravvicinata di «complessità» non ha invece riscontro nell'originale, accostando Meneghello due passaggi lontani tra loro nel testo di partenza: il traduttore recupera così

¹⁵⁹³ MEN 01-0363, f. 76.

¹⁵⁹⁴ Cfr. YEATS 2006: 1353.

¹⁵⁹⁵ Cfr. ID. 2000: 234.

¹⁵⁹⁶ Cfr. PERLOFF 1970: 136.

in parte – pur nella brevità del frammento – una trama lessicale iterativa, tra le caratteristiche fondanti del componimento di Yeats.¹⁵⁹⁷

I versi coinvolti nella trasposizione presentano poi nell'inglese una struttura sintattica resa particolarmente ardua dalle elisioni. Johnson offre una preziosa delucidazione in merito:

concordo con Wilson nel ritenere che le immagini del v. 38 siano quelle delle furie della complessità e il mare quello del tempo, spezzato dalle forge d'oro (il che dà una struttura chiasmica, la più congeniale a Yeats): così come le prime “generano nuove immagini”, il secondo continua a essere “squarciato dai delfini” (simbolo dello sfuggente ma dominante impulso ideale alla perfezione) e “tormentato dal gong” (avvertimento simbolico dell'inevitabilità della morte).¹⁵⁹⁸

Meneghello semplifica il passaggio: vengono del tutto meno i corrispettivi di «of the dancing floor» (v. 36) e «bitter furies» (v. 37), ma anche dell'aggettivo «Fresh» (v. 39, in un primo momento «altre», poi cassato); il dimostrativo «Those» (v. 38) viene invece sostituito dall'articolo «le» (v. 3), rendendo così ancor meno stringente la concatenazione logico-sintattica del passaggio.

A quest'altezza Meneghello introduce un'ulteriore ripetizione: quella di «strusà», tra i vv. 4-5, sui quali distente l'ultimo verso dell'originale: «That dolphin-torn, that gong-tormented sea». Il traduttore anticipa il sostantivo «mare» (v. 4) – rendendo qui la sintassi maggiormente lineare –, cassa il dimostrativo «chel», in un primo momento resa di «that» (v. 40), e scioglie i due termini composti – *hapax legomena* in Yeats –,¹⁵⁹⁹ non tentando, come altrove nei *Trapianti*, di realizzare dei calchi a partire dall'inglese, ma muovendo nella direzione di una maggiore analiticità e trasparenza semantica. «dolphin-torn» (v. 40) diventa quindi «strusà dai salti dei delfini» (v. 4) e «gong-tormented» (v. 40) viene trasposto con «strusà da le pegnate del gong», con il ricorso a un verbo – *strusare* – dalla connotazione fortemente *familiare*,¹⁶⁰⁰ così come risulta colloquiale la connotazione del sostantivo «pegnate». Per la resa del secondo composto, la carta registra una prima variante con «tormentà» – maggiormente aderente alla lettera dell'originale –, poi cassata e sostituita, forse con l'intento di rafforzare la trama delle iterazioni lessicali di cui sopra. Un altro verbo per cui è testimoniata una precedente lezione è «produse» (v. 2), resa di «beget» (v. 39, «generare, procreare»),¹⁶⁰¹ in un primo momento tradotto con il più generico «fa».

Una decisa virata nella direzione dell'attualizzazione del testo la imprime la resa di «mire» (v. 24) con «paltàn» (v. 1). Si ricordi la sua occorrenza anche al v.19 del *trapianto* di *my sweet old etcetera*

¹⁵⁹⁷ Cfr. YEATS 2000: 235.

¹⁵⁹⁸ ID. 2006: 1353.

¹⁵⁹⁹ Cfr. ID. 2000: 234.

¹⁶⁰⁰ Cfr. MOZZATO 2012: 135.

¹⁶⁰¹ YEATS 2006: 1354.

di Cummings (resa di «mud», v. 20) e la sua presenza in un importante paragrafo di *Maredè, maredè...*, ambientato sull'ansa del Livargón:

Glielo avevano detto a Evandro [...] di non avventurarsi laggiù, che si slittava... Ma lui ci volle andare [...] e mise il piede sul **gemmeo paltàn** dai riflessi verdognoli... Non compì il passo... Forze subitanee, indecorose, lo tirarono a terra, prima il culandro, poi tra una serie di assurdi conati tutto il resto. Si dibatteva, si rivoltolava... La cosa più strabiliante, quando riuscì a rimettersi in piedi, fu il suo colore: era tutto verde, i calzoni, la blusa, le scarpe, la faccia, le mani... Un marinaretto verde smeraldo. **Potenza del paltàn!**¹⁶⁰²

«mire» (v. 24) viene invece tradotto con «brago» (v. 30) nella versione italiana del testo: essa è testimoniata da cinque carte. Di queste, quattro sono manoscritte e numerate in sequenza: la prima è datata 26 marzo '56 e registra la trasposizione dei vv. 1-21 (stesura *a*) e una seconda riscrittura dei vv. 2-5 dell'originale (stesura *b*).¹⁶⁰³ La seconda testimonia la trasposizione dei vv. 1-8 (stesura *c*) e i primi otto versi della stesura *d*) – l'unica integrale –,¹⁶⁰⁴ che prosegue sulle successive due carte manoscritte.¹⁶⁰⁵ La quinta carta è invece dattiloscritta e testimonia la trasposizione dei vv. 1-16 dell'originale (stesura *e*),¹⁶⁰⁶ per i quali viene messa a testo, venendo ritenuta la *recentiore*. Per la restante parte della traduzione viene invece messa a testo la stesura *d*).

Le impure immagini del di si fiaccano;
avvinazzata giace la sbirraglia
imperiale; s'affiocano
notturni, canto di nottambuli
5 dietro a gong di solenne cattedrale.
Cupola in un barbaglio
o di stelle o di luna, spregia ciò
ch'è uomo, questa inane
complessità,
10 la furia e il brago delle vene umane.

Davanti agli occhi m'adombra un'immagine,

¹⁶⁰² MENEGHELLO 2021a: 134.

¹⁶⁰³ MEN 01-0366, f. 27.

¹⁶⁰⁴ MEN 01-0366, f. 28.

¹⁶⁰⁵ MEN 01-0366, ff. 29-30.

¹⁶⁰⁶ MEN 01-0366, f. 11.

o ombra o uomo certo,
ombra più che uomo, immagine più che ombra
e la conocchia d'Ade

15 fasciata con le dande delle mummie
può sbrogliare l'imbroglione delle strade.
Bocca che non s'umetta e che non alita
può chiamar forte
costringerà a raccolta bocche esanimi.

20 Ed io saluto ciò ch'è sovraumano,
lo chiamo morte-in-vita e vita-in-morte.

Prodigio, uccello o bel congegno d'oro,
più prodigio che uccello o bel congegno,
connesso all'aura frasca, scintillando

25 le stelle, canterà con i galli
infernali, o invelenito dalla luna,
può schernire con lo stridulo alto, esso lavoro
di metallo immutabile,
banale piuma o petalo, ogni esangue
30 complessità d'umano brago e sangue.

A mezzanotte a filo dei selciati
gli imperiali guizzano le fiamme
che non nutre fascina o accese acciaio
né vento st[...], fiamme

35 vate di fiamma, tra cui si radunano
spiriti nati di sangue, e dilegua
ogni bufera di complessità,
smorendo in una danza, in uno spasimo
estatico uno spasimo di fiamma
40 che non adesca il lembo della gonna.

In groppa al brago e al sangue dei delfini
spiriti con torme e torme di spiriti! Le forge

rompono marea

le forge d'oro dell'imperatore!

45 Marmi del pavimento per la danza

dirompono le amare

furie della complessità,

quelle le immagini che destano

nuove immagini, il mare

50 che stracciano i delfini, infesta il gong

1 Le impure] ^a>Im< *Le mal purgate* ^cLe mal purgate *redente* ^d>Le mal purgate< Le impure del di] ^adel giorno ^cdel >giorno< di, si fiaccano;] ^adileguano, ^c>dileguano< *s'arretrano*, ^d>s'arret< si fiaccano;

2-4 avvinazzata giace la sbirraglia / imperiale;] ^ala soldataglia ciuca / di Cesare già dorme; ^b>già dorme< *sbandata* / già dal vino e dal sonno / dorme la soldataglia / di Cesare; ^csbandata / già dal vino e dal sonno / giace la >lo< soldataglia / di Cesare; ^d>s'arretra, *sbandata*< / >già dal vino e dal sonno< / >giace la soldataglia< / >di Cesare;< / >dorme sonni vinosi> *preda del sonno giace* la sbirraglia *dorme briaca la soldataglia* / >di Cesare;< *imperiale*; ^eavvinazzata giace la sbirraglia / >di< imperiale; s'affiocano / notturni,] ^aecco dilegua / l'eco notturna, ^b>[.]< dilegua / l'eco notturna, ^c>dilegua< s'arretra / l'eco notturna, ^d>s'arretra< / >fiocca< >crolla< s'affiocano gli echi / >degli echi della notte< / >d'echi< notturni, ^es'affiocano >gli echi< / notturni, canto] ^dcome canto ^e>come< canto nottambuli] ^c>sonn< nottambuli dietro a gong di solenne cattedrale.] ^adopo il gong della grande cattedrale; ^b>dopo il< *dietro al gong di solenne cattedrale*. ^cdopo gong di solenne cattedrale. *quand*> 'è<o >*caduto*< *cade dal duomo* / >[...]< *solenne, il gong* ^d>quando crolla dal duomo< / >solenne, dietro a gong d'alto duomo< *dietro a gong* >d'alto duomo< *di solenne cattedrale*. / >quando cade dal duomo< / >immenso, il gong< >che disegna< >*che segna*< >al gong dell'alta cattedrale<

6-8 Cupola in un barbaglio / o di stelle o di luna,] ^a>nel lume delle stelle o della luna / la cupola< / cupola >a lume< in luce di stelle o di luna ^bCupola in luce di stelle o di luna ^cCupola in >lampo di stelle o di luna< *un barbaglio* / o di stelle o di luna, ^dCupola in un barbaglio / >o< o di stelle o >di< *di luna*, spregia] ^adisdegna / *disdegnare* / *spregiare* / *schernire* ^cspregia / >dispregia< ciò / ch'è uomo,] ^aciò ch'è umano l'uomo / >ciò< >ch'è umano> <che fa l'uomo< / >uomo< e le sue pene, ^d>l'uomo tutto< ciò / ch'è uomo, ^eciò / ch'è >umano< uomo, questa inane] ^amera ^ee tutto ciò ch'è mera ^dquesta mera ^equesta mera *inane*

10 la furia e il brago] ^d>la furia< / la furia e il brago delle vene umane.] ^adelle nostre vene. ^cdelle nostre vene. ^ddel sangue umano. ^e>del sangue< *delle vene umane*>o<e.

11 Davanti agli occhi m'adombra un'immagine,] ^a>mi ondeggia innanzi agli occhi strana immagine,< / *Davanti agli occhi mi ondeggia un'immagine*, ^dDavanti agli occhi mi ondeggia un'immagine, ^eDavanti agli occhi mi ondeggia *m'adombra* un'immagine,

12 o ombra o uomo certo,] ^a>ombra o fantasma,< o ombra o uomo certo

13 ombra più che uomo,] ^a>fantasma< *ombra* più che uomo, immagine più che ombra] ^a>ma più< immagine / >che fantasma;< *più che ombra*; ^dimmagine >più che ombra;< / più che ombra; ^eimmagine *più che ombra* / >più che ombra;<

14 e la conocchia d'Ade] ^a>il gomitollo< la conocchia / >perché< dell'Ade ^de la conocchia / >dell<d' Ade ^ee la conocchia *d'Ade* / >d'Ade,<

15 fasciata con le dande delle mummie] ^a>avvolto a< con le bende delle mummie ^d>con le dande delle< >non rifasciata dalle dande< >i[...]gata< >ravvolta< >avvolta< *di dande di mummia* / >di mummia< ^efasciata >di< *con le dande di delle mummie*>a<e

- 16 può sbrogliare l'imbroglio delle strade.] ^apuò >dist< districare l'intricata via. ^d>può< distrigerà l'intri>cata<go dell>a<e strad>a<e. ^Edistrigerà l'intrigo *può sbrogliare l'imbroglio* delle strade.
- 18-19 può chiamar forte / costringerà a raccolta bocche esanimi.] ^apuò chiamare a raccolta bocche esanimi; / *può chiamar forte, lei / può chiamare a raccolta bocche esanimi* ^d>può chiamar< chiamerà forte, / >e chia< costringerà a raccolta bocche esanimi. ^echiamerà forte, *può chiamar / costringerà a raccolta bocche esanimi.*
- 20 Ed io saluto ciò ch'è sovraumano,] ^aIo sciolgo un inno a ciò >che non è< *ch'è più che umano* ^dIo grido viva a ciò ch'è più che umano, ^eEd io saluto ciò ch'è >più che umano, < *supraumano,*
- 21 lo chiamo morte-in-vita e vita-in-morte.] ^elo chiamo >vita< morte-in-vita e vita-in-morte.
- 22-23 Prodigio, uccello o bel congegno d'oro,] ^a>Il< *Prodigio* prodigio, >l'<uccello, il fregio d'oro o *bel congegno / Miracolo, uccellino o fregio d'oro* o *bel congegno,*] ^{ao}>fregio d'oro< *bel congegno*
- 24-26 connesso all'aura frasca, scintillando / le stelle,] ^a>appeso all'< *fisso, a lume di stelle, all'aurea* >ramo< frasca, ^dconnesso all'aurea frasca, >sotto il lume ove scintillano< scintillando / >delle< >stellante, le stelle, canterà come< / le stelle, canterà] ^apuò cantare con i galli / inferni,] ^acoi galli dell'inferno, ^d>come< con >tutti< i galli / inferni, o invelenito] ^{ao}, avvelenato *invelenito*
- 27 può schernire] ^d*può schernir*>à<e stridulo alto,] ^dstrid>o<ulo alto, esso lavoro] ^d>lavoro< *esso lavoro*
- 28 immutabile,] ^dimmutabile, >banale<
- 29 banale piuma] ^dbanale piuma ogni esangue] ^d>e l'< ogni esangue
- 30 complessità] ^d>e l< complessità d'umano brago] ^d>di< >del nostro< d'umano brago
- 31 a filo dei selciati] ^d>il<i pavimenti a filo dei selciati
- 32 le fiamme] ^d>fiammette< *le fiamme le fiamme*
- 33 accese] ^dacce>nde<se
- 34 né vento st[...], fiamme] ^d>generati del sangue, ivi gli spiriti< / né vento >...< st[...], fiamme
- 35-36 tra cui si radunano / spiriti nati di sangue,] ^d>spiriti< >e< >arrivano< >dove< *tra cui si radunano / >nati di sangue< spiriti nati di sangue,* dilegua] ^d>si fugge< dilegua
- 37 bufera di complessità,] ^d*bufera di complessità,*
- 38-39 in uno spasimo / estatico uno spasimo di fiamma] ^din uno spasimo / >un spasimo di trance,< / >di trance, in< *estatico* uno spasimo di fiamma
- 40 il lembo] ^d>il< *il lembo*
- 41 In groppa] ^dIn >sella< *groppa*
- 42 con torme e torme di spiriti!] ^dcon gli *torme e torme di spiriti!* Le forge] ^dGli artieri *Le forge*
- 43 rompono marea] ^drompono >l'onda< >fanno argine< *marea*
- 44 le forge d'oro] ^d>gli artieri< *le forge d'oro*
- 46-47 dirompono le amare / furie della complessità,] ^drompono l'aspra furia *dirompono le amare / furie* della complessità,
- 48 quelle le immagini che destano] ^d*quelle le immagini che >già< destano*
- 49 nuove immagini, il mare] ^d*nuove partorissero immagini, marina >[...]< quel il mare*
- 50 che stracciano i delfini, infesta il gong] ^d>mare< che stracciano i delfini, >che dilacerano< infesta il gong / >colpi di gong.<

Il v. 24 del testo di Yeats viene dunque reso, come anticipato, con «complessità d'umano brago e sangue» (v. 30), in rima baciata con «esangue», al verso precedente. Si osserva anche in questa trasposizione un'attenzione dedicata da Meneghello alle trame foniche, soprattutto nella sezione incipitaria – l'unica a essere stata dattiloscritta, dunque la maggiormente rifinita. In essa si

individuano, ad esempio, i seguenti legami: «fiaccano» (v. 1) : «affiocano» (v. 3); «sbirraglia» (v. 2) : «barbaglio» (v. 6); «inane» (v. 8) : «umane» (v. 10).

Complessivamente il testo italiano – estremamente stratificato – offre al lettore uno scorcio sull'interesse che il componimento doveva aver suscitato nel traduttore all'altezza degli anni '50 e si presenta maggiormente aderente alla lettera dell'originale rispetto a quello successivo vicentino: si pensi alla resa della conclusione, in cui sono lineari i versi 45-47: «Marmi del pavimento per la danza / dirompono le amare / furie della complessità».

Al contempo, si registra – come di consueto nei *trapianti* italiani – un innalzamento del registro nella scelta lessicale – pensando alla resa di «recede» (v. 1) con «si fiaccano» (v. 1) o di «Breathless mouths» (v. 14) con «bocche esanimi» (v. 19) – che ottiene l'effetto di un irrigidimento, rispetto alla maggiore vivacità del frammento dialettale. Frammento che – rispetto alle stesure italiane, concentrate soprattutto sulle prime strofe del testo – riguarda (ad eccezione del v. 24) soltanto i versi conclusivi dell'originale, ritenuti forse maggiormente adatti ad essere *trapiantati*, e non soltanto tradotti.

Vacillation

Vacillation viene scritta tra il novembre del 1931 e il marzo del 1932 e pubblicata per la prima volta in *Words for Music Perhaps* (1932). Per la comprensione del titolo definitivo scelto da Yeats per la sequenza – in origine *Wisdom* – risulta possibile far riferimento a una testimonianza di H. W. Nevinson:¹⁶⁰⁷

Ricordo che in una sua conferenza sulla magia [...], egli parlò della propria titubanza e di come, nei momenti in cui si sentiva torturato da questa afflizione, cercasse di purificare la mente [...] e, dopo essere riuscito a ricondurre tutto alla ragione e a prendere una decisione nello stato d'animo migliore e più puro, non permettesse mai che un umore successivo modificasse la decisione presa, anche se la mente spesso continuava a ondeggiare.¹⁶⁰⁸

Vacillation

III

Get all the gold and silver that you can,
20 Satisfy ambition, animate
The trivial days and ram them with the sun,
And yet upon these maxims meditate:
All women dote upon an idle man
Although their children need a rich estate;
25 No man has ever lived that had enough
Of children's gratitude or woman's love.

No longer in Lethean foliage caught
Begin the preparation for your death
And from the fortieth winter by that thought
30 Test every work of intellect or faith,
And everything that your own hands have wrought
And call those works extravagance of breath
That are not suited for such men as come

¹⁶⁰⁷ Cfr. YEATS 2006: 1360.

¹⁶⁰⁸ *Ibidem.*

Proud, open-eyed and laughing to the tomb.

[...]

Must we part, Von Hügel, though much alike, for we
Accept the miracles of the saints and honour sanctity?

- 80 The body of Saint Teresa lies undecayed in tomb,
Bathed in miraculous oil, sweet odours from it come,
Healing from its lettered slab. Those self-same hands perchance
Eternalised the body of a modern saint that once
Had scooped out Pharaoh's mummy. I – though heart might find relief
- 85 Did I become a Christian man and choose for my belief
What seems most welcome in the tomb—play a predestined part.
Homer is my example and his unchristened heart.
The lion and the honeycomb, what has Scripture said?
So get you gone, Von Hügel, though with blessings on your head.

Meneghello traspone, in due diverse stesure manoscritte, prive di varianti, i vv. 23 e 89 del testo di partenza, di cui vengono qui sopra riportate soltanto la terza e l'ottava sezione. I due versi vicentini vengono invece rappresentati di seguito, separati da uno spazio bianco.

Testimoni:

- A stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione del v. 23 del testo originale, MEN 01-0363, f. 63.
- B stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione del v. 89 del testo originale, MEN 01-0363, f. 76.

a le done che piase i fanuloni

E lóra, via Von Hugel, va fóra dai coioni, ma te benedico

Il componimento di Yeats si distende lungo otto sezioni complessive: i due versi coinvolti da Yeats si collocano, rispettivamente, nella terza – composta da due ottave di pentametri giambici –¹⁶⁰⁹ e nell’ottava, la conclusiva, composta da eptametri a rima baciata. Meneghello seleziona due specifici passaggi – a notevole distanza l’uno dall’altro – che deve aver individuato come particolarmente sensibili alla possibilità di un *trapianto*.

Per quanto riguarda il v. 23 («All women dote upon an idle man»): il registro vicentino si accorda con quello proprio delle traduzioni vicentine, in particolare nella resa di «idle» con «fanuloni» (v. 1), maggiormente connotato in senso *familiare*¹⁶¹⁰ e affettivo. Il passaggio comporta inoltre un mutamento che muove dal singolare inglese al plurale dialettale: anche in questo caso lo scarto potrebbe essere orientato dalla volontà di scegliere un referente meno astratto, che concretamente individui coloro che appartengono alla categoria dei *fanuloni*. Rilevante, infine, è osservare come – a fronte del pentametro inglese – il verso vicentino rientri perfettamente nella misura endecasillabica.

Maggiormente distesa – in accordo con la misura dell’originale – risulta la resa del v. 89, che corrisponde con la chiusura non soltanto dell’ottava sezione, ma anche dell’intero componimento di Yeats. La trasposizione imprime un andamento fortemente colloquiale, rafforzando una discorsività già propria dell’inglese: laddove l’io si rivolge al teologo cattolico Friedrich von Hügel (1852-1925), invitandolo a «get you gone», Meneghello – senza giri di parole – ricorre al turpiloquio più idiomatico e scrive: «E lóra, via Von Hugel, va fóra dai coioni».

¹⁶⁰⁹ Cfr. Ivi: 1362.

¹⁶¹⁰ Cfr. MOZZATO 2012: 135.

After Long Silence

After Long Silence, la cui stesura viene completata nel novembre del 1929, viene pubblicata per la prima volta in *Words for music perhaps* (1932). Il componimento costituisce una celebrazione della giovinezza, trasformando quasi «l'ignoranza in un pregio, perché essa inevitabilmente accompagna la giovinezza che sola permette l'amore più ardente».¹⁶¹¹ Nel commento apposto da Yeats alla versione definitiva del testo, nel diario del 1930, si legge:

Quando ho composto questa poesia, ero già ammalato da circa tre settimane – ero appena arrivato a Rapallo e lottavo contro una sonnolenza incessante – le prime fasi di sofferenza per la febbre maltese. Ora è la fine di marzo e negli ultimi cinque giorni ho cominciato di nuovo a scrivere, rivedendo *The Vision*. Sono a Portofino Vetta e dalle finestre guardo su un vasto mare tranquillo e una costa cosparsa di case illuminate dal sole fino a Genova. [...] Miglioro di ora in ora. Sono passati cinque mesi dalla mia emorragia al polmone e ho scritto una sola poesia.¹⁶¹²

After Long Silence

Speech after long silence; it is right,
All other lovers being estranged or dead,
Unfriendly lamplight hid under its shade,
The curtains drawn upon unfriendly night,
5 That we descant and yet again descant
Upon the supreme theme of Art and Song:
Bodily decrepitude is wisdom; young
We loved each other and were ignorant.

Meneghello traspone soltanto gli ultimi due versi del testo di partenza. Il frammento vicentino – in seguito a tre stesure manoscritte, di cui due sulla medesima carta, una di seguito all'altra – giunge a una duplice forma dattiloscritta, per venire infine interamente cassato.

Testimoni:

¹⁶¹¹ YEATS 2006: 1385.

¹⁶¹² *Ibidem*.

- A stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 7-8 del testo originale, MEN 01-0363, f. 68.
- B stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 7-8 del testo originale, MEN 01-0363, f. 68.
- C stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 7-8 del testo originale, MEN 01-0370, f. 148.
- D stesura ds. frammentaria con correzioni mss. che attesta la trasposizione dei vv. 7-8 del testo originale, MEN 01-0370, f. 105.
- E stesura ds. frammentaria con correzioni mss., interamente cassata, che attesta la trasposizione dei vv. 7-8 del testo originale, MEN 01-0370, f. 94.

Amore e ignoransa

... Co' 'l corpo se frusta semo sagi; da zóvani
se amavino e gerívino ignoranti.

- Tit Amore e ignoransa] ^{AB}om.
- 1 ... Co' 'l corpo se frusta] ^A>co'l corpo<>vi vecia<>se frusta< se frusta 'l corpo ^Bco' se frusta
'l corpo ^C>...Co'l< ..Co' che 'l corpo se frusta ^D...Co' >che< 'l corpo se frusta semo
sagi;] ^{Ae}>semo< savemo tuto; ^Briva la sagessa – ^C>sén savi< savén tuto; ^D>savén tuto< semo
sagi; zóvani] ^Atusi
- 2 gerívino] ^Agérimo ^Bgerivimo ^Cger>i<ívino ignoranti.] ^A>ignoranti< 'gnoranti ^B>[.]<
'gnoranti

Il componimento di Yeats si compone di una strofa formata da due quartine di pentametri giambici a rima incrociata.¹⁶¹³ Meneghello traspone solamente gli ultimi due versi, legandoli tra loro mediante la ripresa dei suoni vocalici di «zóvani» (v. 1) in «ignoranti» (v. 2).

Il secondo verso vicentino è un endecasillabo *a maggiore* e la sua scansione viene dettata, con rima interna, dai due verbi «amavino» e «gerívino», declinati alla prima persona plurale, in accordo con quanto si legge nel testo inglese. Il traduttore estende tuttavia la coniugazione anche al verso precedente, laddove nell'originale la formulazione è impersonale: la «raggelante»¹⁶¹⁴ massima «Bodily decrepitude is wisdom» (v. 7) diventa così «Co' 'l corpo se frusta semo sagi», in seguito ad alcune precedenti varianti («savemo tuto», «riva la sagessa», «sén savi»). A quest'altezza si attenua

¹⁶¹³ Cfr. *Ibidem*.

¹⁶¹⁴ *Ibidem*.

inoltre la trama fonica dettata dalle «sette esplosive di bodily decrepitude»,¹⁶¹⁵ mentre si conserva la forte inarcatura che mette in rilievo il lemma «young» (v. 7): «da zóvani» (v. 1).¹⁶¹⁶

Si assiste dunque – nella coniugazione verbale – a un rafforzamento dell'affettività del passaggio, dettata da un maggiore coinvolgimento della soggettività. Tale caratteristica è diffusa e fondativa nei *Trapianti*, a cui il presente frammento senz'altro appartiene a pieno titolo, avendo del resto raggiunto un grado di elaborazione tale da essere cristallizzato in una duplice forma dattiloscritta.

Con tutta probabilità si tratta dunque di un testo scartato (e cassato) dal traduttore nelle fasi finali della selezione dei materiali che avrebbero raggiunto una destinazione editoriale. Il frammento è infatti provvisto – a partire dalla terza stesura – anche di un titolo, *Amore e ignoransa*, e presenta la segnalazione della lacuna relativa ai versi precedenti mediante l'impiego dei puntini sospensivi, come avviene anche in altri testi editi (ad esempio, in *Go sigà*).

¹⁶¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶¹⁶ *Ibidem.*

Mad as the Mist and Snow

Mad as the Mist, la cui stesura risale al 12 febbraio del 1929, viene pubblicata per la prima volta in *Words for music perhaps* (1932).¹⁶¹⁷

Il ritornello, che dà il titolo alla poesia, acquista in ogni strofa un senso lievemente diverso: se nella prima è una descrizione sorprendente degli elementi che infuriano fuori dalla casa e nella seconda è un commento della spensieratezza della gioventù ignorante superata attraverso la letteratura, nella terza assume sorprendentemente a sinonimo del genio stesso dei grandi; la pazzia, quindi, evolve da minaccia da tenere lontano a una qualità al tempo stesso pericolosa e liberatoria.¹⁶¹⁸

Mad as the Mist and Snow

Bolt and bar the shutter,
For the foul winds blow:
Our minds are at their best this night,
And I seem to know
5 That everything outside us is
Mad as the mist and snow.

Horace there by Homer stands,
Plato stands below,
And here is Tully's open page.
10 How many years ago
Were you and I unlettered lads
Mad as the mist and snow?

You ask what makes me sigh, old friend,
What makes me shudder so?
15 I shudder and I sigh to think
That even Cicero
And many-minded Homer were
Mad as the mist and snow.

¹⁶¹⁷ Cfr. *Ibidem*.

¹⁶¹⁸ *Ibidem*.

Meneghello traspone soltanto l'ultima strofa del testo di partenza: il frammento vicentino – in seguito a quattro stesure manoscritte, di cui due sulla medesima carta – giunge a una forma dattiloscritta, testimoniata da due successive stesure, per venire infine interamente cassata. Sulla carta autografa che testimonia la seconda e la terza stesura manoscritta,¹⁶¹⁹ si legge un appunto – poi cassato – per la trasposizione del titolo: «Passìa / La nebia e la guerra».

Testimoni:

- A stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 13-18 del testo originale, MEN 01-0363, f. 77.
- B stesura ms. frammentaria, interamente cassata, che attesta la trasposizione dei vv. 13-18 del testo originale, MEN 01-0363, f. 63.
- C stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 16-18 del testo originale, MEN 01-0363, f. 63.
- D stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 13-18 del testo originale, MEN 01-0370, f. 148.
- E stesura ds. frammentaria con correzioni mss. che attesta la trasposizione dei vv. 13-18 del testo originale, MEN 01-0370, f. 105.
- F stesura ds. frammentaria, interamente cassata, con correzioni mss. che attesta la trasposizione dei vv. 13-18 del testo originale, MEN 01-0370, f. 94.

Te vui savere parché sospiro
 parché ca go le sgrisole: de freve
 zé parché penso sto pensiero,
 che parfin Ciciarone e l'orbo Omero

5 i gera mati 'fa la nebia e la gneve.

- 1 vui] ^Avui savere] ^Asaver parché] ^Aparcossa ca ^Bparché ca ^D>parcossa< *parché* ca ^Eparch>e<é sospiro] ^Bsospiro, ^D>go i brividi< sospiro
- 2 parché ca] ^Aparcossa ca ^Bca ^D>parcossa, no-ze-vero, ca >*parché* ca< parché ca le sgrisole: de freve] ^Ai brividi, vera? ^Ble sgrisole stassera *sta sera* ^D>i brividi< >*le ste sgrisole*,< >*e se vede*;< >*g zé vee*< / le sgrisole >*gréve*:< *in breve* ^E>le< (*vive*) >*ste*< sgrisole: >*in breve*< >*greve*< de freve

¹⁶¹⁹ MEN 01-0363, f. 63.

3 zé parché] ^A>z<Ze>sta par< *parché* ^{BD}Zé parché penso sto pensiero,] ^A*penso* sto pensiero,
 >che ne vedo< ^B>penso sto pensiero< go capìo che zé vero
 4 parfin Ciciarone] ^ACicerone ^B>Marco Tulio< 'l *Ciaciarone* ^Cparfin Ciceròn ^Dparfin
 >Cicerone<>*Marco Tulio*< *Ciciarone* l'orbo Omero] ^A>l'altissimo<>*il*<>'l< *l'altissimo*
 Omero ^Bl'altissimo *sapiensaro* Omero ^COmero testa-fina ^D>l'altissimo< *l'orbo* Omero
 5 i gera] ^{AC}gera 'fa] ^{BC}fa la nebia] ^Bla nebia ^Cla guera e] ^Ao gneve.] ^Aguera
^Bguera. ^Cnebiolina. ^Dgneve

Il testo originale si compone di strofe di tetrametri e trimetri alternati, con rime ai soli versi pari; il sesto verso funge da ritornello.¹⁶²⁰ Delle tre strofe originali, Meneghello traspone soltanto l'ultima, riducendo a cinque il numero di versi che la compone. All'interno del frammento sono isolabili due misure endecasillabiche, all'altezza del secondo e del quarto verso. Per quanto riguarda i legami rimici: si individuano la rima «freve» (v. 2) : «gneve» (v. 5) e la consonanza «sospiro» (v. 1) : «pensiero» (v. 3), a sua volta in rima con «Omero» (v. 4).

Meneghello ricostruisce in parte nel frammento vicentino la trama di ripetizioni che caratterizza l'originale: se nel testo di partenza i verbi *sigh* e *shudder* tornano, con disposizione chiastica, tra i vv. 13-15, in quello di arrivo si ha la triplice ripetizione di «parché» (vv. 1, 2, 3) e la figura etimologica «penso sto pensiero», in chiusura del v. 3.

Risulta di particolare interesse la resa di «shudder» – in seguito a un primo tentativo con «brividi» – con «sgrisole» (v. 2), un termine che compare anche al v. 7 del *trapianto* di *hist whist* di Cummings. Per esso, è possibile far riferimento al *Dizionario* di Pajello:

Sgrisole o sgrisoloni, *bordoni*. Es:... sentendosi fischiare ancora agli orecchi quell'esordio di profezia, si sentiva venire, come si dice, i *bordoni*,... – sgrisoloni per freddo o fievara, *brividi*. Es.:... gli vennero a un tratto de' *brividi*, gli si abbagliarono gli occhi, gli mancarono le forze e cascò – un continuamento de *brividi*, *brividio*¹⁶²¹

Ma anche ad alcuni paragrafi di *Maredè, maredè...*, come, ad esempio:

In altre parti del mondo pare che *le sgrisole* si chiamino *i sgrisoli*. Per un vicentino sono certam. *le sgrisole* che denotano la cosa nella sua sobria essenza; *i sgrisoli* fanno pensare a una creatura equivoca che le imiti, un travestito¹⁶²²

¹⁶²⁰ Cfr. YEATS 2006: 1386.

¹⁶²¹ PAJELLO 1896: 252.

¹⁶²² MENEGHELLO 2021a: 98.

O ancora: «*Sgrìsole* ammette un accrescitivo masch., *sgrisolóni*, che indica *sgrìsole* assai pronunciate, ma un po' meno straordinarie rispetto alla variante femm., le ciclopiche *sgrisolóne*».¹⁶²³ Le *sgrìsole* vengono inoltre glossate anche nelle note di *Libera nos a Malo* – «sgrìsole: Solo al pl.; “brividi”, ma un po' diversamente» –,¹⁶²⁴ facendo riferimento a un paragrafo dedicato ai conigli:

I conigli (di cui la forgia era la patria, e qui venivano uccisi, davanti alla scaletta di casa loro) avevano una verandina che dava sopra il letamaio, e spesso quando noi eravamo in piedi sul muretto, specie se pioveva e si doveva tenersi rasente al muro, venivano di sorpresa a lambirci l'orecchio, provocando *sgrìsole*.¹⁶²⁵

A «sgrìsole» Meneghello aggiunge la specificazione, estranea all'originale, «de freve», volta a instaurare il legame rimico di cui sopra. Precedenti sue varianti consistono in «in breve» e «greve».

Potrebbe essere volta alla conservazione dei rapporti fonici in punta di verso anche l'attenuazione dell'inarcatura tra i vv. 17-18, particolarmente marcata nell'originale («were / Mad»). A quest'altezza si assiste, dal punto di vista lessicale, al consueto adattamento da parte di Meneghello dei nomi propri inglesi a una loro possibile pronuncia vicentina: «Cicero» (v. 16) diventa «Ciciarone» (v. 4) – in seguito ad alcuni tentativi con «Ciceròn» e il nome completo «Marco Tulio Ciciarone» – e «many-minded Homer» (v. 17) – con un epiteto omerico riferito a Odisseo –¹⁶²⁶ diventa «l'orbo Omero» (v. 4), con un netto abbassamento di registro. Precedenti varianti consistono in «l'altissimo Omero», «sapiensaro Omero» e l'efficace composto «Omero testa-fina». Quest'ultima lezione, nella stesura C, rimava con una precedente variante di «fa la nebia e la gneve»: «fa le guere e la nebiolina» Nelle prime due stesure, quest'ultimo verso presentava invece in chiusura il termine «guera», rimante rispettivamente con «vera» (v. 2) e «sta sera» (v. 2). Dalla variantistica testimoniata dalle diverse stesure si evince così lo sforzo del traduttore teso alla costruzione di un testo fonicamente compatto.

Il *trapianto* si caratterizza inoltre – come di consueto nelle trasposizioni meneghelliane – per un andamento discorsivo, che si accorda bene ai «conversational tones»¹⁶²⁷ dell'originale, e anzi sorprende l'assenza del punto interrogativo che nel testo di partenza chiude il v. 14, come segnalando un passaggio dal discorso diretto a quello indiretto.

Complessivamente, parrebbe che Meneghello abbia provato in questa sede a lavorare soprattutto nella direzione dell'organicità fonica e lessicale, mediante la costruzione di una rete di rapporti e riprese, sacrificando tuttavia in parte l'aspetto relativo all'inventività e all'incisività del linguaggio.

¹⁶²³ Ivi: 103.

¹⁶²⁴ MENEGHELLO 2006: 319.

¹⁶²⁵ Ivi: 109.

¹⁶²⁶ Cfr. YEATS 2006: 1386.

¹⁶²⁷ JEFFARES 1984: 56.

Va forse rintracciata in questo scompensamento una delle motivazioni che hanno spinto il traduttore a scartare (e a cassare) il testo – che aveva già raggiunto una duplice forma dattiloscritta –, con tutta probabilità nelle fasi finali della selezione dei materiali che avrebbero invece raggiunto una destinazione editoriale.

L'ultimo verso del frammento vicentino permette tuttavia di aprire uno scorcio interpretativo eloquente in rapporto alle tensioni interne all'opera meneghelliana e ai suoi percorsi intertestuali, laddove la resa apparentemente lineare di «Mad» (v. 18) con «mati» (v. 5) conduce alle pagine di *Maredè, maredè...*:

Ancora su *le mate* e *i mati*. Che strana gente! Come genialmente trascendono nelle cose, come si accostano ai limiti [...]. Quando, tra di noi, ci diamo del *mato*, c'è una ricchezza di implicazioni, non di rado elogiative.¹⁶²⁸

Un paragrafo che risulta significativo se si considera che il passaggio coinvolto del testo di Yeats corrisponde con l'evoluzione della pazzia da «minaccia» a «qualità liberatoria», a «sinonimo del genio stesso dei grandi».¹⁶²⁹ Difficile credere che Meneghello non lo tenesse presente nel corso della stesura:

Che rapporto c'è tra l'intensità delle emozioni (o la forza delle idee) e l'efficacia delle forme linguistiche in cui si esprimono? Non c'è dubbio che la finezza dei sentimenti e il pregio dei pensieri non bastano a garantire l'efficacia delle parole che li rappresentano: ma si può dire l'inverso? Le parole efficaci non garantiscono il pregio?

L'idea di rivolgersi ai matti per fargli animo, incoraggiarli a non diventare savi, non è forse un gran che, ma l'esortazione *Su mato, forsa!* in una breve poesia di E. Meneghetti (in vicentino preferiremmo forse *Dai, mato, fòrsa!*) ha una speciale potenza, che si disperderà forse un poco in ciò che segue, ma che invita a ripensare al *conceit* di fondo. Dev'essere l'associazione di *fòrsa!* con *mato*... L'idea dell'*ónto de gumio* che ci vuole per restare matti...¹⁶³⁰

¹⁶²⁸ MENEGHELLO 2021a: 154.

¹⁶²⁹ YEATS 2006: 1386.

¹⁶³⁰ MENEGHELLO 2021a: 143.

A Last Confession

A Last Confession, i cui manoscritti sono datati tra il giugno e l'agosto del 1926,¹⁶³¹ appartiene a un ciclo di undici poesie raccolte sotto il titolo *A Woman Young and Old* e pubblicate per la prima volta in *The Winding Stair* (1929). La voce poetica che qui prende la parola appartiene a

una donna matura tollerante verso le proprie scelte amorose. Consapevole dell'impossibilità di essere contraccambiata nell'amore spirituale, si è dedicata all'amore fisico e, a differenza dell'amante, non ha mai attribuito ad esso alcun significato spirituale, collocando nel futuro oltre la morte tutte le soddisfazioni spirituali di un amore negato in vita.¹⁶³²

A Last Confession

What lively lad most pleased me
Of all that with me lay?
I answer that I gave my soul
And loved in misery,
5 But had great pleasure with a lad
That I loved bodily.

Flinging from his arms I laughed
To think his passion such
He fancied that I gave a soul
10 Did but our bodies touch,
And laughed upon his breast to think
Beast gave beast as much.

I gave what other women gave
That stepped out of their clothes.
15 But when this soul, its body off,
Naked to naked goes,
He it has found shall find therein

¹⁶³¹ Cfr. YEATS 2006: 1399.

¹⁶³² *Ibidem*.

What none other knows,

And give his own and take his own

20 And rule in his own right;

And though it loved in misery

Close and cling so tight,

There's not a bird of day that dare

Extinguish that delight.

Il frammento vicentino è testimoniato da due carte manoscritte: la prima registra la resa della prima strofa dell'originale (messa a testo, emendata secondo le correzioni presenti sulla stessa) e – in duplice stesura – del v. 12. Sulla seconda – messa a testo per i versi coinvolti – si legge invece la traduzione della seconda strofa.

Testimoni:

A stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 1-6, 12 del testo originale, MEN 01-0363, f. 77.

B stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 7-12 del testo originale, MEN 01-0363, f. 78.

Te vui savere dei tusi ca son da in leto
cuelo che me ga dà pì piassere?

Varda, go da via l'ànima

e go amà soffrendo

5 Ma go vudo un piassere imenso

con un toso che go amà col corpo

Me vigne da ridare

par la so gran passión

che bastava ca se trovassimo

10 e 'l credea ca ghe desse l'ànema.

E mi ridea, pensando ca ghe dare

cuel che na bestia ghe dà a na bestia

- 1 dei tusi] ^A>che toso< >che< dei tusi ca son da in leto] ^A>ca so sta d ca go ama< *ca son da in leto*
- 2 me ga dà pì piassere?] ^Ame ga >piassa de< >par fato< *dà pì piassere?*
- 3 Varda,] ^A>Rig< Varda, l'ànima] ^Al'àn>e< *ima*
- 5 un piassere imenso] ^AMa go vudo un >gran< piassere *imenso*
- 8 par la so gran passión] ^B>parché la so passión< par la so gran passión
- 9-10 che bastava ca se trovassimo / e 'l credea ca ghe desse l'ànema.] ^B>el credéa ca ghe desse l'anima< che bastava ca se trovassimo / e 'l credea ca ghe desse l'ànema.
- 11 pensando ca ghe dare] ^B>posà sul so pèto, sul so peto,< *pensando ca ghe dare* >a l'idea che ca ghe dava<
- 12 na bestia ghe dà a na bestia] ^Abèstia ghe da a bestia / *(na) bestia a (na) bestia da*

Il testo di Yeats si estende su quattro strofe di sei versi, composte di tetrametri e trimetri alternati, con rime ai soli versi pari:¹⁶³³ Meneghello traspone le prime due strofe, conservandone il numero di versi, ma non l'isosillabismo né lo schema rimico.

Nel *trapianto* della prima strofa si assiste a una maggiore colloquialità del discorso: viene introdotto, ad esempio, l'imperativo «Varda» (v. 3) e riordinata la disposizione sintattica dell'interrogativa in apertura del testo.

Anche nella seconda strofa si registrano alcuni scarti nella disposizione del discorso sintattico: il traduttore omette il corrispettivo dell'apertura del v. 7 («Flinging from his arms») e anticipa la resa di «I laughed», distendendola sull'intero verso: «Me vigne a da ridare» (v. 7), con un'espressione maggiormente articolata in senso idiomatico. Viene meno anche la resa di «I think» in posizione incipitaria del v. 8, per cui Meneghello impiega la sola preposizione «par» (v. 8). Tra i vv. 8-9 si attenua inoltre la forte inarcatura («such / He»), laddove viene collocato in punta di verso un termine-chiave come «passión» (in un primo momento «gran passión»), resa apparentemente lineare di «passion» (v. 8). Si ricordi, a tal proposito, il *trapianto* da Yeats *La me passión par cuel che zé difissile*, ma anche come il traduttore si soffermi ampiamente sul termine in *Maredè, maredè...*, evidenziando come la *passión* vicentina non comporti, di norma, un'implicazione di natura amoroso-sentimentale, «se non nei testi delle canzonette (in lingua: a un verso come «son baci di passión» non corrisponderebbe bene *i zé basi de passión*, piuttosto *basi de fògo* o – scherzando – *basi col s'ciòco*)»:¹⁶³⁴

Più comunemente *passión* esprime una forma spiccata, un po' banale, di preferenza o interesse attivo o passivo per un gioco, uno sport, perfino uno studio: *El ga tanta passión par le mòto*. Ma inoltre, e più tipicamente, *passión* vuol dire “dolore, dispiacere profondo”, o anche “inquietudine sconvolgente”; non

¹⁶³³ Cfr. *Ibidem*.

¹⁶³⁴ MENEGHELLO 2021a: 52.

già “patimento”, salvo in la *Passión del Signòre*, che è però sentito come patimento organizzato e strutturato, sequela di atti, spettacolo. *A gò na passión...* vuol dire: “non potete sapere quanto (tale è qui il senso di *na*) mi preoccupa, sono agitata” o dalla paura o dal dispiacere.¹⁶³⁵

La *passión trapiantata* si connota dunque in senso maggiormente *familiare*¹⁶³⁶ rispetto a quella del testo di partenza, che viene così orientato in una direzione di maggiore concretezza. Pare esemplificativa di tale orientamento anche la resa dell’articolo di «a soul» (v. 9), per cui si passa dall’indeterminativo al determinativo: «l’ànema». Si registra a quest’altezza, di nuovo, un’inversione nella disposizione sintattica degli elementi, per cui la resa dei vv. 9-10 – dopo un primo tentativo aderente all’originale – viene invertita.

Vengono tuttavia meno in traduzione – in controtendenza rispetto alla maggior parte dei *trapianti* – i riferimenti alla sfera corporale: laddove nel testo di partenza si legge «our bodies touch» (v. 10), Meneghello scrive «ca se trovassimo» (v. 9); mentre non trova corrispettivo – in seguito a due tentativi, poi cassati, con «posà sul so pèto» e «sul so peto» – il sintagma «upon his breast» (v. 11).

Il verso sul quale il traduttore insiste maggiormente è invece l’ultimo («Beast gave beast as much», v. 12), percepito forse come sensibile al *trapianto* per la struttura iterativa e per l’incisività fonico-ritmica. La sua resa è l’unica ad essere testimoniata da entrambe le carte, in triplice stesura. Il traduttore parte dalla lezione «cuel che bèstia ghe da a bestia», la fa seguire da «cuel che bestia a bestia da», aggiungendo in interlinea, tra parentesi, due articoli indeterminativi, e ottenendo «cuel che na bestia a na bestia da». Infine – sulla carta successiva – scrive: «cuel che na bestia ghe dà a na bestia».

¹⁶³⁵ Ivi: 52-53. Prosegue: «In tutt’altra chiave si usa *passión* (assai meno nell’Alto Vicentino che in città) con l’imperativo negativo di *vère*, *no sta / no stè / no la staga vèr passión*, o equivalenti forme ‘indirette’ di invito o esortazione negativa, *ghe gò dito che no la staga vèr passión*, col senso “non darsi pensiero, non preoccuparsi” (magari a titolo di rassicurazione del tutto inattendibile, per cui un certo grado di *passión* sarebbe ben giustificato)», in *Ibidem*.

¹⁶³⁶ Cfr. MOZZATO 2012: 135.

Meeting

Meeting, la cui stesura risale probabilmente al 1926, appartiene a un ciclo di undici poesie raccolte sotto il titolo *A Woman Young and Old* e pubblicate per la prima volta in *The Winding Stair* (1929).¹⁶³⁷ Nel componimento, «due amanti si affrontano con una tragica ambiguità di sentimenti, in cui predomina l'odio accompagnato da una forte corrente di attrazione fisica».¹⁶³⁸

Meeting

Hidden by old age awhile
In masker's cloak and hood,
Each hating what the other loved,
Face to face we stood:
5 'That I have met with such,' said he,
'Bodes me little good.'

'Let others boast their fill,' said I,
'But never dare to boast
That such as I had such a man
10 For lover in the past;
Say that of living men I hate
Such a man the most.'

'A loony'd boast of such a love,'
He in his rage declared:
15 But such as he for such as me—
Could we both discard
This beggarly habiliment—
Had found a sweeter word.

Meneghello traspone parzialmente, in un unico appunto manoscritto privo di varianti, la strofa centrale del testo di partenza.

¹⁶³⁷ Cfr. YEATS 2006: 1399.

¹⁶³⁸ *Ibidem.*

Testimoni:

A stesura manoscritta frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 8-12 del testo originale, MEN 01-0363, f. 77.

no ghe zé oselo de dì che 'l se [...]
sofegare sto piasere.

Il testo originale si compone di tre strofe di tetrametri e trimetri alternati, con rime ai soli versi pari.¹⁶³⁹ Le carte autografe meneghelliane testimoniano un unico appunto manoscritto relativo alla trasposizione della strofa centrale, rielaborata e sintetizzata nell'arco di soli due versi vicentini.

¹⁶³⁹ Cfr. *Ibidem*.

A Prayer For Old Age

A Prayer For Old Age, la cui stesura risale al 1934, viene pubblicata per la prima volta su «The Spectator» il 2 novembre dello stesso anno, con il titolo *Old Age*.¹⁶⁴⁰ Nel componimento, l'io poetico

accetta di buon grado il biasimo di chi lo considera “un dissennato” (v.8) e “un vecchio idiota appassionato” (v.12), ossessionato dall’“amore del canto” (v.8), e insiste a guardare sincreticamente al proprio modo d’essere: il pensiero [...] deve coinvolgere tutto il corpo, compresa la parte più intima e rigenerativa, “il midollo delle ossa” (v.4), e quindi attuare una piena convergenza fra mente e corpo, fra i valori intellettuali e quelli della passionalità.¹⁶⁴¹

A Prayer for Old Age

God guard me from those thoughts men think
In the mind alone;
He that sings a lasting song
Thinks in a marrow-bone;
5 From all that makes a wise old man
That can be praised of all;
O what am I that I should not seem
For the song's sake a fool?
I pray — for word is out
10 And prayer comes round again —
That I may seem, though I die old,
A foolish, passionate man.

Meneghello traspone in un'unica stesura manoscritta i vv. 9-12 dell'originale: essa viene messa a testo emendata secondo le correzioni presenti sulla stessa.

Testimoni:

A stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 9-12 del testo originale, MEN 01-0363, f. 78.

¹⁶⁴⁰ Cfr. Ivi: 1422.

¹⁶⁴¹ *Ibidem*.

A prayer de un vecioto

vurìa pregare, co son vecio, da parere

un omo apassionato, un po' macaco

- 1 vurìa pregare,] ^A>la me preghiera se visto che le preghiere torna de [...]< vurìa pregare, co
son vecio,] ^Aco >son ve< son vecio,
2 un po' macaco] ^A>m< >un< >gran< >macaco< un po' macaco

Il testo di Yeats si compone di tre quartine di tetrametri e trimetri alternati, con rime ai soli versi pari.¹⁶⁴² Meneghello traspone soltanto l'ultima quartina, riducendola a una misura di due versi. Viene infatti del tutto omesso il contenuto dell'inciso esteso lungo i vv. 9-10 («for word is out / And prayer comes round again») e rafforzata l'inarcatura: «da parere / un omo».

In apertura del primo verso Meneghello non conserva neppure il pronome della prima persona («I», v. 9) e introduce una formulazione meno netta rispetto a quella originale: «vurìa pregare» («la me preghiera», in una prima lezione, poi cassata), anticipando inoltre il riferimento anagrafico «co son vecio» e sciogliendo la torsione sintattica propria del testo di partenza, laddove «though I die old» si colloca in chiusura del v. 11. Viene meno, nel frammento vicentino, anche il corrispettivo del verbo «die».

Dal punto di vista della scelta lessicale il secondo verso è quello maggiormente interessante: in esso Meneghello traspone – invertendone l'ordine – gli aggettivi «foolish» e «passionate» con due termini *familiari* al traduttore.¹⁶⁴³ Da una parte, si ha «apassionato» (per «passionate»), una resa apparentemente lineare, ma che richiama al contempo un termine-chiave dei *Trapianti* come *passión*, la cui forma vicentina – ricorda Meneghello in *Maredè, maredè...* – non comporta, di norma, un'implicazione di natura amoroso-sentimentale, «se non nei testi delle canzonette (in lingua: a un verso come «son baci di *passión*» non corrisponderebbe bene *i zé basi de *passión**, piuttosto *basi de fògo* o – scherzando – *basi col s'ciòco*)».¹⁶⁴⁴

¹⁶⁴² Cfr. *Ibidem*.

¹⁶⁴³ Cfr. MOZZATO 2012: 135.

¹⁶⁴⁴ MENEGHELLO 2021a: 52. Prosegue: «Più comunemente *passión* esprime una forma spiccata, un po' banale, di preferenza o interesse attivo o passivo per un gioco, uno sport, perfino uno studio: *El ga tanta *passión* par le mòto*. Ma inoltre, e più tipicamente, *passión* vuol dire “dolore, dispiacere profondo”, o anche “inquietudine sconvolgente”; non già “patimento”, salvo in la *Passión del Signore*, che è però sentito come patimento organizzato e strutturato, sequela di atti, spettacolo. *A gò na *passión*...* vuol dire: “non potete sapere quanto (tale è qui il senso di *na*) mi preoccupa, sono agitata” o dalla paura o dal dispiacere. In tutt'altra chiave si usa *passión* (assai meno nell'Alto Vicentino che in città) con l'imperativo negativo di *vère, no sta / no stè / no la staga vèr *passión**, o equivalenti forme ‘indirette’ di invito o esortazione negativa, *ghe gò dito che no la staga vèr *passión**, col senso “non darsi

Dall'altra parte, si ha invece «un po' macaco» (per «foolish»), in seguito a una prima variante «gran macaco»: l'aggiustamento potrebbe esser volto all'instaurazione della misura endecasillabica, con cui il verso coincide. Il termine *macaco* – glossato come «*balordo* o *goffo*, *vanesio*, *stupido* o *stolido...*»¹⁶⁴⁵ nel *Dizionario* di Pajello – si incontra anche nell'inedita e parziale trasposizione di *The Sunne Rising* di John Donne, per la resa di «old foole» (v. 1), in cui si legge: «Vecio macaco» (v. 1). Curiosamente, anche nel frammento in oggetto i due aggettivi vengono accostati. Meneghello traspone infatti il titolo dell'originale, in parte mantenendo l'inglese e in parte riscrivendolo in vicentino: sulla carta si legge *A prayer de un vecioto*. Tale soluzione risulta particolarmente felice ed esemplificativa delle strategie traduttorie meneghelliane, che muovono internamente a una continua *interazione* tra le lingue. Da quello che potrebbe essere non più di un appunto preso frettolosamente, emerge così con chiarezza il movimento compiuto da parte di Meneghello, che parte da una lingua ufficiale e di forte tradizione letteraria e si orienta in direzione di una lingua prevalentemente orale. Si ricordi come è proprio attraverso il dialogo «con *veciòte* o *veciòti* sibilanti e chioccianti»,¹⁶⁴⁶ scrive Meneghello in *Maredè, maredè...*, che diventa possibile far «risuscitare parole e modi o scordati del tutto, o fortemente disusati». ¹⁶⁴⁷

pensiero, non preoccuparsi” (magari a titolo di rassicurazione del tutto inattendibile, per cui un certo grado di *passión* sarebbe ben giustificato)», in Ivi: 52-53.

¹⁶⁴⁵ PAJELLO 1896: 132. Cfr. anche: «Un *macacòto* non è meno *macaco* di un *macaco*, anzi lo è forse in modo più continuativo e, benché più bonario, più irrimediabile», in MENEGHELLO 2021a: 169.

¹⁶⁴⁶ MENEGHELLO 2021a: 111.

¹⁶⁴⁷ Ivi: 110.

Lapis Lazuli

Lapis Lazuli, la cui stesura risulta terminata il 25 luglio 1936, viene pubblicata per la prima volta su «The London Mercury» nel marzo del 1938.¹⁶⁴⁸ Alcune indicazioni sulla genesi del componimento si trovano in una lettera, risalente al 6 luglio del 1935 e scritta a Dorothy Wellesley, in cui Yeats parla di un blocco di lapislazzuli regalatogli per il compleanno dal poeta Harry Clifton:

scolpito da un artista cinese in forma di montagna con un tempio, alberi, sentieri e un asceta e il suo allievo che stanno per intraprendere la salita. Asceta, allievo, pietra dura, l'eterno tema dell'Oriente sensuale. Il grido eroico nella disperazione. Ma no, sbaglio, l'Oriente ha sempre le sue soluzioni e pertanto non conosce la tragedia. Siamo noi che dobbiamo levare il grido eroico.¹⁶⁴⁹

Lapis Lazuli

[...]

Those Chinamen climb towards, and I
50 Delight to imagine them seated there;
There, on the mountain and the sky,
On all the tragic scene they stare.
One asks for mournful melodies;
Accomplished fingers begin to play.
55 Their eyes mid many wrinkles, their eyes,
Their ancient, glittering eyes, are gay.

Meneghello traspone in un'unica stesura gli ultimi otto versi del testo originale, i soli a venir riportati qui sopra. La stesura vicentina viene invece messa a testo emendata secondo le correzioni presenti sulla stessa.

Testimoni:

¹⁶⁴⁸ Cfr. YEATS 2006: 1450.

¹⁶⁴⁹ *Ibidem*.

A stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 49-56 del testo originale, MEN 01-0363, f. 68.

Lapis lazuli

Sentà là sti du cinisi, me li imagino

i varda la montagna i varda 'l celo

tuta la séna tragica

uno domanda musiche malinconiche

5 de artista taca suonare

E i so oci in fra le rughe, i so oci de sti due cini,

i so antichi oci sintilanti i ze alegri

Tit Lapis lazoli] ^ALapis | lazoli
1 sti] ^A>[.]< sti
4 musiche] ^A>Musica! ma < musiche
5 de artista] ^A>du< dei >esperti< *de artista*
7 i so antichi] ^Ai so >[.]< antichi

Il testo originale è composto da strofe formate da quartine di tetrametri e talvolta pentametri a rima alternata.¹⁶⁵⁰ Meneghello traspone solamente le ultime due quartine, riducendo il numero di versi a sette. Viene meno lo schema rimico: nel frammento vicentino – in punta di verso – si individua soltanto la rima ritmica tra le parole sdrucciole «imagino» (v. 1) : «tragica» (v. 3) : «malinconiche» (v. 4).

Il traduttore opera dei forti mutamenti anche nella disposizione sintattica del discorso, a partire dal venir meno della punteggiatura che scandisce le quartine, *riducendole* «to end-punctuated two-line syntactic units».¹⁶⁵¹ Viene inoltre anticipata la resa di «seated there» (v. 50), «Sentà là» (v. 1), rispetto all'individuazione dell'oggetto dello sguardo dell'*io* («Those Chinamen», v. 49): «sti du cinisi» (v. 1), con esplicitazione del numero, estranea al testo di partenza. Il sintagma ha inoltre una seconda occorrenza – anch'essa estranea all'originale – al v. 6, laddove nuovamente la traduzione muove nella direzione della trasparenza semantica, ribadendo l'appartenza degli «oci» ai «due cini».

Meneghello conserva la triplice ripetizione di «eyes» (vv. 55-56) tra i vv. 6-7, pur operando nuovamente un aggiustamento nella disposizione degli elementi sintagmatici e collocando il

¹⁶⁵⁰ Cfr. *Ibidem*.

¹⁶⁵¹ VENDLER 2007: 238.

sostantivo in mezzo ai due aggettivi («antichi oci sintilanti», v. 7), non di seguito («ancient, glittering eyes», v. 55).

Un ulteriore iterazione estranea al testo di partenza la si individua al v. 2, in cui Meneghello ricorre per due volte al verbo «varda» (resa di «stare», v. 52), ottenendo così un endecasillabo *a maiore* perfettamente bipartito.

Complessivamente, tuttavia, il frammento pare essersi cristallizzato in una forma ancora fortemente incerta. Questo emerge anche dalla scelta lessicale, laddove Meneghello traduce un'espressione fortemente connotata come «mournful melodies» (v. 53) non – come ci si aspetterebbe – mettendo in tensione la letterarietà di tale sintagma, ma con un corrispettivo piano e tradizionale: «musiche malinconiche» (v. 4). Tale occasione mancata coesiste però con espressioni che invece, come di consueto nei *Trapianti*, rivestono il testo di una patina fortemente *familiare*¹⁶⁵² e colloquiale. Si pensi alla resa di «begin to play» (v. 54) con il costrutto «taca suonare» (v. 5), a proposito del quale risulta possibile instaurare un utile raffronto con le pagine di *Maredè, maredè...*:

Il nostro *tacare* nel senso di “incominciare”, “mettersi a [fare qualcosa]” può reggere un verbo (*La ga tacà cavarse zò le calse*), ma può anche, alquanto vigorosamente, reggere un sostantivo (*La ga tacà peà, I tacarìa bestème*, o, come in *Libera nos*, per dispetto verso la famiglia e la chiesa in un paese arcaico, *Mi taco scoréde*, p. 31). In questo secondo tipo di costrutti, *tacare* + sost., è da osservare che il complement. oggetto è generalmente plurale, e non ammette articolo; e inoltre che si riferisce per lo più a cosa spiacevole, sgarbata, aggressiva, ecc., oppure poco sincera o ingenua o inopportuna.¹⁶⁵³

In rapporto a tali escursioni di registro, va osservato come – nonostante anche il testo inglese presenti, nei suoi versi conclusivi, delle «rapid variations of language from elegant to coarse» –¹⁶⁵⁴ la trasposizione tentata da Meneghello non pare aver trovato, a quest'altezza, un equilibrio che gareggi con quello originale.

¹⁶⁵² Cfr. MOZZATO 2012: 135.

¹⁶⁵³ MENEGHELLO 2021a: 145-146.

¹⁶⁵⁴ MORTON 1974: 67.

LUIGI MENEGHELLO TRADUTTORE DI JOHN DONNE

INTRODUZIONE

Non è difficile intuire i motivi che hanno spinto Meneghelli a tentare la trasposizione dei testi di un poeta come John Donne. Il carattere composito della dizione di questo autore, «che fonde insieme le locuzioni più pedestri con le più squisite»,¹⁶⁵⁵ il sensuoso con lo spirituale, il quotidiano con il cosmico,¹⁶⁵⁶ può essere forse annoverato tra gli aspetti maggiormente interessanti agli occhi del trapiantatore. È un linguaggio, quello del «monarch of wit»,¹⁶⁵⁷ che vede la continua

sovrapposizione spesso contrastata o paradossale di concetti e immagini, [...] una intersecazione problematica, e spesso metalinguistica, dei codici letterari (ovidiano, petrarchesco, petrarchista [...]) e di quelli culturali epocali (aristotelico e scolastico, neoplatonico, teologico, giurisprudenziale, della nuova scienza ecc.) [...], una sintassi, e quindi un ritmo e un metro, che si distendono o si contraggono secondo continui contrappunti tra simmetrie e asimmetrie sia retoriche che concettuali e formali.¹⁶⁵⁸

Ne consegue che la poesia di Donne non è «mai direttamente o esclusivamente descrittiva, elegiaca, lirica, satirica, narrativa, ma tende a essere il più delle volte discorsiva e “drammatica” secondo un interagire di vari registri e toni». ¹⁶⁵⁹ Proprio da questa drammaticità, dall'introduzione nella lirica dei modi espressivi propri del dramma, deriva anche la concretezza del linguaggio di Donne, «che trasferisce nella poesia le sprezzature e le esclamazioni della lingua parlata». ¹⁶⁶⁰ Il tono della sua *speaking voice*¹⁶⁶¹ è prevalentemente «colloquial»¹⁶⁶² e assume spesso un atteggiamento allocutivo, «in cui si sente la concitazione dell'uomo che si rivolge ad un ben concreto interlocutore»¹⁶⁶³ e in cui l'ordine delle parole tende a essere quello del parlato.¹⁶⁶⁴

La sintassi di conseguenza è perlopiù costituita da una successione di unità sintagmatiche semplici [...] all'interno di combinazioni frastiche complesse, nelle quali si ripropongono, in modo spesso

¹⁶⁵⁵ DONNE 1983: XXXIX.

¹⁶⁵⁶ Cfr. Ivi: XL; cfr. anche «Donne introduce immagini nuove, a volte decisamente eccentriche e stravaganti, che egli deriva da qualsiasi campo dello scibile umano, specie da quei settori di norma trascurati dai poeti, quali le scienze e le pseudoscienze [...], la filosofia e la teologia, oppure dagli aspetti meno poetici della vita quotidiana», in MENASCÉ 1991: 53.

¹⁶⁵⁷ Cfr. LEISHMAN 1969.

¹⁶⁵⁸ DONNE 2007a: 32.

¹⁶⁵⁹ *Ibidem.*

¹⁶⁶⁰ DONNE 1983: XLIII.

¹⁶⁶¹ DONNE 2007a: 64.

¹⁶⁶² MENASCÉ 1991: 54.

¹⁶⁶³ DONNE 1983: XLIII.

¹⁶⁶⁴ DONNE 2007a: 64.

volutamente ripetitivo, parole-chiave nello stesso verso o in versi limitrofi. Ed è l'accento a svolgere una funzione ritmica essenziale nel conferire al linguaggio un'enfasi espressiva o argomentativa.¹⁶⁶⁵

Al fattore linguistico è naturalmente strettamente legato quello metrico,¹⁶⁶⁶ dettato, in particolare, da quella

robustezza del verso irregolare [che] nei secoli ha procurato a Donne l'antipatia dei lettori più rigorosi o più vicini al gusto classicheggiante o neoclassico, [...] ma, al tempo stesso, anche la simpatia di chi, come Coleridge, percepiva la pregnanza di un verso in cui il "tempo" metrico e la "passione" collaborano alla produzione del senso, connettendo il piano ritmico a quello semantico.¹⁶⁶⁷

Si ricordi – a tal proposito – quanto scriveva Ben Jonson, il primo feroce critico delle presunte irregolarità metriche e concettuali di Donne: egli sosteneva che l'autore «meritava di essere impiccato per il mancato rispetto degli accenti»¹⁶⁶⁸ e che «sarebbe stato dimenticato perché era incomprensibile».¹⁶⁶⁹ Queste precise parole si incontrano tra gli appunti manoscritti di Meneghello conservati presso il Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei:¹⁶⁷⁰

John Donne

- "da impiccare per il mancato rispetto per gli accenti"
 - "sarà dimenticato perché è incomprensibile"
 - (unità di pensiero e sentimento – o sensibilità) TS Eliot
 - M. Praz: influenza di JD in EN 1920-1950
- poesia di JD "espressione di conflitto interiore"

Da questi rapidi appunti emergono già i luoghi di interesse ricercati da Meneghello nella poesia di Donne. A queste annotazioni ne seguono delle altre, sulla medesima carta, relative alle diverse fasi dell'opera del poeta metafisico:

prima ed 1633

¹⁶⁶⁵ *Ibidem.*

¹⁶⁶⁶ Cfr. DONNE 1983: XLIV.

¹⁶⁶⁷ DONNE 2007a: 63.

¹⁶⁶⁸ DONNE 1983: XVII-XVIII.

¹⁶⁶⁹ *Ibidem.*

¹⁶⁷⁰ Queste annotazioni manoscritte si trovano su f.10, fasc. MEN 01-0372, presso il Fondo Meneghello del Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia.

seconda 1635

liriche scelte prima del 1615 (prete anglicano)

1590-98 cinico-sensuali

1598-1615 sentim. complesso, profondo e grave (Anne More)

Tra le traduzioni realizzate a partire dai testi di Donne, si contano sette frammenti (da *A Valediction: of my Name in the window*; *The Canonization*; *The Sunne Rising*, *Song*; *Goe, and catche a falling starre*; *To His Mistress Going to Bed*; *Loves Progress*) – più uno, da testo spurio, *Death be not proud* – e tre *trapianti* che hanno raggiunto una forma più compiuta, traduzioni di *The Extasie*; *A Nocturnall upon S. Lucies day*; *The Good-Morrow*.

Sulla carta che testimonia le frammentarie stesure della trasposizione di *A Valediction: of my Name, in the Window* e di *Loves Progress*, Meneghello appunta in inglese anche l'ultimo verso di *The Expiration* («being double dead, going, and bidding, go»), segnalando accanto la pagina di riferimento «p 12», e di *Elegy 8* («...She and comparisons are odious!»), senza tuttavia tradurli.¹⁶⁷¹

Tra le trasposizioni realizzate si trovano invece principalmente testi appartenenti ai *Songs and Sonets* (fanno eccezione *To His Mistress Going to Bed*; *Loves Progress*; *Death be not proud*). Sotto a questo titolo – usato per la prima volta nella seconda edizione (1635) della raccolta dei versi di Donne – sono raggruppate le liriche profane dell'autore, scritte tutte quasi certamente prima che fosse ordinato sacerdote della Chiesa anglicana (1615).¹⁶⁷² I *Songs and Sonets* sono caratterizzati da una straordinaria varietà tematica, stilistica e – soprattutto – metrica,

sia per quel che riguarda la struttura strofica e lo schema delle rime, sia per le misure dei versi; ma la maggiore originalità è da ricercarsi nella complessità dei ritmi, in una sorta di sdoppiamento, di contrappunto interno fra accenti logici e accenti metrici veri e propri, che provoca asprezze e contrasti, rispecchiando nella forma e nel suono la complessità e la tortuosità del pensiero e del sentimento da cui queste liriche muovono.¹⁶⁷³

Se, dunque, i *Songs and Sonets* sono contraddistinti da una «extreme diversity in theme, mood, form and style»,¹⁶⁷⁴ le *Elegie* – a cui appartengono *To his Mistress going to bed* e *Loves Progress* – costituiscono invece un gruppo piuttosto omogeneo. Si tratta di un gruppo di liriche amatorie

¹⁶⁷¹ Queste annotazioni manoscritte si trovano su c.91, fasc. MEN 01-0363, presso il Fondo Meneghello del Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia.

¹⁶⁷² Cfr. DONNE 1983: 187; cfr. anche «*Sonet* non è usato nell'accezione precisa di *sonetto* [...] ma in quella più vasta di *lirica*, secondo una convenzione invalsa agli inizi del secolo XVII», in *Ibidem*.

¹⁶⁷³ Ivi: 188.

¹⁶⁷⁴ DONNE 1965: XXV.

composte da pentapodie giambiche in distici a rima baciata.¹⁶⁷⁵ Esse vengono scritte probabilmente tra il 1593 e il 1596¹⁶⁷⁶ e sono ispirate al «realismo dei poeti classici romani»,¹⁶⁷⁷ in particolare a Ovidio.

Con l'insolenza, l'impudenza, il cinismo del poeta latino, [Donne] combina la sua tendenza al raziocinio, all'argomentazione sottile, al sillogismo scolastico, e il suo straordinario virtuosismo verbale, grazie ai quali architetta astrusi concetti, ingegnose analogie, iperbolici paradossi.¹⁶⁷⁸

Va infine osservato come l'ultimo frammento trasposto provenga da un testo («Death be not proud, thy hand gave not this blow») che compare nell'edizione curata da Herbert Grierson tra i *Poems which have been attributed to John Donne in the old editions (1633-1669)* e che viene oggi attribuito a Lady Bedford. Un testo dall'incipit molto simile – «Death be not proud, though some have called thee» –¹⁶⁷⁹ si incontra però tra gli *Holy Sonnets* di Donne: una serie di diciannove sonetti sacri accostabili ai *Songs and Sonets* «per la loro drammaticità e il loro caratteristico *speech rhythm*».¹⁶⁸⁰

Tutti i *trapianti* realizzati a partire dai testi di Donne, compiuti o meno, sono rimasti allo stadio di stesure manoscritte inedite, forse in quanto giudicati insoddisfacenti da parte dell'autore. Si ricordi, a tal proposito, la «sventurata passione perfezionistica»¹⁶⁸¹ di cui Meneghello si diceva affetto. Tuttavia, questi testi si inseriscono a pieno titolo all'interno di quel complesso sistema di «vasi intercomunicanti»¹⁶⁸² che è l'opera di Meneghello; quello stesso sistema che giustifica e rende utile un costante raffronto tra i vari suoi volumi, come, ad esempio, con *Maredè, maredè...*, ma anche con il vasto materiale «restaria in magasin».¹⁶⁸³

¹⁶⁷⁵ Cfr. *Ibidem*.

¹⁶⁷⁶ Cfr. MENASCÉ 1991: 42-43.

¹⁶⁷⁷ Ivi: 47.

¹⁶⁷⁸ Ivi: 48.

¹⁶⁷⁹ GRIERSON 1958c: CXLV.

¹⁶⁸⁰ MENASCÉ 1991: 140.

¹⁶⁸¹ MAZZACURATI 2006.

¹⁶⁸² MENEGHELLO 2006: 1329.

¹⁶⁸³ MENEGHELLO 1997: 347.

TESTIMONI MANOSCRITTI E DATTILOSCRITTI

Di seguito la segnatura delle cartelle contenenti le carte relative ai *trapianti* da Donne. L'ordine segue quello della cronologia ricostruita nella genesi dei testi conservati nelle cartelle. Questo materiale è di proprietà della Fondazione Maria Corti ed è conservato nel Fondo Meneghello del Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia.

MEN 01-0363

La cartella – segnata *Le Biave* – si apre con un biglietto ms. in origine sulla cartella d'autore: «Le biave: mss preparatori – schemi – stesure etc». Contiene 123 cc. mss. Di queste 12 relative ai trapianti da Donne (ff. 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 91).

MEN 01-0372

La cartella – segnata *supplementi biave* – si apre con un biglietto ms. in origine sulla cartella d'autore: «Supplementi Biave scartati o abbandonati». Contiene 25 cc. mss. Di queste 14 sono relative ai trapianti da Donne (ff. 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22).

INEDITI

The Extasie

La più lunga e tra le più ardue dei *Songs and Sonets*,

questa poesia rivolta a esaltare l'estasi d'amore in termini che non possono che afferire, con assonanze e dissonanze, all'estasi religiosa, è probabilmente la più discussa dalla critica, sia per il suo senso complessivo che per la fittissima rete di argomentazioni filosofiche ed ermetiche.¹⁶⁸⁴

The Extasie contiene quella che si potrebbe definire la «metafisica dell'amore»¹⁶⁸⁵ di Donne. Muovendo verso un superamento del tradizionale «dualismo tra spirito e carne»,¹⁶⁸⁶ essa «mostra in atto come idee medievali e idee derivate dal neo-platonismo rinascimentale si incontravano nel suo spirito e ingranavano nella sua poesia».¹⁶⁸⁷ Il testo sviluppa un'analisi «dell'amore come unione»: l'autore vi «sottolinea l'interdipendenza di anima e corpo e, pur ammettendo la supremazia dello spirito sulla carne, giunge alla giustificazione dell'amore fisico».¹⁶⁸⁸

L'interesse di Meneghello nei confronti di questo testo è testimoniato già dalla conversazione *Il turbo e il chiaro*, in cui si legge:

In John Donne "The Ecstasy" mi piace moltissimo; c'è quel verbo sul "negoziare" delle anime («our souls negotiate»), che però va direttamente sia in italiano che in dialetto (*negossiare*, molto bello).¹⁶⁸⁹

Il verbo viene poi reso, nella trasposizione che segue, con «fasea i negossiati».

The Extasie compare anche in *Il Dispatrio* (1993), volume in cui Meneghello ripercorre la propria «conversione»¹⁶⁹⁰ al mondo anglosassone:

Erano tempi in cui "sesso" in italiano indicava la categoria dei maschi o delle femmine, o più di rado un organo corporeo, in senso puramente anatomico, mentre l'inglese *sex* già inglobava la copula o qualche suo surrogato.

Da un lato *sex* si usava in Inghilterra come da noi si potrebbe usare "pane e formaggio" (*did you have sex?*), dall'altro poderose stringhe tiravano la parola e il concetto a livelli metafisici.

¹⁶⁸⁴ DONNE 2007a: 352; cfr. anche «None of Donne's poems has received more discussion than 'The Ecstasy'», in DONNE 1965: 183.

¹⁶⁸⁵ DONNE 1958: 188.

¹⁶⁸⁶ MENASCÉ 1991: 101.

¹⁶⁸⁷ DONNE 1958: 188.

¹⁶⁸⁸ MENASCÉ 1991: 99.

¹⁶⁸⁹ MENEGHELLO 2006: 1554.

¹⁶⁹⁰ LEPSCHY 2007: 157.

Un giorno a un raduno di amici accademici, quattro o cinque gentiluomini alla mensa di Sir Jeremy, in un'aria rilassata di piccolo club informale, mi fu citato quell'incredibile verso di John Donne

...we see by this it was not sexe,

una delle più strane e toccanti cose mai pensate in fatto di (ormai posso dire) sesso, e io non volevo persuadermi. Troppo bizzarro! troppo potente! «*It was not sexe!*» Cazzo!¹⁶⁹¹

Lo stesso passaggio – risalendo più indietro – viene citato anche nel primo volume delle *Carte*, vero e proprio «retrobottega»¹⁶⁹² delle opere dell'autore: «Tre accezioni di “sesso”: i maschi; il sexe di John Donne; e il cucco»,¹⁶⁹³ in chiusura di un frammento datato 15 maggio 1964.

Si tratta di una di quelle citazioni poetiche che Anna Gallia descrive come il frutto della scelta di Meneghello di «riportare nella prosa versi per lui significativi e convincenti che [...] possono riemergere in momenti diversi della sua produzione».¹⁶⁹⁴

Questo genere di intarsio verbale segnala il fermento sottostante la scrittura meneghelliana che lascia intravedere i tormenti linguistici che, nel privato dello scrittoio, cerca di sciogliere, momentaneamente recuperati in un'opera per scongiurare la dispersione fin tanto che tali scintille non si smorzino o trovino compimento successivamente.¹⁶⁹⁵

Il tormento linguistico in oggetto un compimento definitivo non lo troverà però mai. Nelle carte autografe, la traduzione di *The Extasie* è presente in due stesure manoscritte: una prima frammentaria – che attesta soltanto i vv. 18-25 – e una seconda più completa, estesa su tre successive carte. Nessuna delle due presenta tuttavia datazione. Viene qui messa a testo la seconda stesura, emendata secondo le correzioni presenti sulla stessa. Nel corso dell'analisi si farà però costante riferimento anche alla prima stesura e alle varianti cassate, con l'intento di mettere in luce le diverse fasi di elaborazione del *trapianto*.

L'originale messo a testo è invece quello presente nell'edizione curata da James Reeves e pubblicata per Heinemann nel 1961. Tale scelta si giustifica in base alla traduzione vicentina del v. 55 («le so forse, el so senso», v. 43), la quale suggerisce che l'edizione consultata da Meneghello presentava la forma «their forces, sense» e non «their senses force», come si legge invece, ad esempio, nella più recente edizione uscita per Bur nel 2007 a cura di Alessandro Serpieri e Silvia Bigliuzzi, che segue a sua volta le edizioni del 1633-1669.¹⁶⁹⁶

¹⁶⁹¹ MENEGHELLO 1993: 90-91.

¹⁶⁹² MENEGHELLO 2021b: 9.

¹⁶⁹³ MENEGHELLO 1999: 62.

¹⁶⁹⁴ GALLIA 2015a: 147.

¹⁶⁹⁵ Ivi: 147-148.

¹⁶⁹⁶ Cfr. DONNE 2007a: 361.

The Extasie

Where, like a pillow on a bed,

A Pregnant banke swel'd up, to rest

The violets reclining head,

Sat we two, one anothers best.

5 Our hands were firmly cimented

With a fast balme, which thence did spring,

Our eye-beames twisted, and did thread

Our eyes, upon one double string;

So to'entergraft our hands, as yet

10 Was all the meanes to make us one,

And pictures in our eyes to get

Was all our propagation.

As 'twixt two equall Armies, Fate

Suspends uncertaine victorie,

15 Our soules (which to advance their state,

Were gone out) hung 'twixt her, and mee.

And whil'st our soules negotiate there,

Wee like sepulchrall statues lay;

All day, the same our postures were,

20 And wee said nothing, all the day.

If any, so by love refin'd

That he soules language understood,

And by good love were growen all minde,

Within convenient distance stood,

25 He (though he knew not which soul spake,

Because both meant, both spake the same)

Might thence a new concoction take,

And part farre purer than he came.

This Extasie doth unperplex

30 (We said) and tell us what we love,

Wee see by this, it was not sexe,

We see, we saw not what did move:
 But as all severall soules containe
 Mixture of things, they know not what,
 35 Love these mixt soules doth mixe againe,
 And makes both one, each this and that.
 A single violet transplant,
 The strength, the colour, and the size,
 (All which before was poore, and scant,)

40 Redoubles still, and multiplies.
 When love, with one another so
 Interanimates two soules,
 That abler soule, which thence doth flow,
 Defects of loneliness controules.

45 Wee then, who are this new soule, know
 Of what we are compos'd and made,
 For th' Atomies of which we grow,
 Are soules, whom no change can invade
 But O alas, so long, so farre,

50 Our bodies why doe wee forbear?
 They are ours, though not wee, Wee are
 The intelligences, they the spheares.
 We owe them thanks, because they thus,
 Did us, to us, at first convay,

55 Yeelded their forces, sense, to us,
 Nor are drosse to us, but allay.
 On man heavens influence workes not so,
 But that it first imprints the ayre;
 Soe soule into the soule may flow,

60 Though it to body first repaire.
 As our blood labours to beget
 Spirits, as like soules as it can,
 Because such fingers need to knit
 That subtile knot, which makes us man:

65 So must pure lovers soules descend

T'affections, and to faculties,
 Which sense may reach and apprehend,
 Else a great Prince in prison lies.
 To'our bodies turne wee then, that so
 70 Weake men on love reveal'd may looke;
 Loves mysteries in soules doe grow,
 But yet the body is his booke.
 And if some lover, such as wee,
 Have heard this dialogue of one,
 75 Let him still marke us, he shall see
 Small change, when we'are to bodies gone.

«At the level of texture, the poem is composed of an intricate sequence of interrelated balances and varied repetitions, but its structure is lucid and neat»,¹⁶⁹⁷ scrive Charles Mitchell in *Donne's "The Extasie": Love's Sublime Knot*. Nel testo – prosegue Mitchell – sottraendo al totale le due «references to an audience» dei vv. 21-28 e 69-76 (entrambi questi due riferimenti hanno una lunghezza di otto versi e la funzione di chiudere la progressione di idee che li precede), sessanta versi vengono dedicati alla descrizione degli amanti.

The first section, exclusive of the eight-line reference to an audience, occupies twenty lines, and the second section, again exclusive of the eight-line reference to an audience, is twice twenty lines (11. 29-68); further-more, the major turn – "But O alas" – occurs exactly in the middle of this second section, line 49, so that this portion of the poem separates into two subdivisions of twenty lines each. Considered as a tripartite structure, composed of three twenty-line sections, the poem presents an ordered sequence of tenses in which the first section refers to the past, the second to the present and the third to the future.¹⁶⁹⁸

Nella trasposizione vicentina il testo perde tale struttura, riducendo le diciannove quartine originali a quattordici. Meneghello segue fedelmente l'avvio del testo, in cui vengono presentate

la scena dell'estasi dei due amanti al passato, [...] le posizioni dei due amanti, l'incrocio degli sguardi e delle mani, per poi introdurre una sospensione in cui, pur già uniti nell'estasi, le anime dei due sessi si confrontano a "negoziare" il loro misterioso incontro, mentre i corpi giacciono come statue.¹⁶⁹⁹

¹⁶⁹⁷ MITCHELL 1968: 93.

¹⁶⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹⁹ DONNE 2007a: 353.

Nella trasposizione non hanno però riscontro la sesta e la settima quartina, ovvero gli otto versi relativi al primo dei «references to an audience»,¹⁷⁰⁰ in cui «un testimone virtuale viene convocato ad ascoltare tale intimo colloquio».¹⁷⁰¹

Il *trapianto* riprende dall'ottava quartina e prosegue lungo i versi in cui «viene rivelato, al tempo presente, il contenuto dell'estasi espresso dal “dialogo a una voce”»¹⁷⁰² e proposto «il mistero di due anime confluite in una sola»¹⁷⁰³, escludendo però la dodicesima quartina e riprendendo dal «semantic turn-about»¹⁷⁰⁴ del testo: l'apertura della tredicesima quartina. Prosegue infine – con l'originale – «verso un ritorno ai corpi, e quindi alla distinzione dei due sessi, presentando in tal modo il passaggio dall'estasi alla realtà»,¹⁷⁰⁵ omettendo però la sedicesima e la diciassettesima quartina del testo di partenza.

Nonostante tali lacune, nella rappresentazione del *trapianto* è stata seguita una numerazione continua dei versi. Nella lettura e nell'analisi della seguente traduzione va comunque tenuto conto dello stato incompiuto del testo, rimasto allo stadio di stesura manoscritta. A tale motivazione va probabilmente ricondotta l'incompletezza di alcuni passaggi, come la chiusura del v. 10 e del v. 44.

Testimoni:

- A stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 18-25 del testo originale, MEN 01-0363, f. 88
- B stesura ms. estesa su tre successive carte, MEN 01-0372, ff. 11-12-13.

Fa na foreta sora un leto
ghe gera na riva coverta de viole
e gèrimo sentà niantri du
le do meio parsone del mondo

- 5 Le nostre man gera inviscià da un balsamo
che le dava fora
i ragi dei oci se intrecciava, i ne ligava

¹⁷⁰⁰ MITCHELL 1968: 93.

¹⁷⁰¹ DONNE 2007a: 353.

¹⁷⁰² *Ibidem.*

¹⁷⁰³ *Ibidem.*

¹⁷⁰⁴ MITCHELL 1968 93.

¹⁷⁰⁵ DONNE 2007a: 353.

co un spago dupio i oci;

in calmarse le man, pa' l momento,

10 gera tuto cuel che gavevimo par
e dare e ciapare imagini sui oci
gera la nostra sola riproduzion

Come tra du eserciti de pari forsa, el Fato

tien sospesa na incerta vitoria

15 le nostre anime (che le gera corse fora
par avantiarse)
le stava lì picà via a mesa strada fra ela e mi

E mentre le nostre anime fasea i negossiati

niantri du stavino lì fa statue in simiterio;

20 Tuto il dì sen sta là in posa
e tuto 'l dì no ghemo dito na parola

Ah sta èstasicuà la disparplessa

(disivino) e ne dise cossa ca amémo

E cuà vedemo che no'l gera zé mia sesso

25 vedén ca no vedivimo cossa che ne comove

Tute le anime una par una le contien

un missioto de robe, e no le sa cuale,

E l'Amore ste anime el le smissia da novo

e de du el ghin fa una, cuate e cuele

30 Se te strapiantà na violeta
la so forsa, el colore, la grandessa
(che prima gera scarsi, pora-cagna)
i se radupia, e i se multiplica

E quando che l'amore incalma do anime

35 l'anima nova, pì forte, che salta fora
la rimedia i difeti de le altre do

Ma i corpi, lora, parché, parcossa,
parcome li tegnimo cussì distante
No i ze niantri, ma i zé nostri,

40 niantri sen le inteligense, luri le sfere

Dovemo ringrassiarli, i ze sta luri
che par primi ne ga fati 'ndarse in coste
I ne ga dà le so forse, el so senso,
no i zé scorie, i ze na lega de

45 La influenza del celo no fa efeto
se prima no le pol stanparse in aria
cussì l'anima pol versarse ne l'anima
anca se prima la se ripara nel corpo

E lora voltemose ai corpi, che i omeni
50 deboli i possa védere l'amore rivelà
i misteri de l'amore i cresse ne l'ànema
ma bison scivarli sul libro del corpo

Se ghe ze amanti che ne someia
ch'i gai scoltà sto dialogo senza dialogo
55 ch'i staga tenti e i vedàrà
poca difarensa co semo in coste i corpi.

1 Fa na foreta] ^BNa spece de foreta / Fa na foreta sora] ^Bsora / >su< sora
3 gèrimo sentà] ^Blive gerimo sentà / gèrimo sentà
4 le do meio parsona del mondo] ^Bi meio du >del< de sto mondo / >le parsona >do p< pì care
del mondo< / le do mei>e<o parsona del mondo
5 gera inviscià] ^B>simentà< >sigilà< gera inviscià balsamo] ^Bbalsamo >potente<
6 le dava fora] ^B>nassea da le m[.]n< le >sudava< dava fora
7 i ne] ^Bi ne
8 co un spago] ^B>i nostri oci su< co un spago
9 in calmarse] ^B>c[.]< in calmarse
10 par] ^Bpar >far unir<

11 e ciapare imagini sui oci] ^B>e ciapare su i oci< >ciapare piture< e dare >ciapare mo d[.]< >e
sbolognare< e ciapare >figure< imagini sui oci
12 gera la nostra sola riproduzion] ^B>gera tuto il propa< >gera il massimo de la nostra< gera >el
nostro solo propagamento< la nostra sola riproduzion
14 tien sospesa] ^B>so< tien sospesa na incerta] ^B>l< na incerta
16 avantiarse)] ^B>gu< >ciapar posto pì avanti)< avantiarse)
17 li picà via] ^Bli *picà via*
18 E mentre le nostre anime] ^Ae inamentre che le anime fasea i negossiati] ^Ale faseva là in
meso i negossiati
19 niantri du] ^Aniantri fa statue] ^Afa statue ^B>com< fa statue in simiterio;] ^A>al cim<
su na tomba; ^Bin simiterio;
20 Tuto il dì sen sta là in posa] ^Atuto 'l dì la stessa posa / >imagati,< >inbaucati< imagà
21 e tuto 'l dì no ghemo dito na parola] ^A>tuto 'l dì< senza dire na parola tuto 'l dì. ^Be >no ghe<
tuto 'l dì no ghemo dito na parola
22 Ah sta èstasicuà] ^ASta estasi ^BSta estasi / >Sta estasi< Ah sta èstasicuà la disparplessa]
^Ala disperplessa ^Bla disp>e<arplessa / la disparplessa
23 (disivino) e ne dise cossa ca amémo.] ^A>ghe go di (disé>(.)<ino) e la ne dise *cozza che*
amemo< >cuà se vede cossa che amemo< diseino e / la ne mostra cuel che amemo ^B(disivino)
e ne dise >cosa c[.]< >cuèl< >zé< *cozza* ca amémo.
24 E cuà vedemo che no'l gera zé mia sesso] ^A>cuà vedemo che nol gera sesso< >vedemo ca no
vedivimo< >c[....]< >cuà< vedemo *cuà* che >no l'e< nol gera *mia* sesso, ^B>Cua se vede< *Ne*
fa capire >capisse< che no 'l gera *mia* sesso / E cuà vedemo che no'l gera zé *mia* sesso
25 vedén ca no vedivimo cossa che ne comove] ^A>no< vedemo ca no capivimo ^B>se capisse ca
no se capisse< >capia< >cozza che ne comove< / >capire >che< ca no capivimo cuel che ne
comove< / >vedemo< >vedè[.]< cosa che zé che ne comove / vedén ca no vedivimo cossa che
ne comove
26 anime una par una] ^Banime *una par una*
28 l'Amore ste anime] ^Bl'Amore *ste anime* le smissia da novo] ^Bl'o<e smissia da novo
>sto missioto<
29 du el ghin] ^Bdu >l< el ghin
30 Se te strapiantà] ^B>Se< >Co se< *Se te strapiantà*
31 la so forsa,] ^B>la so< *la so* forsa, el colore,] ^Bel colore, la grandessa] ^B>misura
gran< *la grandessa*
33 i se radupia,] ^B>l< i se radupia, e i se moltiplica] ^Be >la se moltiplica< e i se moltiplica
35 l'anima nova, pì forte,] ^B>la< l'anima >pì ben-messa< >pì bona< *nova, pì forte,*
36 la rimedia] ^B>la [...]< la rimedia
37 lora,] ^B>maledission,< lora,
38 tegnimo] ^Btegn>e<imo
39 No i ze niantri,] ^B>I zé nostri, sebe< No i ze niantri,
40 niantri sen] ^B>semo le< >semo< niantri sen
41 ringrassiarli, i ze sta] ^Bringrassiarli, >che< i ze sta
42 che par primi] ^Bche *par primi* ne ga fati 'ndarse in coste] ^Bne ga >portà insieme la [..]<
>fati trovarse< >vignere< *fati trovarse 'ndarse in coste*
43 el so senso,] ^B>el< >i sensi< el so senso,
44 i ze na lega] ^Bi ze >me< >lega< na lega
46 le pol stanparse] ^Ble >inpie[.]< >fa< >va< *pol* stanparse
47 cussì l'anima] ^B>co< cussì >la< l'anima versarse ne l'anima] ^B>guiarse< *versarse* ne
>un< l'anima
48 la se ripara nel corpo] ^Bla >passa< >passa pal< *se ripara nel corpo*
49 lora voltemose ai corpi, che i omeni] ^Blora >ai corpi< voltemose ai corpi, >fèmo g< che i
omeni

50 védere l'amore] ^B>ve< >veder [...] < védere l'amore
 51 de l'amore] ^B>a< de l'amore ne l'ànema] ^B>nel< ne l'ànema
 54 senza dialogo] ^B>no dialogo< >a una voce< >de un< senza dialogo
 56 in coste] ^B>in coste< in coste

Sul piano metrico, «a differenza di tutti gli altri livelli espressivi»,¹⁷⁰⁶ l'articolazione di *The Extasie* è semplice: si tratta di diciannove quartine di tetrametri giambici a rima alternata¹⁷⁰⁷ (è questa «una delle rare poesie dei *Songs and Sonets* in cui Donne non sfoggia rime nuove»¹⁷⁰⁸). Meneghello mantiene tendenzialmente la suddivisione strofica, ma non l'isosillabismo né la regolarità dello schema rimico, che compensa in punta di verso con una fitta trama di assonanze («balsamo» : «Fato»; «leto» : «momento» : «amemo» : «sesso» : «senso» : «efeto»; «fora» : «posa» : «parola» : «parcossa»; «viole» : «comove» : «coste»; «avantiarse» : «cuale» : «distante»; «mondo» : «novo»; «violeto» : «grandessa»; «aria» : «anima»); consonanze («leto» : «Fato»; «vitoria» : «fora» : «simiterio»; «disparplessa» : «sesso» : «grandessa» : «parcossa»; «cuale» : «cuele») e rime («rivelà» : «vedarà»), anche identiche («fora» ai vv. 6, 15, 35; «oci» ai vv. 8, 11; «corpo» ai vv. 48, 52, con ulteriore ripresa di «corpi» al v. 56). Va notata anche la ripresa, in punta di verso, di «ànema» (v. 51) e «anima» (vv. 47), con un'oscillazione che può esser dovuta sia alla mancata rifinitura del testo, ma anche all'intrinseca mobilità del vicentino.

La frequenza delle riprese, in punta di verso e non, anche dove assenti nell'originale, rispecchia l'importanza delle figure di ripetizione nella poesia di Donne e la consapevolezza delle strategie traduttorie di Meneghello. Nel *trapianto* viene infatti mantenuta, ad esempio, la ripresa di «eyes» (vv. 7, 8, 11): «oci» ai vv. 7, 8 e 11; nonostante venga meno l'anafora imperniata sull'iterazione di «Our» (vv. 5, 7, 8). Viene invece trasposta la costruzione anaforica con «Was all» (vv. 10, 12) nella ripresa di «gera» ai vv. 10 e 12. Seppur allentata, viene in parte mantenuta anche la trama di anafore e poliptoti dei vv. 30-32 («We said», «Wee see», «We see», «we saw»): «(disivimo)», «dise» (il verbo *dire* traduce sia *say* sia *tell*); «vedemo» e «vedén ca no vedivimo», ai vv. 23-25.

McFarland, autore di un saggio dedicato alle figure di ripetizione nella poesia di Donne, sottolinea come le «figures of repetition that occur most frequently in Donne's poems are epizeuxis, antanaclasis, anadiplosis (reduplicatio), epanadilepsis, anaphora (repetitio), and polyptoton (traductio)».¹⁷⁰⁹ Lo studioso sottolinea, ad esempio, come l'epanalessi presente ai vv. 19-20 del presente testo formi «a sort of frame around the elements involved, producing a kind of formality wherever it appears»:¹⁷¹⁰

¹⁷⁰⁶ *Ibidem.*

¹⁷⁰⁷ Cfr. *Ibidem.*

¹⁷⁰⁸ MENASCÉ 1991: 99.

¹⁷⁰⁹ MCFARLAND 1977: 395.

¹⁷¹⁰ *Ivi*: 398.

All day, the same our postures were,
And wee said nothing, **all the day**.

Nella trasposizione vicentina (vv. 20-21) la ripresa viene mantenuta. Viene però a mancare la struttura a cornice, importante proprio in quanto sottolineava – con la «circolarità della definizione temporale»¹⁷¹¹ – la condizione di assoluta stasi descritta dai versi.¹⁷¹²

Tuto il dì sen sta là in posa
e **tuto ‘l di** no ghemo dito na parola

Struttura che invece veniva mantenuta nella prima stesura del testo, in cui si legge il v. 21 nella forma «sensa dire na parola tuto ‘l dì».

Similmente, si individua una struttura a cornice anche ai vv. 13-16 del testo di partenza, in cui «[v]isually, and by the verbal link of the repeated ‘twixt’, the two equal armies should be the bodies between which the souls, like envoys, negotiate».¹⁷¹³

As, **‘twixt** two equall Armies, Fate
Suspend uncertaine victorie,
Our soules (which to advance their state,
Were gone out) hung **‘twixt** her, and mee.

In questo caso, nella trasposizione (vv. 13-17), la cornice viene mantenuta, ma con variazione («tra» : «fra») e all’interno di una strofa che risulta nel complesso diluita (si pensi alla trasposizione di «equall» al v. 13 con «de pari forsa» e all’aggiunta originale di «a mesa strada»).

Come **tra** du eserciti de pari forsa, el Fato
tien sospesa na incerta vitoria
le nostre anime (che le gera corse fora
par avantiarsi)
le stava lì picà via a mesa strada **fra** ela e mi

¹⁷¹¹ DONNE 2007a: 356.

¹⁷¹² Cfr. *Ibidem*.

¹⁷¹³ DONNE 1965: 184.

Spesso – continua McFarland – Donne usa «the form of anadiplosis which the rhetorical guides stipulate for prose; that is, without regard for line». In *The Extasie*, ad esempio, al v. 51, «in what some may see to be the climax of the poem, he uses the figure with considerable force»:¹⁷¹⁴

They are ours, though not **wee**, **Wee** are

La ripresa avviene qui «at a juncture of clauses, and the emphasis, reinforced by the caesura and the enallage (“wee” for “us”), gathers considerable power».¹⁷¹⁵ Nella trasposizione, ai vv. 39-40, la forza della ripresa si allenta

No i ze **niantri**, ma i zé nostri,
niantri sen le inteligense, luri le sfere

Si nota comunque un certo sforzo teso a mantenere il legame, nell’evoluzione da un primo tentativo con «semo le» al quale viene in seguito anteposta la ripresa di «niantri». Viene al contempo meno il forte *enjambement* «Wee are / The intelligences» (vv. 51-52).

In altri luoghi del testo gli *enjambements* vengono invece mantenuti («fato / tien sospesa», vv. 13-14; «contien / un missioto», vv. 26-27) o addirittura rafforzati rispetto all’originale, come nel caso di «omeni / deboli» ai vv. 49-50 (resa di «that so / weake men», vv. 69-70).

Ancora a proposito delle riprese in punta di verso: particolarmente interessante è la ripetizione, all’interno del *trapianto*, per ben tre volte di «fora», componente – in tutte e tre le occasioni – di un verbo sintagmatico: «che le dava fora», v. 6, resa di «spring»; «corse fora», v. 15, resa di «gone out»;¹⁷¹⁶ «salta fora», v. 35, resa di «thence doth flow». Nel primo caso, «dava fora» vede delle precedenti varianti con «nassea» e «sudava», coerenti con la valenza di «balme», al v. 6 («Perspiration from the hands»)¹⁷¹⁷ ma anche «un umore aromatico e fragrante, un’essenza fisica ma anche spirituale»)¹⁷¹⁸ tradotto qui alla lettera con «balsamo» (v. 5). Meneghella predilige però alla fine la forma con «fora», sulla quale si sofferma anche in *Maredè, maredè...*:

È carico di strane valenze il nostro *fóra* appeso ai verbi: *móvarse fóra* è “sgranchirsi le gambe” nel senso di fare del moto, ma *móvare fóra* è “smuovere”; *magnar fóra* oltre che “andare (e.g. a cena) in trattoria”

¹⁷¹⁴ MCFARLAND 1977: 398.

¹⁷¹⁵ *Ibidem*.

¹⁷¹⁶ «were gone out» prosegue la metafora militare sviluppata dai versi precedenti e significa: «avevan compiuto una sortita», in DONNE 1983: 209.

¹⁷¹⁷ DONNE 2007b: 100.

¹⁷¹⁸ DONNE 2007a: 354; cfr anche: «balme: either a steadfast, or a fastening, warm moisture», in DONNE 1965: 183.

vale “spendere, consumare, scialacquare” (una somma e più caratteristicamente un patrimonio; tipicamente in una serie di ‘mangiate’); *far fóra* oltre che “consumare” (cibo, patrimonio, indumenti) vale anche “ammazzare, mettere a morte, liquidare”; *catar fóra*, “addurre a pretesto”, ecc.¹⁷¹⁹

Si ricordi l’impiego di questa costruzione anche all’interno dei *Trapianti* editi, come nella resa di «I release» (v. 9) di *Duns Scotus’ Oxford* di Hopkins con «supio-fora», al v. 9 di *Òsfor de Duns Scoto*.¹⁷²⁰

Similmente, al v. 17 «hung» (v. 16) viene reso con «picà via»: «Picare, *attaccare* – picar su, *appiccare* – picare (strangolare), *impiccare*»,¹⁷²¹ secondo la definizione del *Dizionario vicentino-italiano* di Luigi Pajello. Meneghello sfrutta dunque la polisemia del vicentino per la trasposizione di espressioni dalla valenza invece più specifica. Questo avviene anche nel caso della resa del v. 11 («And pictures in our eyes to get»), dove *get* significa «beget, generare»¹⁷²² e instaura un gioco di parole per il quale «[t]he small image of oneself reflected in the pupils of another person was called a ‘baby’, from a pun on *pupilla*. For lovers thus to ‘look babies’ was a common idiom». ¹⁷²³ Il gioco di parole nel *trapianto* viene meno, ma interessante è la resa di «get» con «ciapare» al v. 11 («ciapare piture», prima, con un termine fonicamente più aderente, ma più specifico rispetto al «pictures» inglese, «ciapare imagini» poi, optando per l’effettivo corrispettivo del termine). A proposito di *ciapare* si legge in *Maredè, maredè...*:

Dove o come si *ciàpano* le cose: all’asilo, *le bróse*; a scuola, *i peòci*; al solaro, *la rògna*; in chiesa, *i pólze*; sbroinandosi, *el tètano*; è tutto un mondo di *correspondances*, come nelle *Fióre del male*.¹⁷²⁴

Prosegue:

I pólze [...] è sentito come un’affezione che si può *vère*, *ciapare*, o *petare a*. [...] Il *ciapare* e il *petare* comportando in questi contesti un processo di trasmissione che ha del subdolo, investe persona ignara e si manifesta in modo repentino.¹⁷²⁵

¹⁷¹⁹ MENEGHELLO 1991: 124.

¹⁷²⁰ MENEGHELLO 2021: 47.

¹⁷²¹ PAJELLO 1896: 185.

¹⁷²² DONNE 1983: 208; cfr. anche DONNE 1958: 189.

¹⁷²³ DONNE 1965: 184; cfr. anche DONNE 1983: 208.

¹⁷²⁴ MENEGHELLO 1991: 90.

¹⁷²⁵ Ivi: 188-189.

Ciapare compare anche in una prima versione della resa dell'espressione «advance their state» (v. 15), la quale – inserita all'interno della metafora militare – significa «accrescere il loro prestigio». ¹⁷²⁶ La resa definitiva con «avantiarsi» vede infatti un primo tentativo con «ciapar posto pì avanti», al v. 16.

Si riscontra così nella trasposizione di questo testo, una caratteristica propria di tutti i *Trapianti*: la ricorrenza di termini e sintagmi a cui Meneghello pare particolarmente affezionato, impiegati per tradurre espressioni anche diverse e distanti tra loro. Si ricordi l'impiego di *ciapare* anche nella resa di «shuts» (v. 13) in *The Starlight Night* di Hopkins: «la ciapa rento», al v. 20 di *Note, stéle*. ¹⁷²⁷

A tal proposito va evidenziata anche la resa di «convay» (v. 54) con il modo di dire «'ndarse in coste», al v. 42, in seguito ad alcuni tentativi con «portà insieme» o «fati trovarse» (quest'ultima alternativa non viene cassata):

Coste, *coste*. M. d. d. Andare in coste, *andar contro* – essere in coste, *costeggiare*. *Es...* s'eran tirat in disparte in un castagneto che *costeggiava* la strada – avere in coste, *aver a ridosso*. *Es...* Non c'era ragione che la gente s'occupasse di quelli che non *aveva a ridosso*. ¹⁷²⁸

La medesima locuzione ritorna anche in chiusura del testo, resa di «to bodies gone» (v. 76): «in coste i corpi» (v. 56).

Nel solco dell'impiego di modi di dire ed espressioni idiomatiche, si colloca anche «staga tenti», al v. 55, resa di «marke us» (v. 75). A proposito di essa, si legge in *Maredè, maredè...*:

Sta-tènta/-o, Stè-tènte/-i, spesso accorciati in *Tènta/o* ecc. usati come annuncio che si intende aprire un discorso o cominciare una risposta o un ragionamento, significano Consider this, ossia qualcosa come “Ascolta un po' questo”, “Senti un po'”, “Dammi retta”, o semplicemente “Ascolta:” (il caratteristico «Look...» di M. Thatcher senza la sua petulanza). Non è dunque propriamente “Stammi attenta” che si esprimerebbe in altri modi, p. e. *Scolteme bèn*.

Quando introduce un verbo, *Sta-tènta/-o* può essere un modo di sconsigliare qualcosa. *Sta-tènta* attraversare la strada oltre che “Attraversala con attenzione” vale anche “Se fossi in te non la attraverserei”. Così *Sta-tènta dirghe chéle ròbe lì, la se ofènde* equivale a “Meglio non dirghele...”. Usato col negativo davanti all'infinito segnala invece divieto o diffida assoluta: *Sta-tènta no traversare, Stè-tènte no parlarghe* significa “Non lo fare a nessun patto”.

¹⁷²⁶ DONNE 1983: 208. «Il senso di questo inciso, che sviluppa una metafora militare, è che, per accrescere il loro stato, aumentare la loro potenza, o per esibire le loro rispettive forze, le anime erano scese in campo (*OED*, 87.c), pronte alla contesa, ma disposte a parlamentare», in DONNE 2007a: 356.

¹⁷²⁷ MENEGHELLO 2021: 35.

¹⁷²⁸ PAJELLO 1896: 60.

Naturalmente *sta tènra* (da scrivere senza il trattino) può voler dire invece “stai a sentire (con la dovuta attenzione)”, o addirittura “non distrarti, continua a fare attenzione”.¹⁷²⁹

L’impiego di tali espressioni rivela l’attenzione rivolta da Meneghelo ai tratti più colloquiali della lingua di Donne. Nell’introduzione all’edizione delle *Poesie* uscita nel 2007 per Bur, Serpieri sottolinea la «spiccata colloquialità»¹⁷³⁰ dei *Songs and Sonets* (Praz la descriveva come una poesia non «cantata, ma parlata»).¹⁷³¹ Essendo il tono quello di una «*speaking voice*»,¹⁷³² anche l’ordine delle parole, nei testi di Donne, «tende naturalmente a essere quello del parlato, ma con inversioni dovute anche, seppure non solo, a esigenze rimiche». ¹⁷³³ Nella trasposizione vicentina – venendo meno anche la rima – si assiste a dire il vero a una maggiore linearità del discorso sintattico. Si pensi ai vv. 69-70, «that so / Weake men on love reveal'd may looke», resi con «i omeni / deboli i possa védere l’amore rivelà» (vv. 49-50), dove – come è già stato messo in luce – Meneghelo mantiene però forte l’inarcatura.¹⁷³⁴ Oppure si pensi alla resa dei vv. 11-12, «And pictures in our eyes to get / Was all our propagation»: «e ciapare imagini sui oci / gera la nostra sola riproduzion» (vv. 11-12). In questo caso risulta anche possibile notare un notevole mutamento ritmico al v. 11 e come «imagini» occupi all’interno del verso una posizione decisamente meno rilevata di quella di «pictures».

Se nella sintassi si ha dunque, da parte di Meneghelo, una tendenza normalizzante (è Giulia Brian ad aver messo in evidenza come spesso il traduttore sciolga «nessi sintattici complessi, prediligendo la coordinazione alla subordinazione»),¹⁷³⁵ la colloquialità del discorso viene però rafforzata all’interno del *trapianto* mediante l’uso di esclamazioni e interiezioni (coerentemente con l’«atteggiamento allocutivo e “scenico”»¹⁷³⁶ di Donne). «O alas», al v. 49, «semantic turn-about»¹⁷³⁷ del testo, viene reso con «lora», al v. 37, in seguito a un primo tentativo con «maledission». Si incontra anche un’altra occorrenza di «lora», al v. 49, traduzione di «then» (v. 69). Nel solco della simulazione del parlato si inserisce anche l’espressione originale «pora-cagna», al v. 32, e l’aggiunta, al v.22, a un precedente «Sta estasi», più aderente all’originale, dell’interiezione «Ah» e dell’enclitico «cuà», instaurando un legame con il successivo deittico «cuà vedemo» (v. 24).

¹⁷²⁹ MENEGHELLO 1991: 105.

¹⁷³⁰ DONNE 2007a: 64; cfr. anche MENASCÉ 1991: 54.

¹⁷³¹ Ivi: 29.

¹⁷³² Ivi: 64.

¹⁷³³ *Ibidem*.

¹⁷³⁴ Per «omeni» si legge in *Maredè, maredè...: «Una gamma (tra parentesi l’identificazione dei soggetti parlanti): i òmeni (Arnesto Roàn); i òmini (me-opà); i uòmini (zia Alvira); li uòmini (podestà); ‘gli uòmini’ (don Tarcisio); i ométi, i omíti, i ominéti, i ominiti (gente); i omicini (Mino); li omicini (Carlo del Caffè); ‘gli omicini’ (Têche-Têche)»*,¹⁷³⁴ in MENEGHELLO 1991: 134.

¹⁷³⁵ BRIAN 2011: 167.

¹⁷³⁶ DONNE 2007a: 30.

¹⁷³⁷ MITCHELL 1968: 93.

Se, da una parte, la lingua poetica di Donne si presenta come colloquiale e, come nel caso di questo testo, narrativa, essa è però anche densa, dall'altra, di risonanze filosofico-religiose e ricca di metafore audaci. Si pensi all'apertura del testo, alla barocca

immagine pastorale secondo cui la sponda del fiume o del lago, dove siedono i due amanti, è vista come un gravido grembo materno che regge il capo di una viola infante, fiore simbolo dell'amore fedele e della verecondia.¹⁷³⁸

Tale complessa immagine viene semplificata da Meneghello in «na riva coverta de viole», v. 2 (viene anche meno la forte inarcatura dei vv. 2-3: «to rest / The violets»). Il termine «viola» acquista però una connotazione particolare se associata al seguente paragrafo di *Maredè, maredè...*:

La carica lirica di un'espressione come «le notturne viole» (con la dieresi; quelle del Petrarca), così intensa per ogni italoфона (-o) sensibile a queste cose, è pareggiata in intensità per noi VI-fone (-i) da un'interpretazione di quelle parole altrettanto potente, ma al nostro orecchio distintamente più naturale «le téghe [sferrate o udite] nel corso della notte».

Viola è prima cugina della *téga* (oltre che della *rènga* e della *ténca*) sia nel senso di “botta, pacca, percossa”, sia in quello di “schiocco” o altro colpo rumoroso. La dieresi ne raffina il fantasma notturno.¹⁷³⁹

La viola torna ai vv. 37-40,¹⁷⁴⁰ ma in questa seconda occorrenza si trova nel *trapianto* una «violeta» (v. 30), forse per includere nel suffisso diminutivo del sostantivo il valore semantico dell'aggettivo «single», che invece non viene trasposto.

Va sottolineato come nel registro linguistico di Donne assumano «una funzione dominante sia i verbi che i nomi, su cui si incardina buona parte del discorso»,¹⁷⁴¹ mentre «minore rilievo ha l'aggettivazione, che, inoltre, più che descrittiva, visiva o evocativa, risulta colloquialmente valutativa».¹⁷⁴² Aggettivazione che talvolta viene sacrificata nella resa vicentina di Meneghello: così anche «fast» (v. 6) – «adesivo, ma anche durevole, costante»,¹⁷⁴³ «tenace»¹⁷⁴⁴ nella traduzione di Bigliazzi e Serpieri – che, in seguito a un primo tentativo con «potente» (v. 5), viene meno.

¹⁷³⁸ DONNE 2007a: 354.

¹⁷³⁹ MENEGHELLO 1991: 16.

¹⁷⁴⁰ Cfr. DONNE 2007a: 354.

¹⁷⁴¹ Ivi: 43.

¹⁷⁴² *Ibidem*.

¹⁷⁴³ DONNE 1983: 208.

¹⁷⁴⁴ DONNE 2007a: 355.

Ancora in merito a «viola»: le valenze semantiche del termine vicentino in questo caso, e non solo, risultano dunque ben diverse da quelle evocate dai versi originali, in cui il vocabolario impiegato, ad esempio, in tutta la prima quartina è «denso di connotazioni erotiche»:¹⁷⁴⁵ «pillow» (v. 1), «bed» (v. 1), «Pregnant» (v. 2), «swel'd» (v. 2).

the language of these first twelve lines is 'pregnant' with sexual meanings and I do not doubt that Donne intended thus to suggest that his lovers were young and ardent and fit for all the offices of love.¹⁷⁴⁶

Da parte di Meneghello si assiste dunque, nel complesso, a un minore investimento figurale, parallelamente alla tendenza a impiegare termini meno preziosi, più comuni anche all'interno dello stesso spettro lessicale dialettale. Ne è un esempio «foreta» (v. 1), corrispettivo di «pillow» (v. 1): «Foréta, fédera o federetta. F. Meter la foreta al cussin, infederare il guanciaie – cavare la foreta al cussin, sfederare il guanciaie».¹⁷⁴⁷ Meneghello scrive in *Maredè, maredè...*: «Il guanciaie della lingua è *el cussin* (che si chiamava però più comunemente *la foréta*)».¹⁷⁴⁸

Interessante è anche la resa del paragone «like a pillow» con «Fa na foreta», con precedente alternativa non cassata sul manoscritto «Na spece de foreta». A tal proposito, si legge, ancora in *Maredè, maredè...*:

Noi introduciamo i paragoni, oltre che con *cóme*, con *confà* o *'fa*. Un purista sente forse che *confà* e *'fa* dovrebbero introdurre un paragone fondato sul verbo fare (*Un rumóre confà la pióva; El pianze 'fa un vedèlo*. Ma allora come esprimere con purezza i paragoni del tipo *Pàlida 'fa un nissólo da lissia?* Non è ovvio che a forme come *Pàlida che la me pare...*, *Pàlida ca te me soméji...* ecc, a volte saranno da preferire le forme impure?¹⁷⁴⁹

Analogamente, Meneghello impiega «fa» al v. 19: «fa statue», nella resa di «like sepulchrall statues» (v. 18), in seguito a un incompiuto tentativo con «come». Similmente al caso precedente, anche qui si incontra l'impiego di un termine connotato in senso quotidiano e, in questo caso, dal sapore antiquato: l'aggettivo «sepulchrall» viene reso – dopo un primo tentativo con «su na tomba» – con l'indicazione «in simiterio» (v. 19), per la quale possiamo nuovamente far riferimento a *Maredè, maredè...*:

¹⁷⁴⁵ MENASCÉ 1991: 99.

¹⁷⁴⁶ DONNE 1965: 262.

¹⁷⁴⁷ PAJELLO 1896: 89.

¹⁷⁴⁸ MENEGHELLO 1991: 141.

¹⁷⁴⁹ Ivi: 209.

Ci sono quasi due cimiteri, quello della gente e del discorso ordinario (*simitèro*, che una volta però si diceva *simitèrio*) e l'altro, delle prediche e dei dettati scolastici (*canposanto*). Il nostro al mio paese si chiamava anche *dai Miliorini*.¹⁷⁵⁰

Il lessico di Donne, ricco «di richiami a scienze e pseudoscienze dell'epoca, dall'ottica (vv. 7-12) all'alchimia (vv. 21-28), dalla botanica (vv. 37-40) all'anatomia (vv. 61-64)»,¹⁷⁵¹ «il tutto controllato e collegato da perfetto rigore logico»,¹⁷⁵² viene dunque reso con una lingua vicentina che aderisce al parlato di «una volta»,¹⁷⁵³ a quello «della gente e del discorso ordinario»,¹⁷⁵⁴ in aperta opposizione con la lingua «di prediche e dettati scolastici». ¹⁷⁵⁵ Si pensi alla resa di «Mixture of things» (v. 34) – riferimento alla dottrina aristotelica secondo la quale «l'anima è una mistura di diverse specie di cose poiché deve eseguire tante diverse funzioni»¹⁷⁵⁶ – con «un missioto de robe» (v. 27). «Missioto, *miscuglio* o *mescolanza*»,¹⁷⁵⁷ è un termine connotato fortemente in senso dialettale, come sottolinea anche Meneghello: «Ricorrono (nelle apposite camere di risonanza) i nomi in *-òto*, che paiono così intrinsecamente dialettali: *stalòto*, *supiòto*, *casòto*... [...] *missiòto*, *simiòto*, *gabiòto*...». ¹⁷⁵⁸ Inizialmente, il termine ricorreva a distanza ravvicinata anche al v. 28: «lo smissia da novo sto missioto», poi corretto in «le smissia da novo». Riguardo alla resa di «things» con «robe», può risultare invece utile la lettura del seguente pragrafo di *Maredè, maredè*...:

Forse le parole più importanti nel campo dei rapporti tra parole e cose sono quelle generiche, tra cui primeggiano proprio *còsa* e *còso* [...] ugualmente importante è *ròba* che può stare per “cosa” nel senso di faccenda, oltre che per “roba”, ma che non si usa spesso nel senso di “oggetto, aggeggio”, salvo che al diminutivo, *robéta* (“affarino”).¹⁷⁵⁹

Va notata, a proposito di questi versi, anche la trama delle sibilanti («missioto», «sa», v. 27; «ste», «smissia», v. 28), che riprende quella dell'originale data da «said» v. 30; «see», v. 31; «see», «saw», v. 32; «severall soules» v. 33.

¹⁷⁵⁰ Ivi: 158.

¹⁷⁵¹ MENASCÉ 1991: 102.

¹⁷⁵² *Ibidem*.

¹⁷⁵³ MENEGHELLO 1991: 158.

¹⁷⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁵⁶ DONNE 2007a: 358.

¹⁷⁵⁷ PAJELLO 1896: 148.

¹⁷⁵⁸ MENEGHELLO 1991: 81.

¹⁷⁵⁹ Ivi: 84-85.

A proposito del tessuto fonico della nona quartina dell'originale, si noti anche la scansione dei versi dettata dal ricorrere della lunga /o/ chiusa di «soules» (v. 33, v.35) e «know» (v. 34).¹⁷⁶⁰

In Donne's pronunciation, as in southern English to-day, 'thou', 'how', 'soul', 'know', 'though', and 'so' were not far removed from each other in sound and the reiterated notes ring through the lines like a tolling bell.¹⁷⁶¹

Si hanno riprese di questi termini lungo tutto il testo: come «though» ai vv. 60 e 51; «know» ai vv. 34 e 45; e – naturalmente – «soules» (o al singolare «soul») che compare ben 15 volte. Nonostante la frequenza del termine venga mantenuta nella trasposizione (8 occorrenze), per ovvie ragioni il termine *anima* non evoca il medesimo effetto fonico. Un effetto simile a quello suscitato dai vv. 57-59 dell'originale («like a tolling bell»)¹⁷⁶² viene però evocato nel *trapianto* dalla ripresa ravvicinata del verbo «pol» ai vv. 46-47 e dalla sua eco in «possa» (v. 50) e in «corpo» (v. 48), a sua volta ripreso, sempre in punta di verso, anche al v. 52, o ancora nella forma plurale «corpi», al v. 49.

Relativamente al lessico: un'ulteriore sfera semantica su cui insiste il testo originale è quella botanica. Si pensi alla resa di «transplant» (v. 37) con «strapiantà» (v. 30),¹⁷⁶³ di «propagation» (v. 12) con «riproduzion», al v. 12 (prima «propagamento»). Sono «horticultural terms»,¹⁷⁶⁴ come «entergaft» (v. 9), neologismo che indica l'atto di «innestare reciprocamente»¹⁷⁶⁵ («inter-innestare»,¹⁷⁶⁶ al v. 9 della traduzione di Serpieri e Bigliuzzi) e che così

trasforma il semplice innestare (“to engraft”) in un'altra operazione reciproca degli amanti, le cui mani si uniscono e si innestano le une nelle altre: non solo si “cementano”, come al v. 5, ma si arricchiscono come nell'innesto botanico di nuove proprietà da una pianta – o un fiore – a un'altra.¹⁷⁶⁷

Meneghello traduce il termine con «incalma» (v. 9): «Incalmare, *incalmare* o *innestare*»¹⁷⁶⁸, nel *Dizionario* di Pajello. Lo stesso verbo Meneghello lo impiega però anche al v. 34, per la resa di un altro neologismo: «interanimates», al v. 42 («interanima» al v. 42 di Bigliuzzi e Serpieri),¹⁷⁶⁹ che

¹⁷⁶⁰ «occorre tenere presente che al tempo di Donne la pronuncia di parole come: *soule; thou, know, how, so* era una lunga o chiusa», in DONNE 1958: 116.

¹⁷⁶¹ GRIERSON 1958a: XXV.

¹⁷⁶² *Ibidem.*

¹⁷⁶³ «Strapiantare, *strapiantare* o *trapiantare* – nel senso de tornar piantare, *ripiantare*», in PAJELLO 1896: 282.

¹⁷⁶⁴ DONNE 1965: 262.

¹⁷⁶⁵ DONNE 1983: 208; cfr. anche DONNE 1958: 189.

¹⁷⁶⁶ DONNE 2007a: 355.

¹⁷⁶⁷ *Ibidem.*

¹⁷⁶⁸ PAJELLO 1896: 112.

¹⁷⁶⁹ DONNE 2007a: 355.

indica «reciprocità e interconnessione; due anime che si animano l'una con, dentro, l'altra».¹⁷⁷⁰ Secondo una tendenza già evidenziata, si assiste dunque all'impiego del medesimo verbo nella traduzione di due termini molto diversi, che non vengono trasposti come neologismi, come invece accade nel caso di «unperplex» (v. 29), «neologismo che vuole esprimere la risoluzione dei dubbi, delle contraddizioni e dei paradossi dell'amore».¹⁷⁷¹ Per esso Meneghello conia il calco «disparplessa», al v. 22 (in questo caso nella traduzione di Bigliuzzi e Serpieri il termine viene invece sciolto in «toglie ogni perplessità», v. 29).¹⁷⁷² Questo neologismo è significativo se rapportato alle riflessioni presenti in *Maredè, maredè...* relative alla traduzione di un verbo come *dispossessed*:

I verbi in *des-* o *dis-* (questa seconda forma, probabilmente meno 'genuina', è quella adottata nel presente libro) comunicano spesso interessanti sfumature di significato. [...] Mi è parso difficile da comunicare in IT quell'emozionante *dispossessed* nel *Turn of the Screw* di Henry James (terzultima parola). Ma in VIC con un verbo col *dis-*, credo che si potrebbe.¹⁷⁷³

La lettura e l'analisi del *trapianto* nelle sue diverse stesure confermano così come Meneghello non operi secondo rigidi schemi normativi, ma adatti le proprie risorse alle esigenze poste dal singolo verso. In alcuni casi, si avvicina progressivamente alla lettera dell'originale, come nella resa di «postures» (v. 19) con «posa» (v. 20), in seguito ad alcuni precedenti tentativi con «imagati», «imagà» e «inbaucati», pure interessanti se raffrontati con le pagine di *Maredè, maredè...*: «*Inbaucà* è "assorto" (nei suoi pensieri, o nella contemplazione di un oggetto o di uno spettacolo) e nello stesso campo semantico funziona il riflessivo *inbaucarse*».¹⁷⁷⁴

L'idea di perdersi ha rapporti, tra noi, con l'idea del sollievo. *Pèrdarse-via* è il "distrarsi", di chi si immerge in un passatempo, ecc.; oppure il "trastullarsi", l'inoltrarsi assorto dei bambini nella sfera dei giochi o delle immaginazioni, nella contemplazione di una serie di figure, ecc. C'entra sempre l'idea di una vacanza della mente, quasi un effetto di assenza o dimenticanza. [...] Un effetto non molto diverso esprime [...] *inbaucarse*, l'assorbirsi profondo, anche degli adulti, in pensieri o immagini, particolarmente sognanti e vane, quasi levitando la mente tra le pesanti cose del mondo.¹⁷⁷⁵

Similmente, ai vv. 24-25, in uno dei passaggi che subisce il maggior numero di riscritture, in seguito ad alcuni tentativi con «capisse» e «capivimo», Meneghello opta infine per il più aderente

¹⁷⁷⁰ Ivi: 359; cfr. anche «interinanimates: interinanima, vivifica l'una con l'altra», in *DONNE* 1983: 209.

¹⁷⁷¹ Ivi: 358; cfr. anche «unperplex, togliere di perplessità, risolvere i dubbi», in *DONNE* 1983: 209.

¹⁷⁷² Ivi: 355.

¹⁷⁷³ MENEGHELLO 2021a: 51-52.

¹⁷⁷⁴ MENEGHELLO 1991: 33.

¹⁷⁷⁵ Ivi: 66.

verbo *vedere*. Si pensi anche alla resa di «repaire», v. 60 («ricorrere»)¹⁷⁷⁶: in seguito a un primo tentativo con «passa», Meneghello traduce con «ripara» (v. 48), in linea con la tendenza evidenziata da Brian a richiamare «fonicamente il testo fonte nelle parole stesse del 'trapianto'».¹⁷⁷⁷

In altri casi, invece, inversamente, Meneghello parte da una prima versione più aderente alla lettera dell'originale per poi distanziarsene successivamente, come avviene nella resa di «cimented», al v. 5: in seguito a un primo, più aderente, «simentà», passa a «sigilà», e infine a «gera invischià» (v. 5),¹⁷⁷⁸ privilegiato forse per il suo valore fonosimbolico.

L'allontanamento dalla lettera del testo di partenza – spesso piuttosto audace, come nel caso della resa di «one anothers best» (v. 4) con «le do meio parsones del mondo» (v. 4), in seguito ad alcuni tentativi con «i meio du del mondo», «i meio du de sto mondo» e «le parsones pì care del mondo» – sembra talvolta essere volto a ottenere una maggiore esplicitezza. È il caso della resa di «size» (v. 38) con «grandessa» (v. 31), dopo un primo tentativo incompiuto con «misura gran[de]»; o ancora di «equall» con «de pari forsa» (v. 13); di «abler soul» (v. 43) – «l'anima più gagliarda nata dalla fusione delle due»¹⁷⁷⁹ – con «l'anima nova, pì forte» al v. 35 (prima soltanto «l'anima pì ben-messa» o «pì bona»). Emblematico è anche il caso della trasposizione di «this dialogue of one» al v. 74 – «dialogo in cui i due interlocutori (ossia le anime dei due amanti [...]) non sono che uno solo, in quanto le due anime che parlano fra loro sono un'unica anima» –¹⁷⁸⁰ con, in seguito a un tentativo con «dialogo a una voce» e «de uno», «sto dialogo senza dialogo», al v. 54, ben riuscito in virtù della ripresa di una struttura iterativa frequente nell'originale.

¹⁷⁷⁶ DONNE 1983: 209.

¹⁷⁷⁷ BRIAN 2011a: 167.

¹⁷⁷⁸ «Invis,ciare, invischiare, invesciare o impaniare», in PAJELLO 1896: 121.

¹⁷⁷⁹ DONNE 1983: 209.

¹⁷⁸⁰ *Ibidem*.

A Nocturnall upon S. Lucies Day

Una delle più celebri poesie dei *Songs and Sonets*, *The Nocturnall* si intitola al giorno dedicato alla morte della martire S. Lucia, che secondo il calendario giuliano – vigente all’epoca di Donne – era il più breve dell’anno ed era quindi preceduto dalla notte più lunga, «nel segno di una evidente opposizione simbolica della luce al buio».¹⁷⁸¹ «Il tempo è, pertanto, quanto mai adatto alla notizia della morte dell’amata»,¹⁷⁸² che fa precipitare l’amante in una condizione di assoluta disperazione. La data di composizione del testo va fatta risalire intorno al 1612-13:¹⁷⁸³ resta dubbio se l’occasione sia legata alla possibile morte di Lucy, contessa di Bedford, molto malata nel 1612, oppure alla presunta morte della moglie Ann More, temuta dal poeta mentre si trovava a Parigi, lontano da lei, durante una difficile gestazione.¹⁷⁸⁴

In ogni caso, si tratta di «una *meditatio mortis* nello stile concettoso tipico della sensibilità barocca»,¹⁷⁸⁵ in cui l’incessante «metaforeggiare, l’accumulo e la telescopia delle immagini [...], l’accavallarsi folle e armonioso di figure militari [...], scolastiche, cosmologiche, alchemiche, liturgiche» non intralciano però «il sepolcrale incesso di queste stanze improbabili e strazianti».¹⁷⁸⁶

Inoltre – nonostante si tratti di una poesia «essenzialmente profana, il cui assunto, la distruzione di un’unione perfetta (e terrena), porta il poeta a esprimersi in termini di estrema desolazione» – vi si coglie già una componente religiosa, intravedendo l’amante una «possibilità di riunione con l’amata in un mondo ultraterreno».¹⁷⁸⁷ In effetti, «l’intensità del sentimento, la solennità del tono, la lentezza del ritmo di questo notturno [...] fanno ormai pensare ai migliori versi sacri del poeta».¹⁷⁸⁸

A Nocturnall upon S. Lucies day, being the shortest day

Tis the yeares midnight, and it is the dayes,
Lucies, who scarce seaven houres herself unmaskes;
The Sunne is spent, and now his flasks
Send forth light squibs, no constant rayes;
5 The worlds whole sap is sunke:
The generall balme th’hyroptique earth hath drunk,

¹⁷⁸¹ DONNE 2007a: 310.

¹⁷⁸² *Ibidem*.

¹⁷⁸³ Cfr. MENASCÉ 1991: 118.

¹⁷⁸⁴ Cfr. DONNE 2007a: 310-311.

¹⁷⁸⁵ MENASCÉ 1991: 119.

¹⁷⁸⁶ DONNE 1971: 109.

¹⁷⁸⁷ MENASCÉ 1991: 121.

¹⁷⁸⁸ *Ibidem*.

Whither, as to the beds-feet, life is shrunke,
Dead and enterr'd; yet all these seeme to laugh,
Compar'd with mee, who am their Epitaph.

10 Study me then, you who shall lovers bee
At the next world, that is, at the next Spring:
For I am every dead thing,
In whom love wrought new Alchimie.
For his art did expresse
15 A quintessence even from nothingnesse,
From dull privations, and leane emptinesse:
He ruin'd mee, and I am re-begot
Of absence, darknesse, death; things which are not.

All others, from all things, draw all that's good,
20 Life, soule, forme, spirit, whence they beeing have;
I, by loves limbecke, am the grave
Of all, that's nothing. Oft a flood
Have wee two wept, and so
Drownd the whole world, us two; oft did we grow
25 To be two Chaosses, when we did show
Care to ought else; and often absences
Withdrew our soules, and made us carcasses.

But I am by her death (which word wrongs her)
Of the first nothing, the Elixer grown;
30 Were I a man, that I were one
I needs must know; I should preferre,
If I were any beast,
Some ends, some meanes; Yea plants, yea stones detest,
And love; All, all some properties invest;
35 If I an ordinary nothing were,
As shadow, a light, and body must be here.

But I am None; nor will my Sunne renew.
 You lovers, for whose sake the lesser Sunne
 At this time to the Goat is runne
 40 To fetch new lust, and give it you,
 Enjoy your summer all:
 Since shee enjoyes her long nights festivall,
 Let mee prepare towards her, and let mee call
 This houre her Vigill, and her Eve, since this
 45 Both the yeares, and the dayes deep midnight is.

In questa poesia, «[l]’unità e la compattezza del pensiero, pur articolato in complesse immagini ricorrenti, sono rispecchiate dalla solida struttura metrica».¹⁷⁸⁹ Il testo è composto da cinque strofe di nove versi ciascuna. Ogni strofa si apre con due pentapodie, cui seguono due tetrapodie e un verso di tre piedi che compie la transizione ai due distici a rima baciata (pentapodie) che chiudono la strofa; secondo lo schema rimico *ABbacCCDD*.¹⁷⁹⁰

Meneghello traspone integralmente il testo in due diverse stesure manoscritte (D ed H), estese entrambe su quattro successive carte e ampiamente diverse tra loro. Si è deciso, in questa sede, di mettere a testo la stesura H – emendata secondo I, stesura frammentaria compresente insieme a L, M, N sulla carta subito successiva ad H – in quanto inserita nella cartella MEN 01-0372, che raccoglie le stesure più recenti. Numerose sono anche le stesure frammentarie: si tratta dunque di un testo sul quale Meneghello ha riflettuto a lungo, senza tuttavia giungere a una versione definitiva. Pertanto, come nel caso di *The Extasie*, anche nella lettura e nell’analisi della seguente traduzione va tenuto conto dello stato aperto e incompiuto del testo.

Nella trascrizione del *trapianto*, si è inoltre deciso di emendare il testo secondo le indicazioni presenti sulle carte, anche nei casi di compresenza di varianti non cassate – come al v. 2, dove si legge «(santa Lussia)», seguito da «la Lussietta» –, riportando in apparato quanto espunto dal testo.

Testimoni:

A stesura ms. frammentaria datata «31/5/96» che attesta la trasposizione dei vv. 1-33 del testo originale, MEN 01-0363, f. 84.

¹⁷⁸⁹ DONNE 1983: 203.

¹⁷⁹⁰ Cfr. *Ibidem*.

- B stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 1-17 del testo originale, MEN 01-0363, f. 89.
- C stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 5, 10-12 del testo originale, MEN 01-0363, f. 87.
- D stesura ms. estesa su quattro successive carte, MEN 01-0363, ff. 80, 81, 82, 83.
- E stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 10-12 del testo originale, MEN 01-0363, f. 80.
- F stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 1-14 del testo originale, MEN 01-0363, f. 79.
- G stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 1-2 del testo originale, MEN 01-0372, f. 9.
- H stesura ms. estesa su quattro successive carte, MEN 01-0372, ff. 18, 19, 20, 21.
- I stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 1-2 del testo originale, MEN 01-0372, f. 22.
- L stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 1-2 del testo originale, MEN 01-0372, f. 22.
- M stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 1-2 del testo originale, MEN 01-0372, f. 22.
- N stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 1-2 del testo originale, MEN 01-0372, f. 22.

**Canto noturno pa'l dì de Santa Lussia
che l'è 'l pì corto de l'ano**

- Sémo ala mesanote de tuto l'ano e zé la mesanote
del dì de la Lussieta
che domè sete ore la se dismascara;
stuà le forse del sole, e le so fiasche
5 spua fora sbochi de ciaro, no raji
Oh sacramenta tuto 'l sugo del mondo
se suga-su, la tera idropica se ga bevesto
el balsamo generale de l'universo
e là-sóto, ransignà ai pie del leto
10 se sa rancurà la vita...

Vita-morta, vita-sepulía...

Sì ma sta cuà ze tuta roba alegra
apèto mi ca son el so pitafio.

E lora studieme mi, vialtri ca sarì amanti
15 al novo mondo, digo a sta primavera
parché mi son tute le cose morte
do che amore ga creà nove alchimie
Sì, parché l'arte de amore struca fora
na cuintessensa anca da na gnentessa
20 da brute privassión, da magno vodo:
So sta sassinà, me rinasco, me rigènero
da assensa, scuro, morte: robe che no zé.

I altri, tuti i altri, ogni cosa i ghe cava
tuto cuel che ze bón
25 vita, anima, forma, spirito
cuel che fa la so essensa
ma mi, par l'alambico de l'amore, mi son la tomba
de tuto quello che no ze gnente.
Quante volte niantri du ghemo pianto
30 na brentana de lagrime, ghemo negà 'l mondo,
niantri du; ah cuante volte
sen diventà du Caossi, co' se innamoravino
de cualcossa alltro; e cuante cuante volte
l'assensa ne ga ritirà le anime,
35 ne ga ridoto do carcasse.

Ma par via de la so morte (na parola che ghe fa torto)
mi son cressù, son l'elisir del primo gnente
Sa fusse un omo, a savaria (par forsa) da esserlo
ma gavuria pì caro sa fusse na bestia
40 coi so fini e i so mèsi: ah piante, ah piere
amarve e detestarve;

... Sa fusse un gnente normale, cuà
no dovaria restare un'onbra, na luce, un corpo?

Ma no lo son, no son cussi; e 'l me Sole
45 no raggiorna. E lora, amanti,
che par vialtri el sole pìcolo
l'è rodolà da le parti de la Cavra
a rancurare voia, par darvela a vialtri –
godive el vostro istà –tuto, tuti
50 Se ela la se gode la sagra de sta lunga note
mi me parecio par ela, e vui ciamarghe
a sta ora cuà la so vigilia, parché
de l'ano e del dì, sta cuà la mesanote zé

Tit] ^DNoturno pa 'l so dì de la Lussietta / >el dì ch'el saria 'l dì pi curto / che po' l'è 'l dì pi curto<
/ che l'è 'l pi curto. ^FNoturno pa' l so dì de la Lussietta / che l'è 'l pi curto ^ICanto noturno pa' l
dì de Santa Lussia / che l'è 'l pi corto de >tuto< l'ano
1 Sémo ala mesanote de tuto l'ano e zé la mesanote] ^AÈcola l'ora de la mesanote / Ècola *che la
sera* la mesanote, >de l'ano e de ancó,< / >Mesanote de l'ano e< / la mesanote de l'ano e del
dì de ancó / sta-cuà la zé de l'ano e / del dì de ancò la mesanote freda. ^B>Ecola che la scoca la
mesano / te de l'ano e del dì de ancó< *Eco la mesanote de stano de sto ano e del di de ancò /
Ecola, la ze sta cuà la mezanote / de tuto l'ano e del di de ancò* ^DÈcola cuà la mesanote
>piena< / >mesanote de< *de tuto l'ano e del di de anc*>ó<o, *Eco la mesanote de tuto l'ano /
de la [...], mezanote del di / mesanote >di ancó< de sto di cuà* ^F>Ecola<>Mesanote< *Eco
la mesanote de tuto l'ano, / e del >sto< di de ancó,* ^Gecolo 'l dì de la Lussia / l'è cuesto, l'è
desso ^HEco la tana del tenpo, la mesanòte / de >tuto< l'ano / e >la< mezanote de stanote:
^ISémo ala mesanote de *tuto l'ano e zé la mesanote / del di,* ^LEcolo 'l dì de la Lussia, l'è cuesto
/ l'è >dés< dèssò – mesanote de tuto l'ano / e mesanote del di de ancó ^MSemo ala mesanote
de l'ano e del dì de ancó ^NMesanote de l'ano e mesanote / de stanote...
2 del dì de la Lussietta] ^A>la mesanote de la Lussia< / >l'ora de< el dì de la >Lussietta<
LUSSIETA ^Bel dì de la LUSSIETA ^{DF}el dì de la Lussietta ^H>el< l'è 'l dì de >Sa<
(santa Lussia) la Lussietta ^Iel dì de la Lussietta (...ecc) ^Mel dì de la Lussietta (...) ^NL'è 'l dì de
la Lussietta...
3 domè sete ore la se dismàscara;] ^Apena-pena / sete ore la se dismàscara... ^Bp>è<ena-pena / sete
ore la se dismàscara ^{DF}pena-pena / sete ore la se dismàscara; ^Hdomè sete ore la se dismàscara;
4 stuà le forse del sole, e le so fiasche] ^AAh l'è malmesso 'l sole, e le so anfore ^BAh, l'è malmesso
'l sole, e >le so ànfore< i pegnatei / de le stele ^Ci pegnatei / le pegnatine de le stele ^Dsmorsà l'
sole, i pegnatei / de le stéle ^Fzé smorsà 'l sole, e i pegnatèi / de le stele
5 spua fora] ^Ale spua fora ^B>le< spua-fora ^{DF}spua ^H>ti za< *spua fora* sbochi de ciaro,]
^A>na< sboraure de luna, ^Bsboraure *vansaure* / >de luce,< ^{DF}spifari ^H>sbril< *sbochi* de >luce<
ciaro, no raji] ^Ano raji; ^B>no luminose, no< *de luce, no bei raji;* ^{DF}no raji; ^Hno raji
6 Oh sacramenta] ^A>Ah, dio-can,< ^{BDF}om. ^HOh sacrament>.<a tuto 'l sugo] ^A>ndo ze na
i< tuto l' sugo ^Btuto 'l sugo ^Del sugo *le forse* ^Fle fòrse del mondo] ^Dde sto-mondo ^Fde sto
mondo

- 7-8 se suga-su,] ^Al'è nda in mona: ^Bl'è 'nda in mónega; ^D>l'è< ze nà in pòlvare: ^Fzé na in pòlvare, la tera idropica se ga bevesto / el balsamo generale de l'universo] ^Aze sta la tera idropica a >bevarselo< bevarse>li< i balsami / >i balsami< a bevarseli, i balsami, >i nostri balsami< ze sta la tera dropica, ^B>ze sta la tera idropica se ga bevesto i balsami< a bevarselo 'l bàlsamo, *el* nostro bàlsamo / >i nostri balsami< *generale* ze sta la tera idropica; ^Dla tera dròpica la ga bevesto >i< *el sugà-su 'l bàlsamo / >generale< >cumunale< generale*, ^Fla tera dròpica le gà bevù-su 'l balsamo / >e là sóto< generale, ^Hla tera idropica se ga bevesto / el balsamo generale de l'universo
- 9-11 e là-sóto, ransignà ai pie del leto / se sa rancurà la vita.../ Vita-morta, vita-sepulía...] ^A>Ghet< >Ghio mai visto< là-rénto se ga >fica< *ransignà* la vita, >ristreta,< come da pie del leto, / la ze morta >e sepul< là-rénto e sepulia... ^B>e là-zo, seuasi da pie de 'l leto< / e là-rento la vita >se< *la ze 'nda* ransignarse / come da pie del leto, morta e sepulia ^Clà-rento ze nà scóndarse la vita / >com co'< *'fa* che da pie del leto se ransigna / el moribondo, morta e sepulia ^De là-[...] >rento< *soto* tuta la vita / la ze nà ransignarse, >confa niantri nantri< >confà *i 'nfermi< / >seuasi do pie del leto,< >confà uno de niantri,< fa >n'antri< il malà a pie de 'l leto* morta e >sup< sepulia; ^Ee là soto ze finia / confà i mala che se ransigna a pie del leto. / >la linfa de< tuta la vita: *e la zé* morta e sepulia / *'fa i malà >in punto de morte< da oio santo / co i se ransigna a pie del letto* ^Fe là sóto >tuta la vita,< ze finia / >'fa i malà a pie de 'l leto, / la zé nà ransignarse, / e là sóto la ze morta e sepulia;< / *fa i malà da oio santo / co i se ransigna a pie del leto / tuta la vita: e la zé morta e sepulia;* ^He là-sóto, >'fa la vita *de un malà* ai pie de 'l leto< *ransignà ai pie del leto / >se< se sa rancurà la vita... / >Nò la vita< Vita-morta, vita-sepulía...*
- 12 Si] ^{AB}Si, ^{DF}si, ma sta cuà] ^{AB}tusi, ma ste-cuà ^D>tusi,< *tusi*, ma ste-cuà ^Ftusi, ma ste cuà ze tuta roba alegra] ^A>z< *le zé* robe >di che ride< ridenti, ^Bfe anto che le sia / alegrese ^D>ze forme de alegrìa< / ze *nara* forme de alegrìa ^Ffe anto che le sia / >ze 'ncora forme de alegrìa< *alegrese* ^Hze tuta roba alegra le ze [.....] alegre
- 13 apèto mi] ^Avardeme mi, / zio-can, ^B>apeto mi< rispetto a mi; ^D>paragonà< >apeto a mi< >paragonà< *al paragòn co mi /* ^Frispetto a mi ^Hapèto mi ca son el so pitafio.] ^Aca son la so Lapide! ^B>ca son la so LÁPIDE< >ca le ca son la< *ca saria la so LAPIDE* ^D>do mi ca son el so pitafio, la so làpide< / >a paragòn de mi< / >co mi< ca son el so pitafio, >son< la so làpide. ^Fca >son< *saria* el so pitafio, la so lapide. ^Hca son el so pitafio.
- 14 E lora studieme mi,] ^AStudieme mi, ve digo allora, tusi: ^BStudieme mi, *lora*, ve digo, >lora< tusi: ^DStudieme mi lora, ve digo, tusi; vialtri ca sarì amanti] ^Avialtri ca sarì i amanti amati ^Bvialtri >tusi< ca sarì i amanti amati ^Dvialtri cà sarì i amanti-amati
- 15 al novo mondo,] ^A>st<l'altro mondo, ^Bdel mondo novo, ^Ddel mondo novo, ^Hal novo mondo, digo a sta primavera] ^A>capio? come d[.]ie de la< co vien Primavera. ^B>co vien primavera< *a la stagion risorta* ^Dco vien primavera: ^Hdigo >la nova< *a sta primavera*
- 16 parché mi son tute le cose morte] ^A>Zé sta / l'Amore,< >l< >na specie de *la Alchimia< Mi son >le robe morte, ogni la< / roba morta: ^BMi son la roba morta, tuta la roba morta* ^Dparché mi son tuta l>a<e rob>a<e mort>a<e
- 17 do che amore] ^Azé sta l'Amore, ^Dche amore ga creà nove alchimie] ^A>che me ga straformà e 'l me ga fato na< / na >la< *Fatura novela*. ^Dghe ga fato na fatura, / >Ah, la< *novela*.
- 18-19 Sì, parché l'arte de amore struca fora / na cuintessensa anca da na gnentessa] ^A>de l'Amore< No ghe gera un casso, un gninte, e lu / ghin'a cavà na cuintessensa) ^DLa so arte >la< *ga* struca fora / na cuintessensa da na gnentessa; ^HSì, parché >la [..] l'< *l'arte de amore* struca fora / na cuintessensa anca da >la< *na gnentessa*
- 20 da brute privassión,] ^Ade privassione imatonie, ^Dda privassión, ^Hda >le [.....]s[.]< brute privassión, da magno vodo:] ^Amagressa, vòdo, ^Dvodo, magressa
- 21 So sta sassinà, me rinasco, me rigènero] ^Ana ruvina, de morte: ^Dme ga portà a ruvina >intiera< piena / >tanto ca< *e desso* me rigènarò, rinasco ^H>El me ghea< *So sta sassinà, >e mi< me rinasco, me rigènero*

- 22 da assensa, scuro, morte: robe che no zé.] ^A>capio come? de co de cose che< de tuto cuel che no ghe zé. ^D>da< co assensa, >scuro,< morte; >e< tenebra; cioè / >da< co le robe, >me< capio, che no ghe zé. ^H>rigenero< da assensa, scuro, morte: robe che no zé.
- 23 I altri, tuti i altri, ogni cosa i ghe cava] ^AVardé un po' i altri: *da tu 'anto* i tira fora ^D>Tuti i altri da tuanto i< *Da tuto-cuanto >i altri< tuti* cava fora ^HI altri, tuti i altri, >da< >i cava< >i ghe cava< >da tute le< ogni cos>e<a i ghe cava
- 24 tuto cuel che ze bón] ^A(da tute le cose) i sughi del bèn: ^Dtuto >cuelo< *cu*el che ze >ben< bon, vita, anima, forma, spirito] ^Avita, anima, forma, spirito – ^D>la vita,< l'ànema, el spìrito, / >ànema, el spìrito<, la forma,
- 25 cuel che fa la so essensa] ^A>le tuto< cuel che ghe dè 'l so èssare; ^D>do ch'i cata / el so èssare< le raise de 'l so èssare; ^H>le [...]e che< >la sostansa< cuel che fa la so essensa
- 26 ma mi,] ^{AD}ma mi, ma mi par l'alambico de l'amore,] ^Apar via de sto lambico ^Dpar colpa de >i< 'l lambi>chi<co / de l'amore, ^Hpar l'alambico de l'amore, >/< mi son] ^{AD}son tomba] ^Dtonba
- 27 quello] ^Acuelo ^Dcuel che no ze] ^Ache ze ^Dche no ^Hche no ze gnente.] ^AGNENTE. ^Dzé >gninte< GNINTE.
- 28 Quante volte] ^AAh, casso! cuante volte, ^D>Ah cuante volte< *Cuante >volte< / >Ah, cuante volte< >le volte< volte niantri du ghemo pianto] ^Aca ghen pianto n>i<altri du, ^Dca ghemo pianto, n'antri du,*
- 30-31 na brentana de lagrime,] ^A>fiumi< na brentana de lagrime, ^Hna brentana de >pianto,< *lagrime*, ghemo negà 'l mondo, / niantri du; ah cuante volte] ^A>di< ghen negà >'l mondo< tuto 'l mondo, morto negà: e cuante volte ^D>pi da negare< >[...] far< e ghen >negà< fato / >par negare e negà tuto 'l mondo;< >ca sa se< / >negarse el mondo intero, *intiero* (n'antri du) *n'antri du*,< negarse 'l mondo intiero (n'antri du!); ^Hghemo negà 'l mondo, / niantri du; >si, t[.]< ah cuante volte
- 32-33 sen diventà du Caossi,] ^Aca ten diventà du Caossi ^D>nantri du cuante volte< / >cuante volte ca son diventà du CAOSSI< / >come mi e ela< co' se innamoravino / de cualcosa altro;] ^D>e cuante volte ca se sem stu[...]< e co' se sémo dà pensiero de altr>a<e rob>a<e / ghemo fato figura de du >caossi< CAOSSI; *da casini, da confusion* ^H>pa< co' se innamoravino / de cualcosa altro; cuante cuante volte] ^Dcuante volte
- 34 l'assensa ne ga ritirà le anime,] ^D>la< na assensa ne ga retrato / l'ànema
- 35 ne ga ridoto] ^De sémo diventà do carcasse.] ^DCARCASSE. ^H>carcasse< do carcasse.
- 36 Ma par via de la so morte] ^DMa mi par >la so< *cuesta* morte ^HMa *par via de* la so morte (na parola che ghe fa torto)] ^D(boca-mia- ta>c<si!)
- 37 mi son cressù, son l'elisir] ^Dson >l'oli< na spece de elisir gnente] ^DGN>E<INTE;
- 38 Sa] ^Dsa un omo,] ^D>un< omo a savaria (par forza) da esserlo] ^Ddovaria saverlo;
- 39 ma gavuria pì caro sa fusse na bestia] ^Dparfin sa fusse bestia preferiria ^Hma >mi vuria piutosto< gavuria pì caro >essere< *sa fusse na bestia*
- 40 coi so fini e i so mèsi:] ^Dcualche fine qualche mèso; ah piante, ah piere] ^Dma sì piante, / ma sì piere,
- 41 amarve e detestarve;] ^Dodiarle e amarle; a tuto / atribuirghe proprietà; ^Hamarve e detestarve; >e volerve ben;< >investire<
- 42 ... Sa fusse un gnente normale, cuà] ^Dsa fusse / insoma un GNINTE >natura d< pì ordinario, ^HSa fusse >un< >na< un gnente >picolo< >da poco< normale, na cagnara de gnente // ... Sa fusse un gnente >ordinario< normale, / cuà
- 43 no dovaria restare un'onbra, na luce, un corpo?] ^Dconfà >le ombre, na ghe [...] una [.]ale ma no do< *na ombra, no ghe mia* / >la< >na< luce e >un< corpo par farla? ^H>na spece de onbra, no< >bisognava che ghe fusse un barbalio< / >de luce, e un corpo.< *cuà no dovaria essarghe >on< un'onbra, na luce, un corpo?* // no dovaria restare un'onbra, na luce, un corpo?
- 44-45 Ma no lo son, no son cussì;] ^D>Ma no son mia gnanca un GNINTE;< Ma no son gnanca un GNINTE *no son*; ^HMa no son mia cussì, >no s[.]< // Ma no lo son, no son cussì; e 'l me

- Sole] ^D>e '1 sole mio< // >el< e '1 sole mio ^He '1 me sole // e '1 me Sole / no ragiorna.]
^D>no ragiona< >no ragiorna.< // no ragiorna. ^Hno >se rinova.< *ragiorna* // no ragiorna. E
lora, amanti,] ^D>E vialtri amanti< / E vialtri amanti, ^Hamanti, // E lora, amanti,
46 che par vialtri el sole piccolo] ^D>che< / >par vialtri v'altri el sole-piccolo< / >che< ze par v'altri
che '1 sole piccolo ^Hvu che '1 sole // che par vialtri el sole >del [...] < piccolo >del cielo<
47 l'è rodolà da le parti de la Cavra] ^D>l'è ndà in Caprie< >l'è nà a la cavra< >da le parte< / >de
la cavra< / l'è na oltra da le parte de la cavra ^Hl'è rodolà >in Capricorno< >nele zone< *da le*
parti de la Cavra
48 a rancurare voia,] ^D>a t[.]r-su voia nova,< >a rancurare voia nova< / a rancurare voia nova
^Ha rancurare >[...]a< voia, par darvela a vialtri –] ^D>e darvela a vialtri;< / >e darvela,<
/ e darvela / tusi, ^Hpar darvela a vialtri –
49 godive el vostro istà –tuto, tuti] ^D>godivela l'istà, tusi tuto l'istà< / godivela tuto l'istà. ^Hgodive
el vostro istà –>godive< tuto, tuti
50 Se ela] ^D>Intanto ela< / Se ela ^H>Ela< *Se ela* la se gode] ^D>se gode< / la se gode ^Hla se
gode la sagra] ^D>la festa< >lunga festa< >*el festivàl*< / al festivàl de sta lunga note]
^D>de la so lunga note< / de la so lunga note ^Hde >la lu< sta lunga note
51-53 mi me parecio par ela, e vui ciamarghe / a sta ora cuà la so vigilia, parché / de l'ano e del
di, sta cuà la mesanote zé] ^D>mi< >me parecio< >*go da pareciar*me< >, e sta ora cuà la
ciamarò< / >la so vigilia, la so velia, ze sta chi< / >de< >ze la mezanote fonda de l'ano e del
di.< / mi go da pareciar, e sta ora cuà / la ciamarò la so vigilia, >parché< *se*, sta chi / la ze
la mezanote de l'ano e del di. ^He mi< *mi* me parecio >ghe< >.< par ela, e >s<vui ciamarghe
/ a sta ora >de note< *cuà* la so >velia,< *vigilia*, >e la so< el so >prelu< >preludio< parché / de
l'ano e del di, sta cuà la mesanote >le< zé

Nel *trapianto* vengono meno schema metrico e rimico dell'originale. Meneghello mantiene – lasciando uno spazio bianco o proseguendo direttamente sulla carta successiva – la divisione strofica dell'originale: il testo vicentino si estende però su 53 versi, la cui misura è varia e irregolare.

Dalla distensione su un numero maggiore di versi consegue un infittirsi delle inarcature. Vengono di norma mantenute quelle originali: come quelle tra i vv. 3-4 («his flasks / Send»), «e le so fiasche / spua fora» (vv. 4-5); tra i vv. 14.15 («expresse / A quintessence»), «struca fora / na cuintessensa» (vv. 18-19); tra i vv. 21-22 («am the grave / Of all»), «son la tomba / de tuto» (vv. 27-28); tra i vv. 22-23 («a flood / Have wee two wept»), «ghemo pianto / na brentana» (vv. 29-30). Inoltre, se ne ottengono di nuove: come quelle tra i vv. 6-7 («'1 sugo del mondo / se suga-su»); tra i vv. 7-8 («se ga bevesto / el balsamo»); tra i vv. 23-24 («i ghe cava / tuto»); tra i vv. 44-45 («e '1 me Sole / no ragiorna»); tra i vv. 46-47 («el sole piccolo / l'è rodolà»).

La perdita dello schema rimico viene in parte compensata, in punta di verso, da una fitta trama di assonanze («vita» : «sepulia»; «Lussietta» : «alegra» : «primavera» : «gnentessa» : «essensa»; «ragi» : «amanti»; «mondo» : «vodo» : «torto» : «corpo»; «dismascara» : «cava» : «cavra»; «fora» : «tomba»; «morte» : «volte» : «Sole» : «note»; «fiasche» : «carcasse» : «detestarve» : «ciamarghe»), consonanze («mesanòte» : «stanote» : «Lussietta» : «morte»; «bevesto» : «leto»; «dismascara» : «primavera»; «fora») e rime («mesanòte» : «stanote»; «parché» : «zé»), anche identiche («mondo»,

v. 6 e v. 30; «volte», v. 31 e v. 33; «gnente», v. 28 e v. 37; «amanti», v. 14 e v. 45; «zé», v. 22 e v. 53).

La rima, all'interno del testo originale e in generale nella poesia di Donne – come evidenziano Serpieri e Bigliuzzi –, ha spesso la funzione di controbilanciare la «ruvidezza ritmica interna al verso, [...] svolge una funzione di “stabilizzazione testuale”»¹⁷⁹¹ o, ancora, «sottolinea la funzione di alcune parole chiave».¹⁷⁹² È il caso del v. 18, «Of absence, darknesse, death; things which are not».

Essendo accentato per rimare con il «re-begot» del verso precedente, «not» potrebbe essere interpretato come un aggettivo di tipo neologistico: «a nonce term», osserva Hollander, «meaning “not x”, x being any predicate whatsoever», così sottolineando il processo di reificazione di quel “nulla” di cui l'amante sta parlando come se fosse la paradossale matrice alchemica della propria negativa e dolorosa “rinascita” al suo definitivo *non-essere*.¹⁷⁹³

Pur mantenendo il verso tronco, il *trapianto* perde tale accezione, come anche la rima col verso precedente: «da assensa, scuro, morte: robe che no zé» (v. 22). La rima si instaura invece con la chiusura del testo: «zé», al v. 53.

Ancora relativamente alle parole in punta di verso: «‘Re-begot/things which are not’ is a paradoxical association. Re-birth and continuation is integral to the poem’s total meaning».¹⁷⁹⁴ Nel *trapianto*, «re-begot» viene sdoppiato da Meneghello in: «me rinasco, me rigènero» («me rigènarò, rinasco» nella stesura B).

Nonostante la perdita dello schema rimico, l'organicità del testo vicentino è comunque garantita da una certa aderenza alle numerose ripetizioni presenti nell'originale. La ripresa di «love» (vv. 13, 21, 34) e di «lovers» (vv. 10, 38) trova riscontro in «amore» (vv. 17, 18, 27), «amanti» (vv. 14 e 45) e «amarve» al v. 41, con un'occorrenza in più – laddove «For his art» (v. 14) viene esplicitato in «l'arte de amore» (v. 18) – e l'aggiunta alla serie del verbo «inamoravino» (v. 32), resa di «show / Care» ai vv. 25-26 (tradotto più letteralmente da Serpieri e Bigliuzzi con «mostrammo / cura», vv. 25-26). La precedente variante consiste in «se sémo dà pensiero», in cui – seppur slitato – si mantiene anche l'*enjambement* in «inamoravino / de» (vv. 32-33).

Si noti anche la ripresa di «assensa» ai vv. 22 e 34 («absence» ai vv. 18-26), di «mondo» ai vv. 6, 15, 30 («worlds» v. 5; «world» vv. 11-24), di «sole» ai vv. 4, 46, e di «Sole» al v. 44 («Sunne», vv. 3, 37, 38). Significativamente l'unica occorrenza a mantenere la maiuscola (precedenti stesure

¹⁷⁹¹ DONNE 2007a: 67-68.

¹⁷⁹² Ivi: 67.

¹⁷⁹³ *Ibidem*.

¹⁷⁹⁴ SCATES 2016: 30.

presentano la minuscola) è quella del v. 44 «e 'l me Sole», «my Sunne» (v. 37), dove «il Sole del poeta è l'amata, creduta morta», posto a contrasto quindi con quel «lesser Sunne» (v. 38) che corrisponde al sole reale.¹⁷⁹⁵ Si osservi come, nella stesura E, risulti invertito l'ordine dei componenti del sintagma, «e 'l sole mio», ristabilito invece nella stesura H.

Si consideri anche la ripresa di «morte» ai vv. 11, 16, 22, 36 («dead», vv. 8, 12; «death» vv. 18, 28) e del verbo «godive», v. 49 e «gode», al verso successivo («enjoy», ai vv. 41, 42). In quest'ultimo caso, la ripetizione del verbo serve a mettere in rapporto e a esprimere «due ben diversi godimenti: quello carnale dei comuni amanti e quello mistico dell'amata salita in cielo».¹⁷⁹⁶ Il rapporto risulta lievemente allentato nel *trapianto* per via della declinazione del termine, citato da Meneghello in *Maredè, maredè...* tra i verbi con l'infinito “sdrucchiolo” in *-are*, a cui

si possono associare i verbi in *-ère* come *parère* o *valère*: pochi e per lo più classificabili come ‘irregolari’ in una parte della coniugazione; qualcuno presenta all'infinito la doppia forma in *-ère* e sdrucchiola in *-are*, come *godère* e *gòdare*.¹⁷⁹⁷

Di particolare rilievo sono poi le riprese che conferiscono al testo una struttura circolare: si pensi al primo verso, «'Tis the yeares midnight, and it is the dayes»; e all'ultimo, «Both the yeares, and the dayes deep midnight is».¹⁷⁹⁸ Tali riprese aveva attirato l'attenzione di Meneghello già nella stesura di *Il turbo e il chiaro* (si ricordi che il «'Noturno pa'l so di de la Lussieta' da J. Donne» è anche il primo dei testi elencati in chiusura delle *Biave*, tra quelli «restarìa in magasin»):¹⁷⁹⁹

Un'altra celebre poesia, il “Notturmo di Santa Lucia”, comincia così «'Tis the year's midnight, and it is the day'» e finisce: «...since this/both the year's and the day's deep midnight is»; la rima di *this* con *is* cacciato là in fondo è così straordinaria! Sono, avete sentito, le stesse parole dell'inizio; ma è come se nella lunga e dolente poesia il profondo fosse emerso, e si manifestasse qui («la profonda mezzanotte»):¹⁸⁰⁰

Le carte testimoniano il fitto processo correttivo relativo alla trasposizione di questi due versi. Sono infatti numerose le varianti. Si leggano, soltanto per l'incipit: «Ècola l'ora de la mesanote», «Ecola

¹⁷⁹⁵ Cfr. DONNE 1983: 203; cfr. anche «La sua amata che è morta, vista come il sole, secondo un ricorrente stilema petrarchesco», in DONNE 2007a: 317.

¹⁷⁹⁶ Ivi: 318.

¹⁷⁹⁷ MENEGHELLO 2021a: 352.

¹⁷⁹⁸ «Oltre ad essere la mezzanotte, cioè il momento più lontano dalla luce, rispetto al giorno, è anche la mezzanotte, cioè il momento di luce più breve e di più lunga oscurità, rispetto all'anno. Chiude così riaffermando quella profonda mezzanotte dell'anno con cui ha cominciato il primo verso della poesia», in DONNE 1958: 175.

¹⁷⁹⁹ MENEGHELLO 1997: 347.

¹⁸⁰⁰ ID. 2006: 1554.

che la scoca la mesano / te», «Ecola, la ze sta cuà la mezanote», «Ècola cuà la mesanote», «Eco la mesanote de tuto l'ano», «Semo ala mesanote de l'ano». A testo si è deciso di mettere l'incipit della stesura I. Le restanti stesure presenti sulla medesima carta (L, M e N) non sono però state cassate dall'autore. A quest'altezza, per il passaggio coinvolto, convivono dunque diverse possibilità di realizzazione.

Il *trapianto* mantiene comunque la circolarità dettata dalle riprese lessicali in tutte le sue stesure. In particolare, nella versione messa a testo si legge: «Sémo ala **mesanote** de tuto l'**ano** e zé la **mesanote / del di**» (v. 1) e «de l'**ano** e **del di**, sta cuà la **mesanote zé**» (v. 53), con l'aggiunta dell'ulteriore ripresa – priva di riscontro nell'originale – di «mesanote», all'interno del v. 1.

Il corrispettivo di «midnight», attorno a cui «float the time-spans of one year and one day each one thrown against each other in antithesis as durations»,¹⁸⁰¹ non si trova più, dunque, al centro del primo verso del testo come risulta invece nel testo di partenza, ma la sua centralità viene ribadita dalla ripetizione. I due genitivi singolari retti da «midnight», invece,¹⁸⁰² «yeares» e «dayes», vengono trasposti in «de tuto l'ano» (v. 1) e «del di» (v. 2), retti dai due distinti sostantivi. Cade, nell'ultimo verso, a differenza di quanto avviene nella resa italiana inserita in *Il turbo e il chiaro*, l'aggettivo «deep». Viene invece mantenuta la rima «this» : «is», trasposta in «parché» : «zé», intenzionale e forte proprio in virtù dell'assenza di uno schema rimico regolare. Considerando la stesura messa a testo, resta vivo anche il legame con il v. 1: «zé». Risulta interessante notare come, nella stesura D, la rima finale si instauri tra «sta chi» : «del di», dove in apertura «di» viene portato al secondo verso.

L'intero testo di Donne si costruisce su strutture iterative, talvolta preservate da Meneghello, come nel caso del v. 33 («**Some** ends, **some** meanes; **Yea** plants, **yea** stones detest»: «coi **so** fini e i **so** mèsi: **ah** piante, **ah** pierè», v. 40) o del v. 19 («**All** others, from **all** things, draw **all** that's good», disteso su due versi: «**I altri, tuti i altri**, ogni cosa i ghe cava / **tuto** cuel che ze bón», vv. 23-24). Altre volte meno: si pensi alla ripresa di «Let mee» al v. 43 («**Let mee** prepare towards her, and **let mee** call»): «mi me parecio par ela, e vui ciamarghe», v. 51;¹⁸⁰³ o di «next» al v. 11 («At the **next** world, that is, at the **next** Spring»): «al novo mondo, digo a sta primavera» (v. 15). In quest'ultimo passaggio, nel testo originale,

emerge il primo accenno, ancora indiretto, alla morte dell'amata: il discorso si rivolge infatti a quelli che saranno amanti nel prossimo mondo (*dopo* l'apocalisse di questo) – paradosso che però si scioglie nella esplicitazione di quel prossimo mondo come, semplicemente, prossima primavera.¹⁸⁰⁴

¹⁸⁰¹ SCATES 2016: 18.

¹⁸⁰² Cfr. DONNE 1983: 203.

¹⁸⁰³ «pareciarse, *apparecchiarsi*», in PAJELLO 1896: 172.

¹⁸⁰⁴ DONNE 2007a: 314.

Nella resa vicentina «a sta primavera» (v. 15) – con le precedenti varianti «co vien Primavera», «a la stagion risorta», «la nova primavera» – viene meno l’idea di una successione. Questo vale anche per «next world» reso con «novo mondo» (v. 15), che instaura però un legame con «nove alchimie» (v. 17) – precedentemente «Fatura novela» – resa di «new Alchimie» (v. 13).¹⁸⁰⁵

Si pensi poi all’insistenza, nel testo di partenza, sul pronome di prima persona lungo i vv. 28-32 («I am», v. 28; «I a man», «I were», v. 30; «I needs», «I should», v. 31; «I were», v. 32), il cui gioco di rispecchiamenti viene del tutto meno nel *trapianto*.

Una maggiore aderenza si nota invece ai vv. 23-25 dove le riprese «wee two» (v. 23), «two [...] we» (v. 24), «two [...] we» (v. 25) trovano riscontro nella struttura chiastica «niantri du ghemo» v. 29, «ghemo [...] niantri du» (vv. 30-31), rafforzata ulteriormente dalla ripetizione originale di «Quante volte» (v. 29), «cuante volte» (v. 31) e ancora raddoppiato «cuante cuante volte» (v. 33).

Si noti, infine, lungo i vv. 15-18, la particolare trama fonico-semantica costituita dalla sequenza «quintessence»,¹⁸⁰⁶ «nothingnesse» (v. 15); «emptinesse» (v. 16) e «darknesse» (v. 18). Il *trapianto* traspone in maniera efficace: «quintessence» con «cuintessensa», «nothingnesse» con «gnentessa» (v. 19). Tra questi due termini l’avverbio «even» – tra i cui possibili sensi, «l’alternativa è qui tra il più consueto “perfino” e “direttamente” (OED, I.5), o “precisamente”, “esattamente”, “proprio” (OED, II.6)» –¹⁸⁰⁷ viene reso con «anca», in seguito a una precedente stesura in cui veniva omissa.

«leane emptinesse» viene tradotto con «magno vodo» (v. 20) – in B ed E «vodo», rispettivamente, seguiva e precedeva «magressa» –, «magra vuotezza» nella traduzione di Serpieri e Bigliuzzi.¹⁸⁰⁸ Il sintagma risulta così meno rilevato, ma l’attenuarsi dello spessore fonico del verso viene compensato dalla traduzione di «dull privations» (v. 16) con «brute privassión» (v. 20),¹⁸⁰⁹ precedentemente «privassione imatonie».¹⁸¹⁰

Similmente la resa di «darknesse» con un meno rilevato «scuro» al v. 22 (prima anche «tenebra») viene rafforzata dal ricorso a «assensa» (v. 22). La trama delle sibilanti viene poi ulteriormente

¹⁸⁰⁵ «Una alchimia negativa, come esprimono i versi successivi, in quanto, anziché produrre l’elisir della vita (un elisir che apparirà al v. 29 come paradossale essenza del Nulla), ha compiuto in lui il processo opposto, quello di farne la quintessenza della morte, della tenebra, e appunto del nulla», in *Ibidem*.

¹⁸⁰⁶ «La “quinta essenza” della filosofia antica e medievale, che si supponeva essere la sostanza di cui erano composti i corpi celesti, latente in tutte le cose (Redpath)», in *Ibidem*.

¹⁸⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁰⁸ DONNE 1958: 175.

¹⁸⁰⁹ «da sorde privazioni e da sparuta vuotezza: parafrasi astratte, e allo stesso tempo sensoriali e visive (*dull, leane*) dell’incommensurabile *nothingnesse*, nel segno della mancanza e del vuoto», in DONNE 2007a: 315.

¹⁸¹⁰ «Imatonio, *senza senso* – per imbalordio v. Sbalordio», in PAJELLO 1896: 107.

inspessita da «So sta sassinà» (v. 21), resa di «He ruin'd mee»¹⁸¹¹ (più aderente in E: «me ga portà a ruvina»).

Si osservi come il tessuto delle sibilanti prosegue nella ripresa di «essensa», al v.26, precedentemente «el so èssare» e «la sostansa» – «beeing» in originale, al v. 20, «l'“essere” contrapposto al “non essere” della *nothingnesse*, il nulla che è». ¹⁸¹² La lezione *recentiore* instaura anche un forte legame con «cuintessensa» (v. 20).

La trama fonica dettata dalle sibilanti percorre tutto il *trapianto* ed emerge con particolare forza nei versi corrispondenti alla prima strofa dell'originale («stua», «forse», «sole», «spua», «sbochi», «sacramenta», «sugo», «sugà-su», «soto», «bevesto»), combinandosi con la gutturale sorda di «dismascara», «fiasche», «sbochi», «sacramenta». Tale combinazione di suoni è propria anche dell'originale. Serpieri e Bigliuzzi hanno evidenziato come essa, nella prima strofa, concorra

straordinariamente a questa trenodia o lamentazione funebre: la sibilante /s/ si combina con la gutturale sorda /k/ (*scarce*, *unmasks*, v. 1, *flasks*, v. 3, *squibs*, v. 4); la rima dei due versi in chiusura si appoggia sulla fricativa labio-dentale /f/ (*laugh*, *Epitaph*); e sono tutti effetti di stridore e sconquasso, oppure di pesante caduta, come nella vocale centrale /ʌ/ delle rime bacciate di *sunke* (v. 5, il più breve e al centro esatto della strofa come nella strozzatura di una clessidra), *drunk* (v. 6) e *shrunke* (v. 7), dove si ripresentano sibilanti sorde, o palatali, e gutturali sorde.¹⁸¹³

Venendo meno lo schema rimico, si perdono nel *trapianto* gli effetti generati dalle rime, come anche il paradosso per contrasto evidenziato dal rapporto «laugh» : «Epitaph»:

tra il *riso* di tutti gli elementi funerei fin qui presentati – la notte così lunga, il sole semi-spento, la terra idropica e disseccata in superficie, il morto stecchito sul suo letto – e il compositore di questo “notturmo” che li riassume tutti in quanto vivente epitaffio, cioè cantore e officiante di una iscrizione sepolcrale sul Tutto defunto.¹⁸¹⁴

Tornando a «nothingnesse», v. 15: il termine riecheggia naturalmente anche nelle diverse occorrenze di «nothing» ai vv. 22, 29, 35. Nel *trapianto*, si legge «gnente» ai vv. 28, 37, 42, termine per il quale è utile un confronto con quanto scrive Meneghello in *Maredè, maredè...*:

¹⁸¹¹ «Il soggetto è l'amore del v. 13, un amore volto alla disperazione e alla nullificazione per la morte del suo oggetto», in *DONNE* 2007a: 315.

¹⁸¹² *Ibidem*.

¹⁸¹³ *Ivi*: 313.

¹⁸¹⁴ *Ibidem*.

Importanza (e sottigliezza) della antica differenza tra dire *gninte* e dire *gnénte*. La voce, imitando, può rievocarla: ma nell'ordine dei fatti le differenze di questo tipo, un tempo così indicative di certi aspetti della realtà, sono svanite, la gente in cui si manifestavano o non c'è più o non conta più *gnénte*: *gninte*.¹⁸¹⁵

Si osservi l'alternanza vocalica, ma anche il diverso impiego delle maiuscole, nelle varie stesure del *trapianto*: «GNENTE», «gninte» e «GNINTE» sono i precedenti tentativi attestati per la prima occorrenza del termine (v. 28); «GNENTE» e «GNINTE» per la seconda (v. 37). In questo caso, nella resa di «Of the first nothing, the Elixer», Meneghello riordina il passaggio dal punto di vista sintattico: «l'elisir del primo gnente». Si riscontra dunque, in questa sede, quella tendenza normalizzante nei confronti della sintassi già incontrata altrove, in particolare nella traduzione di *The Extasie*, e di nuovo si ricordino gli studi di Brian, che ha messo in evidenza l'*usus* meneghelliano relativo allo scioglimento dei «nessi sintattici complessi».¹⁸¹⁶

Il sintagma «ordinary nothing» (v. 35), che indica «il nulla relativo opposto al nulla ontologico»,¹⁸¹⁷ viene invece trasposto come «un gnente normale» (v. 42). Anche in questo caso, in seguito a un tentativo con «un GNINTE pi ordinario» nella stesura D, si incontrano sulla carta che riporta la stesura H alcune varianti: «un gnente», seguita da «picolo», «da poco», «normale», «na cagnara de gnente»,¹⁸¹⁸ e, più letterale, «ordinario».

Nella stesura D, si legge, per il v. 43, anche un'ulteriore occorrenza di «GNINTE»: «Ma no son mia gnanca un GNINTE», traduzione di «I am None» (v. 37), cioè «io sono nulla. Cioè: io non sono, io sono il non-essere»¹⁸¹⁹ («Ma nulla di ciò io sono», nella traduzione di Serpieri e Bigliuzzi). Nella stesura messa a testo si legge, invece, «Ma no lo son, no son cussì» (v. 44).

Per quanto riguarda invece «nothingnesse» – neologismo che l'OED chiosa come «Non-existence, that which is non-existent»¹⁸²⁰ – scrivono Serpieri e Bigliuzzi:

¹⁸¹⁵ MENEGHELLO 2021a: 289.

¹⁸¹⁶ BRIAN 2011a: 167.

¹⁸¹⁷ DONNE 2007a: 317; cfr. anche «Il “nulla ordinario”, come ad esempio un'ombra, ha bisogno di qualcosa che lo produca, presuppone l'esistenza di un corpo e di una luce che proietti quell'ombra; il poeta non è neppur quello: è infatti, come ha già detto (v. 29), the first nothing, il nulla (caos) primigenio, che precedette l'esistenza di ogni altra cosa», in DONNE 1983: 203.

¹⁸¹⁸ «Cagnára (v. Monáda)», in PAJELLO 1896: 34; «Monada, inezia, bagatella o bazzecola (s.) o corbezzole (pl.). Es: Una piccola *bagatella!* *bazzecole* da non trattenerne il signor zio. – monada da gnente, *cinciafrúscola* (s.) o *cinciafrúscole* (pl.) – [...] monada (picola fassenda), *faccenduola*», in Ivi: 150.

¹⁸¹⁹ DONNE 1958: 175.

¹⁸²⁰ DONNE 2007a: 315; cfr. anche «Nothingnesse: nichilità», in DONNE 1958: 174.

questa nuova parola sembra piuttosto voler esprimere lo stato paradossale del *nulla che è* in quanto era *prima dell'essere*: una ontologia negativa significata da un termine inedito. Intraducibile in italiano, che non ha un termine corrispondente, potrebbe rendersi anche come il “nulla primigenio”.¹⁸²¹

«He is a distillation of the nothingness out of which the universe was created»:¹⁸²² nel *trapianto* – in seguito a un primo tentativo con «un casso, un gninte» – viene reso con l’efficace calco «gnentessa», al v. 19. Esso viene preceduto, in una prima stesura, dall’articolo determinativo «la», poi significativamente sostituito dall’indeterminativo «na».

Efficace è il calco anche di un altro neologismo: «unmaskes» (v. 2), impiegato per descrivere come la «luce in quel giorno si *tolga* la maschera del buio solo per poche ore».¹⁸²³ Antoine Berman, nel volume *Pour une critique des traductions*, ha evidenziato, a tal proposito, la frequenza con cui ricorre il prefisso privativo nella poesia di Donne.

Les privatifs ne sont pas rares chez lui. Il en a même, nous l’avons vu, appliqué un à son propre destin: ruiné par son mariage d’amour, il est devenu, de Donne, *undone*. Sans trop chercher, j’ai trouvé dans *A nocturnall upon S. Lucies day*: unmaskes.¹⁸²⁴

Dove nella traduzione di Serpieri e Bigliuzzi si legge «si smaschera» (v. 2), Meneghello conia «dismascara» (v. 3), interessante se rapportato alle riflessioni di *Maredè, maredè...* dedicate ai verbi col *dis-*:

I verbi in *des-* o *dis-* (questa seconda forma, probabilmente meno ‘genuina’, è quella adottata nel presente libro) comunicano spesso interessanti sfumature di significato. [...] Mi è parso difficile da comunicare in IT quell’emozionante *dispossessed* nel *Turn of the Screw* di Henry James (terzultima parola). Ma in VIC con un verbo col *dis-*, credo che si potrebbe.¹⁸²⁵

Si ricordi, a tal proposito, anche il composto «discateia-realessa» al v. 13 di *Òsfor de Duns Scoto* da Hopkins (resa di «realty [...] unraveller», v. 12),¹⁸²⁶ ma anche il lemma «disparplessa» (resa di «unperplex», v. 29) al v. 22 del *trapianto* da *The Extasie*.

Si registra, inoltre, da parte di Meneghello, l’introduzione di alcuni neologismi che non trovano riscontro nel testo di partenza. Ad esempio, rende il verbo «renew» (v. 37) – tradotto da Serpieri e

¹⁸²¹ *Ibidem*.

¹⁸²² DONNE 2007b: 115.

¹⁸²³ DONNE 2007a: 312; cfr. anche «unmaskes: si svela, si scopre», in DONNE 1958: 174.

¹⁸²⁴ BERMAN 1995: 162.

¹⁸²⁵ MENEGHELLO 2021a: 51-52.

¹⁸²⁶ MENEGHELLO 2021b: 46-47.

Bigliuzzi con «rinnoverà» (v. 37) – con «ragiorna» (v. 45), in seguito a un precedente tentativo con il più piano «rinova». Ma si osservi anche la resa dei vv. 7-8 («life is shrunke, / Dead and enterr'd»): Meneghello introduce – insieme alla martellante ripetizione di «vita» – anche due parole composte con il trattino: «se sa rancurà la vita... / Vita-morta, vita-sepulía...» (vv. 10-11), nelle precedenti stesure «morta e sepulía». Questo fenomeno risulta interessante in quanto già Brian ha sottolineato come una

delle principali modalità di rinnovamento lessicale, mutuata dai poeti che Meneghello traduce, in particolare da Hopkins e da Cummings, consista nella fusione di due parole in una sola con l'introduzione di un trattino.¹⁸²⁷

Da una parte, dunque, si assiste da parte di Meneghello al conio di neologismi, sulla spinta anche del linguaggio poetico di Donne, dall'altra, si osserva il ricorrere del traduttore a costruzioni e a formule dialettali a cui risulta particolarmente affezionato, fittamente attestate in tutti i *trapianti*, come i verbi sintagmatici con «fora».¹⁸²⁸ Nella trasposizione inedita di *The Extasie* tale costruzione compare per ben tre volte: «che le dava fora», v. 6, resa di «spring»; «corse fora», v. 15, resa di «gone out»; «salta fora», v. 35, resa di «thence doth flow». Qui, «struca fora» (v. 18) – «strucar fora, spremere e se con forza, strizzare» –¹⁸²⁹ è resa felice di «expresse» (v. 14), «distillato: *expresse*: termine qui usato nel senso alchimistico della estrazione di essenze tramite spremitura»,¹⁸³⁰ in seguito a una prima stesura con «cavà».¹⁸³¹ Quest'ultimo verbo compare anche al v. 23, resa di «draw», v. 19, e relativamente ad esso si legge in *Maredè, maredè...*:

Oltre ai significati che *cavare* ha in comune con “cavare”, come “estrarre” (denti, ragni dal buco) è da notare che da noi il verbo si usa anche per “prelevare” (del tutto legalmente) somme di danaro da una banca, tirar fuori *bale* o bianche o nere o numerate da un sacchetto, sfilare *paie* più o meno corte delle altre da un mazzetto, ecc.; e nella forma riflessiva togliersi o levarsi (fame, capricci, e anche la *spissa*, non però in senso proprio, ma in quello di una voglia intrisa di urgenza superficiale).¹⁸³²

¹⁸²⁷ BRIAN 2011b.

¹⁸²⁸ «è carico di strane valenze il nostro *fóra* appeso ai verbi: *móvare fóra* è “sgranchirsi le gambe” nel senso di fare del moto, ma *móvare fóra* è “smuovere”; *magnar fóra* oltre che “andare (e.g. a cena) in trattoria” vale “spendere, consumare, scialacquare” (una somma e più caratteristicamente un patrimonio; tipicamente in una serie di ‘mangiate’); *far fóra* oltre che “consumare” (cibo, patrimonio, indumenti) vale anche “ammazzare, mettere a morte, liquidare”; *catar fóra*, “addurre a pretesto”, ecc», in MENEGHELLO 1991: 124.

¹⁸²⁹ PAJELLO 1896: 286.

¹⁸³⁰ DONNE 2007a: 314.

¹⁸³¹ «Cavare, *cavare* – cavar fora, *cavar fuori* o *trarre* – cavar fora un dente, un tumore..., *estrarre* – una pianta, un cavegio..., *svegliere* o *divegliere* – un ciudo, una ferìa..., *sconficcare* – cavar da impiantà, *spiantare* – da soto tera, *disotterrare* – cavare (spinare) da la bote, da la botesela... spillare», in PAJELLO 1896: 48.

¹⁸³² MENEGHELLO 2021a: 221.

Si legga anche al v. 5: «spua fora», traduzione di «Send forth» (v. 4). *Spuare*¹⁸³³ in *Maredè, maredè...* figura tra i

verbicini che usiamo, parlando, senza particolare interesse o gusto in questa o quella singola forma verbale, ma di cui è divertente (e oscuramente istruttivo) elencare le forme per iscritto.¹⁸³⁴

Tra i «verbicini» elencati figura anche *creare*, qui impiegato nella resa di «wrought»: «creà» (v. 17), precedentemente «straformà» e «fato na Fatura».

Un'ulteriore costruzione significativa consiste in «suga-su» (v. 7), resa di «sunke»: «affondato, nel senso di assorbito o risucchiato giù, al di sotto della superficie».¹⁸³⁵ Si legge in *Maredè, maredè...*: «[s]i direbbe che una delle nostre parole preferite sia l'avverbio *su*. Attaccato ai verbi, gliene facciamo dire di tutti i colori»,¹⁸³⁶ e ancora:

Su, l'avverbio, pare spesso a noi vicentini che irradii differenze (quantistiche, non facilmente analizzabili) rispetto a “Su”.

Far-su per “racimolare”, *tirar-su* (a parte l'accezione che corrisponde al banale “tirar su”) per “inspirare” i candelotti del moccio [...], *montar-su* per “salire” (su trabiccolo, treno, carro, aeroplano, macchina da arare, ecc.); e non parliamo del vivace *fare un su-e-su*.¹⁸³⁷

Il verbo «suga-su»¹⁸³⁸ vede delle precedenti varianti con «l'è nda in mona», «l'è 'nda in mónega»,¹⁸³⁹ «l'è nà in pòlvare», «zé na in pòlvare».

Il passaggio è preceduto dalla traduzione di «whole sap» (v. 5)¹⁸⁴⁰– «l'intera linfa», al v. 5 della traduzione di Serpieri e Bigliuzzi – con «tuto 'l sugo» (v. 6), in seguito a un tentativo con «le forse». La scelta ricade su un termine – «Sugo, *sugo*, *succo*, *succhio* o *umore* – sugo che assorbe la pianta, *linfa* (f.). *M. d. d.* Esser senza sugo, *esser sciocco* o *insipido* – se per ignoransa, *esser melenso*»¹⁸⁴¹

¹⁸³³ «Spua, *sputato*». In PAJELLO 1896: 274; va rilevato il legame con «stuà» al verso precedente, corrispettivo di «spent»; cfr. anche «Stuare, *spegnere*», in NAZARI 1876: 148.

¹⁸³⁴ MENEGHELLO 2021a: 189.

¹⁸³⁵ DONNE 1958: 174.

¹⁸³⁶ MENEGHELLO 2021a: 45.

¹⁸³⁷ Ivi: 190-91.

¹⁸³⁸ «Sugàre (s. dolce), *asciugare* – sugare a poco a poco, suzzare – sugare el sudore de la fronte, *tergere* – la carta sugara suga, *la carta sugante suga* o *succia* – sugare i campi da l'acqua, *fognare* = sugarse, *asciugarsi* o *rasciugarsi*. *Es*: Egli si *rasciugò*, si rivestì da capo a piedi. – sugarse la fronte dal sudore, *tergersi* – sugarse el colore a ogio ne la pitura, ecc. *prosciugarsi*», in PAJELLO 1896: 290.

¹⁸³⁹ «Mónega, *monaca*», in Ivi: 150.

¹⁸⁴⁰ «whole sap: As it is winter, the sap that brings life to plants is still dormant», in DONNE 2007b: 115.

¹⁸⁴¹ PAJELLO 1896: 290.

che instaura un forte legame con il verbo che segue, «suga-su», coerentemente con le strutture iterative impiegate dallo stesso Donne.

Va rilevato anche il duplice impiego del verbo *rancurare*:¹⁸⁴² «rancurà la vita» (v. 10), resa di «life is shrunke» (v. 7); «rancurare voia» (v. 48), resa di «fetch new lust» (v. 40). Relativamente a tale verbo, si legge in *Maredè, maredè...*:

Ricerca a tastoni nelle camere della lingua: raccattare ciò che si trova sparso per terra, i *balòchi*. [...] *Rancurare* (“raccattare”) è predisposto per briciole, cocci, sterco, orfani da allevare... *Balòchi*, “roba appallottolata”, si dice con proprietà di certe materie ma non di altre; il codice è contenuto nella parola, naturalmente si può trasgredirlo in sede creativa, evocando con forza artificiosa l’immagine di certi *balòchi* che non ci sono in natura.¹⁸⁴³

Esso compare anche in *Pomo pero*, in cui la forma «rancurarla» viene glossata in nota: «raccoglierla, raccattarla».¹⁸⁴⁴

Pare una custodia di macchina fotografica: ci fermiamo per **rancurarla**. Mio compare guarda dietro alla Fosvaghe, mia comare ci esorta a far presto, che non tornino indietro. **Rancuriamo** e ripartiamo alla svelta.¹⁸⁴⁵

Si tratta di costrutti a cui l’autore risulta affezionato e che sfruttano la polisemia del dialetto. Tra questi figurano anche *roba* e *cosa*:¹⁸⁴⁶ nel *trapianto* si incontrano «sta cuà ze tuta roba alegra» (v. 12), resa di «yet all these seeme to laugh»; «robe che no zé» (v. 22), resa di «things which are not» (v. 18);¹⁸⁴⁷ «cose morte» (v. 16), resa di «dead thing» (v. 12); «ogni cosa i ghe cava / tuto cuel che ze bòn» (vv. 23-24), resa di «draw all that’s good» (v. 19). In *Maredè, maredè...* si legge:

Forse le parole più importanti nel campo dei rapporti tra parole e cose sono quelle generiche, tra cui primeggiano proprio *còsa* e *còso*. [...] Con tutt’altra funzione nel discorso, ma ugualmente importante è *ròba* che può stare per “cosa” nel senso di faccenda, oltre che per “roba”, ma che non si usa spesso nel senso di “oggetto, aggeggio”, salvo che al diminutivo, *robéta* (“affarino”).¹⁸⁴⁸

¹⁸⁴² «Rancurare, *raccogliere* – se metere via risparmi, *mettere in serbo*», in Ivi: 204.

¹⁸⁴³ MENEGHELLO 2021a: 92.

¹⁸⁴⁴ Opere scelte.

¹⁸⁴⁵ Opere scelte.

¹⁸⁴⁶ Nel *trapianto* di *The Extasie* si legge la resa di «things» (v. 34) con «robe» (v. 22).

¹⁸⁴⁷ «da intendere non letteralmente, come cose che non sono, ma come cose che non hanno esistenza positiva, cioè che sono la negazione di cose positive quali, rispettivamente, la presenza, la luce, la vita», in DONNE 1958: 175.

¹⁸⁴⁸ MENEGHELLO 2021a: 122-123.

Frequente nei *trapianti* è anche l'impiego originale da parte di Meneghello di esclamazioni e imprecazioni; come, ad esempio, «Oh sacramenta» (v. 6) – «Ah, dio-can» in una prima stesura, poi cassato – priva di riscontro nell'originale. Si legge in *Maredè, maredè...*: «Anche le cose avevano soprannomi, le *bestème* per esempio, che si chiamavano variamente *òstie, pòrchi, sarache*, e anche *sacraménti*». ¹⁸⁴⁹ Prosegue:

Se *sacraménto* è un mezzo-porco perfetto, e gli si assegna un grado di intensità 0,50, si potrebbero valutare i gradi dei mezzi-porchi della stessa famiglia secondo la scala seguente: *Sacra-mén*, 0,65; *Sacra-ménta*, 0,60; *Sacra-nón*, 0,55; *Sacra-mégna*, 0,45; *Sacra-méscola*, 0,30.

Non è facile decidere come dovrei chiamare quelli che in inglese per brevità chiamo gli *expletives*. “Espressioni espletive” mi pare oscuro, ho l'impressione che in italiano “espletivo” si usi solo per “riempitivo”, mentre la parola inglese vuol dire anche *oath* e per estensione *any kind of swear-word*. Appellativi, epiteti, apostrofi (femm.), insulti, invettive, parole spregiative, titoli ingiuriosi... o come si direbbe più comunemente da noi, *inpropèri*: nessuno di questi corrisponde però del tutto a *oath* o a *swear-word*... ¹⁸⁵⁰

Si osservi anche la resa di «yea» (v. 33) – che «ha, qui, valore di affermazione enfatica, analogo all'italiano, “perfino”» –¹⁸⁵¹ con «ah», precedentemente «ma sì». Va rilevata la frequenza dell'impiego dell'interiezione «ah» nel corso delle varie stesure del testo: la si osserva in A e B al v. 4 («Ah l'è malmesso 'l sole»; «Ah, l'è malmesso»), cassata al v. 17 di D («Ah, la novela»), in A e in D, poi cassata, al v. 29 («Ah, casso! cuante volte»; «Ah cuante volte») e messa a testo al v. 31 («ah cuante volte»).

Nel segno dell'attualizzazione del testo di partenza è poi la resa di «flood» (v. 22) – «immagine dell'inondazione di lacrime che sommerge gli amanti» –¹⁸⁵² con «brentana», «*piena o fiumana*» (v.30)¹⁸⁵³ («diluvio» al v. 22 della traduzione di Serpieri e Bigliuzzi, dove si mantiene viva anche l'associazione con una «*biblical wrath*»)¹⁸⁵⁴ Simile è la resa di «*her long festivall*» (v. 42) – «la festività della sua lunga notte, ossia la morte e lo stato di beatitudine di cui l'amata gode dopo la morte»;¹⁸⁵⁵ – con «la sagra de sta lunga note» (v. 54), con precedenti varianti «festa» e il più aderente «festivà». Ancora si osservi la resa di «Goat» (v. 39) – «riferimento all'entrata del sole nel segno del

¹⁸⁴⁹ Ivi: 133.

¹⁸⁵⁰ Ivi: 245-246.

¹⁸⁵¹ DONNE 1958: 175.

¹⁸⁵² DONNE 1983: 203.

¹⁸⁵³ PAJELLO 1896: 27.

¹⁸⁵⁴ SCATES 2016: 32.

¹⁸⁵⁵ «si intende che, essendo la donna il Sole (v. 38), la sua morte è quello che la notte è per il sole», in DONNE 1983: 203.

Capricorno il 12 dicembre nel calendario giuliano: al segno astronomico si sovrappone l'immagine dell'animale, il caprone, di cui era emblematica la spiccata lussuria» –¹⁸⁵⁶ con «cavra» (v. 47), in seguito a un precedente tentativo incompiuto con «Capricorno», poi cassato, accentuando così la dimensione più terrena e popolare dell'animale.

Si legga, per lo stesso verso, anche la resa di «to the» con «da le parti», in seguito ad alcuni tentativi con «in», «oltra da le parte», «da le parte», «nele zone»; e di «runne» – dopo alcuni tentativi con «l'è ndà» e «l'è nà» – con «rodolà», privilegiato forse per il mantenimento della sonorità liquida. A una maggiore efficacia fonico-ritmica – a discapito di una fedeltà strettamente letterale – è forse riconducibile anche la resa di «Some ends, some meanes» (v. 33) con «coi so fini e i so mèsi», in seguito a un più aderente «cualche fine qualche mèso» (attestato dalla stesura D).

Come la metafora cosmologica dei vv. 38-39, anche i termini originalmente riconducibili a una sfera semantica militare come «light squibs» (v. 4), «brevi sprazzi, squibs: erano le cariche dimezzate impiegate per l'addestramento degli archibugieri»,¹⁸⁵⁷ modificano la sfera di possibili valenze semantiche: «sbochi de ciaro» (v. 5). «Sbochi» vede delle precedenti varianti con «vansaure»¹⁸⁵⁸ e «sborature», «sinonimo imperfetto di *sbòro* [...] materia spermatica».¹⁸⁵⁹ Per «ciaro» si legge invece in *Maredè, maredè*...:

Una volta da noi il “lume” oltre che *la lume* si chiamava *el ciaro* (*Inpissa 'l ciaro; gala portà-via 'l ciaro?*), naturalmente con una forte connotazione di “lume portatile”, tipicamente il lume a olio o il lume a petrolio, cioè il *canfin*.¹⁸⁶⁰

Prosegue:

Il materiale che più mi interessa è a monte della descrizione e anche dell'analisi sistematica. Affiora in modo spontaneo e piuttosto tumultuosamente: l'acqua chiara e leggera brulica di forme guizzanti.

Per lo più il punto di partenza è un dato linguistico, emergono solo o quasi solo quelle cose a cui si risale attraverso le parole: qui sono le parole che mi dicono «C'era questa cosa ed era così»; [...] Cose dei contadini e dei popolani, [...]; *el ciaro, el lume, la lume*; [...].¹⁸⁶¹

¹⁸⁵⁶ DONNE 2007a: 317; cfr. anche DONNE 2007b: 116.

¹⁸⁵⁷ DONNE 1983: 203; cfr. anche «Small firecrackers, here meaning the stars give little light», in DONNE 2007b: 115.

¹⁸⁵⁸ «Vansaùra, “più comune al plur.”», in MENEGHELLO 2021a: 425.

¹⁸⁵⁹ Ivi: 412.

¹⁸⁶⁰ Ivi: 104.

¹⁸⁶¹ Ivi: 272.

Nella direzione di una riscrittura attualizzante, di una «semplice e robusta scelta lessicale»,¹⁸⁶² muove la traduzione di «scarce» (v. 2) con «domè» (v. 3), a proposito del quale si legge in *Maredè, maredè...*:

Partito ‘in lingua’, forse per riguardo a un interlocutore considerato distinto, in tema di ‘ora del giorno’ dove sa imitare alcune convenzioni della lingua alta, il parlante rientra poi nella sua madrelingua con semplice e robusta scelta lessicale, [...] *domè (sólo)*, [...].¹⁸⁶³

Il medesimo movimento si registra nella resa di «Lucies» con «lussieta» (v. 1), prima «Lùssia», «LUSSIETA», «Lussia». Relativamente ad essa risulta di nuovo possibile ricorrere agli studi di Brian, che ha evidenziato come uno dei meccanismi di innovazione linguistica più frequenti in Meneghello consista nella «trascrizione dei nomi propri inglesi secondo una pronuncia vicentina». ¹⁸⁶⁴ Si ricordino la resa, da Yeats, di *Innisfree* con *Inisfri*¹⁸⁶⁵ oppure, ai vv. 2-3, di *Na biuti teribile* di «MacDonagh» con «Mecdòna», di «MacBride» con «Mecbrài», di «Connolly» con «Conòli», di «Pearse» con «Perse»,¹⁸⁶⁶ o ancora di *Duns Scotus' Oxford*, di Hopkins, con *Òsfor de Duns Scoto*.¹⁸⁶⁷

Un’ulteriore strategia traduttiva che emerge dai testi, coerente con l’operazione dei *Trapianti*, è quella che muove nella direzione di una maggiore discorsività, ottenuta spesso attraverso una rivisitazione sintattica dei periodi. In particolare, si pensi alla resa del v. 36 («As shadow, a light, and body must be here») che vede l’aggiunta originale dell’interrogativa «no dovaria restare un’onbra, na luce, un corpo?». Gallia ha rilevato come tale tipo di novità sintattica sia riscontrabile anche nel rifacimento dei testi di Yeats e, in particolare, in *Su cuei che no ghe zé piasso el “Playboy de l’Occidente*,¹⁸⁶⁸ «che prende il via da un interrogativo, assente nell’incipit inglese». ¹⁸⁶⁹

All’impiego discorsivo delle interrogative è forse rapportabile anche quello delle parentesi: nel testo originale le si incontra soltanto al v. 28 («(which word wrongs her)»), trasposte («(na parola che ghe fa torto)» (v. 36); «(boca-mia- ta>c<si!)»), nella stesura D. La stesura del *trapianto* messa a testo presenta un’ulteriore occorrenza al v. 38 («Sa fusse un omo, a savaria (par forse) da esserlo»), assente nel testo di partenza: «Were I a man, that I were one / I needs must know» (vv. 30-31). Inoltre, originali parentesi compaiono anche al v. 24 della stesura A – «(da tute le cose) i sughi del bèn)» – e al v. 31 della stesura D, «(n’antri du!)».

¹⁸⁶² Ivi: 193.

¹⁸⁶³ *Ibidem*.

¹⁸⁶⁴ BRIAN 2011b.

¹⁸⁶⁵ MENEGHELLO 2021b: 80-81.

¹⁸⁶⁶ Ivi: 96-97.

¹⁸⁶⁷ Ivi: 47.

¹⁸⁶⁸ Ivi: 90-91.

¹⁸⁶⁹ GALLIA 2015a: 117.

Si ha nel *trapianto* una maggiore discorsività sintattica, dunque, che si accompagna a una maggiore esplicitezza semantica. Si legga la resa del v. 7, «Whither, as to the beds-feet life is shrunke».¹⁸⁷⁰ «e là-sóto, ransignà ai pie del leto / se sa rancurà la vita... », in cui in una prima stesura, poi cassata («‘fa la vita de un malà ai pie de ‘l leto»), viene esplicitato il paragone della vita con un «malà», «malato o ammalato»,¹⁸⁷¹ implicito nel testo originale: «secondo una credenza del tempo» si credeva che «l’anima del morente si ritirasse verso i piedi del letto».¹⁸⁷² Precedenti varianti consistono in «el moribondo» e «i’nfermi». «Shrunke» viene tradotto col già citato «rancurà». Tra le precedenti varianti si leggano soltanto «ze nà scóndarse» e «ze nà ransignarse». Si assiste anche all’aggiunta originale e felice di «ransignà»:

Ransignà, *rannicchiato* – per ingrinsà, *raggrinzato* – da freddo, *intirizzito* o *assiderato* – ransignà una gamba, un brasso, *aggranchiato*, (se da tiramento de nervi) *rattrappito* o *rattrappato* – tuto ransignà, *raggomitolato* – ransignà la tela, el pano, *raccorciato*».¹⁸⁷³

Precedente variante di «ransignà» consiste in «se ga fica»: «ficarse, *ficcarsi* o *cacciarsi*».¹⁸⁷⁴ Infine, l’avverbio di moto a luogo «Whither» (v. 7) viene reso con «e là-sóto», precedentemente «là-rénto», «là-zo» e «là soto», con un interessante slittamento di significato:

The word ‘whither’ meaning to which ‘destination’, ‘to what place or position’, ‘what is the future of’, exists also as meaning ‘make or become dry’, ‘decline’, ‘languish’, ‘decay’. From the whole world in a state of diminished vigour we pass onto the image of a sick, sick man in bed.¹⁸⁷⁵

Simile è il caso della resa, al v. 27, di «made us carcasses»: «[c]iascun amante è l’anima dell’altro, perciò la sua assenza riduce l’altro a corpo senz’anima, a salma».¹⁸⁷⁶ Meneghello – in seguito a una prima stesura, più aderente, con «e sémo diventà» – traduce «ne ga ridoto do carcasse», rendendo esplicita l’idea di diminuzione insita nell’originale. Si noti, inoltre, anche l’aggiunta dell’indicazione numerica «do», con effetto di eco fonica rispetto all’immediatamente precedente «ridoto». Il termine «carcasse» vede invece una precedente variante nella stesura D, in maiuscolo, «CARCASSE», rapportabile all’impiego della maiuscola anche per «GNINTE» ai vv. 42-43 della medesima stesura.

¹⁸⁷⁰ «è la vita stessa che, come quando un malato è in punto di morte, sembra ritirarsi ai piedi del letto», in DONNE 1983: 203.

¹⁸⁷¹ PAJELLO 1896: 5.

¹⁸⁷² DONNE 2007a: 312.

¹⁸⁷³ PAJELLO 1896: 204.

¹⁸⁷⁴ Ivi: 82.

¹⁸⁷⁵ SCATES 2016: 21.

¹⁸⁷⁶ DONNE 1983: 203.

Più aderente risulta invece la resa della terminologia alchemica: come la resa di «love's limbecke» (v. 21), «[t]he apparatus in which alchemical distillations were conducted»,¹⁸⁷⁷ con «l'alambico de l'amore» (v. 27) – prima «lambico» –, con un'attenuazione dell'allitterazione; o di «Elixer» (v. 29) – «elisire, nel significato di: quintessenza» –¹⁸⁷⁸ con «l'elisir» (v. 37).

Piuttosto letterale risulta anche la resa del v. 6 («The generall balme th'hyroptique earth hath drunk»), distesa sui vv. 7-8 («la tera idropica se ga bevesto / el balsamo generale de l'universo»):

[l]a linfa del mondo, il balsamo universale che alimenta la vita, è sprofondata sotto la terra che, come un idropico, l'ha assorbita tutta, lasciando in superficie desolazione e morte.¹⁸⁷⁹

Il passaggio ha subito varie rielaborazioni nelle diverse stesure del *trapianto*. In particolare, si osservino l'alternanza tra «idropica» e «dropica»; tra il plurale «balsami» e il singolare «balsamo»; un tentativo con «comunale» nella resa di «generall» – «qui, diffuso» –¹⁸⁸⁰, tradotto però nella maggior parte dei casi con «generale».

Aderente all'originale è anche la resa di «flasks» (v. 3) con «fiasche», al v. 4 (prima «anfore», «peginatei» e «pegnatine»): «le fiaschette o corni contenenti la polvere da sparo che gli archibugieri portavano armacollo; qui sono le stelle, che si immaginava immagazzinassero la luce solare».¹⁸⁸¹ In questa sede si assiste al mantenimento della cesura a metà verso («The sun is spent, and now his flasks») – «stuà le forse del sole, e le so fiasche» (v. 4) –, ma anche alla mancata trasposizione dell'avverbio «now», «si essentiel dans cette poésie-au-présent qu'est celle de Donne».¹⁸⁸²

Viene meno – come l'aggettivo «deep» – anche «whole», al v. 24: in seguito ad alcuni tentativi con «mondo intiero», resta soltanto «negà 'l mondo, / niantri du» (vv. 30-31).¹⁸⁸³ Si allenta, dunque, sia l'allitterazione sia il legame con il v. 5 dell'originale «worlds whole». Meneghello inoltre condensa nel penultimo verso «her Vigill, and her eve» in «la so vigilia», dopo aver cassato un successivo «el so preludio». Nella stesura E si legge la variante cassata «la so vigilia, la so velia».

Manca inoltre la trasposizione della seconda parte del v. 34 «all, all some properties invest». Tale lacuna è probabilmente riconducibile allo stato incompiuto del testo: nella stesura H si legge il verbo «investire», cassato, mentre nella stesura E si legge una trasposizione più completa: «a tuto / atribuirghe proprietà».

¹⁸⁷⁷ DONNE 2007b: 115.

¹⁸⁷⁸ DONNE 1958: 175.

¹⁸⁷⁹ DONNE 2007a: 312.

¹⁸⁸⁰ DONNE 1958: 174.

¹⁸⁸¹ DONNE 1983: 203.

¹⁸⁸² BERMAN 1995: 195.

¹⁸⁸³ «se ci si bagna tanto si è *negà 'fa un sòrze*, dove *negà* vuol già dire «molto ma molto bagnato» (Jura, p.123)», in MENEGHELLO 2021a: 170.

The Good-Morrow

La composizione di questo componimento può esser fatta risalire agli stessi anni di quella di *The Sunne Rising* e di *The Canonization*, per le affinità che questo gruppo di testi presenta e, in particolare, per il comune carattere di celebrazione di un amore «reciproco e appagato»,¹⁸⁸⁴ che «non è meramente uno dei piaceri o una delle esperienze della vita, è la vita stessa».¹⁸⁸⁵

The Good-Morrow afferisce al genere tradizionale dell'*aubade*:¹⁸⁸⁶ «canzone mattutina con accompagnamento musicale dedicata alla propria innamorata».¹⁸⁸⁷

Qui l'amante si rivolge all'amata per cantare le meraviglie di questa unione a confronto con tutte le loro precedenti esperienze imperfette. Si sviluppa così il canto del rapporto assoluto nel nome dell'idea platonica dell'amore come rispecchiamento e congiunzione totalizzante degli amanti. Il mondo intero viene riassorbito nella sfera di una corrispondenza sentimentale che travalica il tempo.¹⁸⁸⁸

Il testo prende dunque le mosse dalla tradizionale forma della "mattinata", ma «alla nota appassionata si fonde un argomentare lucido e fitto che passa insensibilmente sul piano filosofico».¹⁸⁸⁹

Per quanto riguarda lo schema metrico: il testo è composto di tre strofe di sette versi, che presentano rime alternate nei primi quattro, seguite da un distico – tutti in pentametri giambici – e, in chiusura, da un alessandrino (che in inglese ha dodici sillabe, essendo composto da due tripodie giambiche),¹⁸⁹⁰ rimante col distico (*ABABCCC*).¹⁸⁹¹

The Good-Morrow

I wonder by my troth, what thou, and I
Did, till we lov'd? were we not wean'd till then?
But suck'd on countrey pleasures, childishly?
Or snorted we in the seven sleepers den?
5 T'was so; But this, all pleasures fancies bee.

¹⁸⁸⁴ MENASCÉ 1991: 72.

¹⁸⁸⁵ Ivi: 73.

¹⁸⁸⁶ Cfr. *Ibidem*.

¹⁸⁸⁷ DONNE 2007a: 110.

¹⁸⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁸⁹ DONNE 1983: 188.

¹⁸⁹⁰ Cfr. *Ibidem*.

¹⁸⁹¹ Cfr. DONNE 2007a: 110; cfr. anche DONNE 1958: 127, MENASCÉ 1991: 72.

If ever any beauty I did see,
Which I desir'd, and got, t'was but a dreame of thee

- And now good morrow to our waking soules,
Which watch not one another out of feare;
- 10 For love, all love of other sights controules,
And makes one little roome, an every where.
Let sea-discoverers to new worlds have gone,
Let Maps to other, worlds on worlds have showne,
Let us possesse one world, each hath one, and is one
- 15 My face in thine eye, thine in mine appeares,
And true plaine hearts doe in the faces rest,
Where can we finde two better hemispheares
Without sharpe North, without declining West?
What ever dyes, was not mixt equally;
- 20 If our two loves be one, or, thou and I
Love so alike, that none doe slacken, none can die

Del rifacimento vicentino sono conservate due stesure manoscritte: una frammentaria e una integrale, messa a testo ed emendata secondo le correzioni presenti sulla carta.

Testimoni:

- A stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 1-7, 15-21 del testo originale, MEN 0372, f. 14.
- B stesura ms., MEN 0372, f. 15.

- Voria savere cossa ca fasivimo
mi e ti, fin ca ghemo tacà amare?
no gerimo gnancora sta dislatà?
Ciuciavino piasseri de canpagna, da puteleti?
- 5 sbufàvino te la grota dei sete indormensà?
Ma sì; ma i gera tuti fantasie da piasseri
Sa go visto belesse ca volea

e go vudo – sa gerele? un insogno de ti.

- E desso bon-dì alle nostre ànime sveie
10 che no se varda in faccia par paura
parché l'amore comanda a l'amore de tuto 'l resto
e de na piccola stansa el fa un dapartuto.
Làseghe andar par mare in volta – a cercare altri mondi
mostrame novi mondi su le carte maritime
15 Ma tegnemose un mondo, ghin 'emo tuti e sémo tuti uno –

- La me faccia ze specià ne i to oci, la tua ne i mie
ne le facie se riposa du cori sinceri
Do zé ca podarissimo catare du emisferi
pi bèi, senza Nord, senza Nord ovest?
20 La roba che more no ze sta missià giusta
Se 'l to amore e 'l mio ze un solo amore,
se i se someia tanto sa se amemo, ti e mi,
cussì compagno che no i pol morire.

- 1-2 Voria savere cossa ca fasivimo / mi e ti,] ^A>Ma lora< *Ciò, ma cossa* >zé ca< fasivimo ^BVoria
savere >dio-caro< cossa ca fasivimo / mi e ti, fin ca ghemo tacà amare?]^Aprima da
>*scumin*[...]< *tacare fin ca ghen tacà* amarse?
3 no gerimo gnancora sta dislatà?]^A>no gerimo mia< *ca no fussimo mia* sta dislatà? ^B[no gérimo
mia sta dislatà gnancora] / [no ne ghéveli gnancora dislatà] / no gerimo gnancora sta dislatà?
4 Ciuciavino] ^A>ciuciavino< ca ciuciassimo de canpagna,] ^A>de canpagna< *canpagnui,*
^B>canpagnoli< *de canpagna,* da puteleti?]^Acome >bocete<? >[< Fusili >]<? ^B*da puteleti?*
5 sbufàvino] ^AO >do g[...]^Ano stavino a do ca dàvino rauchi sospiri< *immersi in rauchi sòni* ^B>O<
>snortevino< sbufàvino indormensà?]^Aindormensà
6 Ma sì;]^A>Proprio cussì< >Sì,< ma sì, ^BMa sì>:<; ma i gera tuti fantasie da piasseri]
^Atuti i >altri< piasseri zé fantasie ^Bma i gera tuti >piasseri< fantasie da piasseri
7 Sa go] ^ASe go visto] ^Amai visto>,< ^B>mai< visto belesse] ^Abellesse ^B>dele<
belesse >[...]< volea] ^Avolesse
8 e go vudo] ^Ae cucasse / – sa gerele?]^Acossa gerela? un insogno] ^ASolo un sogno
11 parché] ^B>ma par< *parché* l'amore] ^Bl'amore comanda] ^B>ghe< comanda a
l'amore de tuto 'l resto] ^Ba >tutti i altri amori< *l'amore de tuto 'l resto*
13 – a cercare altri mondi] ^B– >novi< a cercare altri mondi
14 mostrame novi mondi] ^B>làseghe fare< mostrame novi mondi
15 Ma] ^B>Ma< >E< Ma ghin 'emo tuti e sémo tuti uno –] ^Bghin 'emo tuti e sémo tuti uno
–
16 La me faccia ze specià ne i to oci,] ^A>N<Tel to ocio se specia la me faccia, ^BLa me faccia ze
specià >t<ne i to oci, la tua ne i mie] ^A>n<tel mio la tua, ^Bla tua >t<ne i mie

- 17 ne le facie se riposa] ^A>và ste fac in te le facie si< te le face se riversa ^Bne le facie se >vede<
riposa [?] du cori] ^Ai cuori sinceri] ^Asemplici
- 18-19 Do] ^Ado ca podarissimo catare] ^Aca >trov< catarissimo emisferi / pi bèi,]
^Aemisferi pì >bei< perfeti Nord,] ^ANord cruo, Nord ovest?] ^AOvest balengo,
- 20 La roba che] ^ACuel che no ze sta missià giusta] ^A>s<zé fato de >mi< un missioto
roverso ^Bno >se< ze sta missià giusta
- 21 Se 'l to amore e 'l mio] ^A>ma i< e se i nostri du amori ze un solo amore,] ^A>i< ze uno
solo,
- 22 se i se someia tanto sa se amemo, ti e mi,] ^Ae mi e ti amemo cussì >compagno, che cussì in
balansa, < in balansa
- 23 cussì compagno] ^Ache >nissuno no 'l to amore< i du amori no i pende >de cuà o de< / sti du
amori che no i pol morire.] ^Ano pol morire ^Bche no i >m< no i pol morire.

Il *trapianto* mantiene la triplice suddivisione strofica del testo di partenza, mentre aumenta lievemente il numero dei versi complessivo: il testo vicentino è composto da 23 versi; la prima e l'ultima strofa ne contano otto, mentre quella centrale conserva il numero originale di sette.

Viene meno l'isosillabismo, come anche la regolarità dello schema rimico. L'assenza di quest'ultimo viene compensata da una fitta trama di legami rimici, anche interni («piasseri» : «sinceri» : «emisferi»; «dislatà» : «indormensà» : «tacà»; «fasivimo» : «gerimo»), di assonanza («puteleti» : «piasseri»; «dapartuto» : «uno»; «paura» : «giusta»), di consonanza («amare» : «amore» : «morire», con un rafforzamento nella direzione della paronomasia).

Come spesso accade in Donne, anche in questo caso ci si trova di fronte a un testo intessuto di richiami e ripetizioni: a partire dal primo verso, che si apre e si chiude sul pronome di prima persona singolare «I». Nel *trapianto* questa ripresa viene meno, mentre viene mantenuta la struttura circolare del testo conferita dalla ripresa del «thou, and I» del primo verso in chiusura del testo, «thou and I» (v. 20): «mi e ti» (v. 2) e – con originale e piuttosto efficace disposizione chiastica – «ti e mi» (v. 22). Disposizione chiastica che troviamo anche al v. 16: «La me [...] i to [...], la tua ne i mie», stavolta aderente all'originale («My [...] thine, thine [...] mine», v. 15), dove è funzionale al concetto di «rispecchiamento reciproco»¹⁸⁹² degli amanti.

Nella seconda strofa del testo di partenza, ai vv. 12-14, si trovano l'anafora di «Let» e la ripetizione insistita del lemma «world». Meneghello rinuncia all'anafora e delle quattro occorrenze originali del termine ne mantiene tre («mondi», vv. 13-14; «mondo», v. 15). L'enfasi su «one», interna soprattutto alla seconda strofa (cinque le occorrenze),

vale a ribadire che ognuno dei due possiede un mondo (l'altro/a), ha un mondo (è un microcosmo che riflette il macrocosmo), ed è, insieme all'altro/a, *un* mondo, una unità in cui il tutto universale si assomma.¹⁸⁹³

¹⁸⁹² DONNE 2007a: 115.

¹⁸⁹³ *Ibidem*.

Essa viene parzialmente mantenuta nel *trapianto*, nonostante risulti comunque diluita dall'alternarsi delle forme: «na» (v. 12), «un» (vv. 12, 15), «uno» (v. 15).

Viene mantenuta invece – anzi rafforzata – la frequenza del lemma chiave «love», che conta 5 occorrenze nel testo di partenza e 6 nel *trapianto* vicentino (vv. 2, 11, 21, 22), all'interno del quale instaura anche significativi legami fonici e paronomastici con «mare» (v. 13), «more» (v. 20) e «morire» (v. 23). Meneghello conserva anche la ripetizione ravvicinata di «Without»: «sensa», ma il verso perde la propria bipartizione, per via dell'instaurarsi dell'*enjambement*, «du emisferi / pi bèi» (vv. 18-19), privo di riscontro nell'originale.

Per quanto riguarda la corrispondenza metrico-sintattica, si osservi come, nel testo di Donne, la strofa risulti

formata da una quartina e una terzina, ciò che automaticamente la divide in due parti. In effetti, si nota che tutte le strofe presentano una pausa dopo il quarto verso (nella seconda strofe, è addirittura un punto fermo). Lo stacco è accentuato dal fatto che il primo verso della terzina (quinto della strofe) introduce una rima nuova rispetto alla quartina; rima che è la stessa per tutta la terzina, la quale prende perciò un carattere più incalzante [...].¹⁸⁹⁴

Nel *trapianto* – pur perdendosi la scansione dettata dalla rima – all'interno della strofa viene mantenuta la scansione originale dettata da punti fermi e interrogativi, in particolare ai vv. 5, 12 e 19. In particolare, va anche evidenziata la funzione dei punti interrogativi nel testo di Donne, che contribuiscono a rendere «prorompente»¹⁸⁹⁵ l'esordio del testo, rapportabile a quello di *The Sunne Rising* e *The Canonization*.

Dopo il primo stupito interrogativo, che toglie ogni valore e ogni senso alla vita priva d'amore, la strofa prosegue con un incalzare di domande per placarsi in un magnifico *triplet* finale.¹⁸⁹⁶

Nel *trapianto*, i primi 5 vv. seguono le quattro domande dell'originale, assecondando anche la «natural emphasis of the speaking voice»¹⁸⁹⁷ (si osservi, inoltre, l'introduzione originale dell'interrogativa in senso discorsivo al v. 8 «sa gerele?»). Si leggano anche i vari tentativi, ad esempio, di stesura del v. 3: «no gérimo mia sta dislatà gnancora», «no ne ghéveli gnancora dislatà», «no gerimo gnancora sta dislatà?».

¹⁸⁹⁴ DONNE 1958: 127.

¹⁸⁹⁵ MENASCÉ 1991: 73.

¹⁸⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁹⁷ SMITH 1964: 39.

Per quanto riguarda il primo verso,¹⁸⁹⁸ risulta interessante rapportare l'andamento ritmico di «I wónder»¹⁸⁹⁹ con «Voria», similmente enfaticizzato in apertura di testo. Si tratta dunque del «tipico attacco donniano che pone il discorso in situazione secondo un andamento colloquiale che rende il parlato in termini di arguta concretezza».¹⁹⁰⁰ Meneghello resta aderente alla modalità allocutiva dell'originale (l'intero testo di Donne si svolge «in allocuzione diretta all'amata»)¹⁹⁰¹ Nella stesura messa a testo, al verbo posto in apertura del primo verso segue l'esclamazione «dio-carò», poi cassata. Nella prima stesura frammentaria, invece – in seguito a un «Ma lora» poi cassato –, il testo si apre con «Ciò». Per questa tessera – presente anche nei rifacimenti di altri testi di Donne (come *The Sunne Rising* e *The Canonization*) – si ricordi il seguente paragrafo di *Maredè, maredè...*:

Probabilmente il sintagma più importante e complesso del parlato VIC è *ciò*. Ha forse una dozzina di funzioni, una mezza dozzina di toni principali, una serie di valenze grammaticali – insomma un'articolazione complessa e delicata.

Il primo punto da tener fermo è che il nostro *ciò* è diretto a un *ti* o a un *vialtre/-i*, ossia a una 'seconda persona', e non si accorda bene con le forme allocutorie di cortesia. Diciamo tipicamente *Ciò, ti!*, *Ciò, vialtre!* [...], ma meno che bene *Ciò, vu!*, *Ciò, éla!* [...]¹⁹⁰²

Si tratta di una forma allocutoria non di cortesia, quindi, particolarmente adatta alle tonalità del testo originale. Si legga anche la resa di «T'was so» (v. 5) – «Era così» al v. 5 della traduzione di Serpieri e Bigliuzzi – con «Ma sì», precedentemente «Proprio cussi» e «Sì».

Sempre nella prima strofa del testo di Donne, il passato dei due amanti

è visto come un repertorio di esperienze infantili (*childishly*) rappresentate con funzioni verbali di palpabile evidenza (*wean'd, suck'd*) e tuttavia aperte a maliziosi sottintesi: la carnalità del rapporto infante-madre allude, infatti, a una carnalità erotica più avanzata, come può intendersi nello sviluppo della isotopia dell'allattamento, che da *wean'd* passa a *suck'd* (poppare o succhiare) complicandosi nella determinazione *on countrey pleasures*, piaceri campagnoli e quindi ingenui e infantili (nell'Inghilterra del tempo i bambini di famiglie abbienti erano spesso mandati a balia nelle campagne), ma anche piaceri sessuali come suggerisce, per esempio, la battuta di Amleto a Ofelia scandalizzata delle sue proposte indecenti («Do you think I meant *country matters*?») [«Pensi che intendessi roba da villani?»], *Amleto*,

¹⁸⁹⁸ Per «cossa» si legga «Come pronomi interr. diretto o indiretto non è dubbio che *còssa?* è più schietto di *còsa?* che però anch'esso in uso. Ma naturalmente come sostantivo (equivalente a *ròba* nel senso di "cosa") si usa sempre e solo *còsa*. Si dice dunque *Còssa/còsa ghètu da dirne?* ma *Gò da dirte na còsa*», in MENEGHELLO 2021a: 170-171.

¹⁸⁹⁹ DONNE 1958: 127.

¹⁹⁰⁰ DONNE 2007a: 112.

¹⁹⁰¹ Ivi: 110.

¹⁹⁰² MENEGHELLO 2021a: 284.

III.2,108), e come attestato dalla propensione dell'epoca a equivocare con parole che contenessero fonicamente *cunt*, vagina.¹⁹⁰³

Nel *trapianto* si mantiene vivo il repertorio di esperienze infantili, «da puteleti» (v. 4), e con esso la «palpabile evidenza»¹⁹⁰⁴ delle funzioni verbali. In particolare, si osservi l'impiego di un verbo espressivo come «ciuciavino» (v. 4) – resa di «suck'd» (v. 3) – e di «dislatà» (v. 3), resa di «wean'd» (v. 2).

I verbi in *des-* o *dis-* (questa seconda forma, probabilmente meno 'genuina', è quella adottata nel presente libro) comunicano spesso interessanti sfumature di significato. [...] prendiamo *disvissiare* / *disvissiarre*: non "svezzare" (che si dice da noi *dislatare*)¹⁹⁰⁵

Viene invece inevitabilmente meno in «piasseri de canpagna» (v. 4) – prima «canpagnoli» – la stratificazione di possibili allusioni sessuali suggerita dall'espressione inglese.

Al v. 4 del testo di Donne il registro invece cambia:

dal mondo infantile o maliziosamente adolescenziale si passa, ma sempre con una scelta lessicale quotidiana (*snorted*), a un riferimento leggendario, quello dei sette giovani cristiani di Efeso che, murati vivi per ordine dell'imperatore Decio (249 d.C.), avrebbero dormito miracolosamente per quasi duecento anni fino a risvegliarsi sani e salvi sotto il regno del cristiano Teodosio.¹⁹⁰⁶

Risulta significativo qui, non tanto l'esito finale – «sbufàvino» (v. 5), coerente con la «scelta lessicale quotidiana»¹⁹⁰⁷ donniana –, quanto piuttosto la gamma di precedenti tentativi poi cassati, tra cui «dàvino rauchi sospiri» e soprattutto «snortevino», con un calco dell'inglese «snorted» (v. 4).¹⁹⁰⁸

Un calco morfologico è invece la sostantivizzazione dell'avverbio «dapartuto» (v. 12), sul modello dell'originale «an every where» (v. 11). Per quanto riguarda le innovazioni morfologiche si osservi anche la traduzione di «good morrow» (v. 8) con «bon-dì» (v. 9) e si ricordi il precedente «dio-carò» in rapporto all'introduzione di composti con il trattino:

¹⁹⁰³ DONNE 2007a: 112-113; cfr. anche «*country*: Rustic and unsophisticated with a possible sexual innuendo», in DONNE 2007b: 72.

¹⁹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁰⁵ MENEGHELLO 2021a: 51-52.

¹⁹⁰⁶ DONNE 2007a: 113.

¹⁹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁹⁰⁸ «snorted: "snored"», in DONNE 1965: 198.

[u]na delle principali modalità di rinnovamento lessicale, mutuata dai poeti che Meneghella traduce, in particolare da Hopkins e da Cummings, consiste nella fusione di due parole in una sola con l'introduzione di un trattino.¹⁹⁰⁹

Da una parte, dunque, il traduttore muove – attraverso tali innovazioni – verso la lingua di partenza, mentre, dall'altra, cala il testo inglese nel contesto proprio del vicentino. Si leggano le locuzioni idiomatiche come «tacà amare» (v. 2):

Il nostro *tacare* nel senso di “incominciare”, “mettersi a [fare qualcosa]” può reggere un verbo (*La ga tacà cavarse zó le calse*), ma può anche, alquanto vigorosamente, reggere un sostantivo (*La ga tacà peà, I tacaria bestème*, o, come in *Libera nos*, per dispetto verso la famiglia e la chiesa in un paese arcaico, *Mi taco scoréde*, p.31).¹⁹¹⁰

Si notino anche l'espressione «in volta» al v. 13 (resa di «have gone», v.12) – «andar in volta, andar in giro o andar a zonzo o andar gironi o gironzare»¹⁹¹¹ e la resa «finde» (v. 17) con «catare» (v. 18)¹⁹¹² impiegato anche in altri *trapianti*, come al v. 4 di *Òsfor de Duns Scoto* da Hopkins nella resa di «encounter» (v. 4). Sulla scia di tali esempi, si consideri anche la trasposizione di «discoverers» (v. 12) con il verbo «sercare» (v. 13), impiegato nella sua variante puramente vicentina, in accordo con la distinzione operata da Meneghella in *Maredè, maredè...*: «Si può costruire una serie di triplete del tipo VIC sèrco (da sercare), IT-VIC “cèrco”, NT (norma toscana) “cércò”». ¹⁹¹³ Simile è il caso della resa di «What» (v. 19) con «roba» (v. 20), comune anche ad altri *trapianti*:

Forse le parole più importanti nel campo dei rapporti tra parole e cose sono quelle generiche, tra cui primeggiano proprio *còsa* e *còso*.

[...]

Con tutt'altra funzione nel discorso, ma ugualmente importante è *ròba* che può stare per “cosa” nel senso di faccenda, oltre che per “roba”, ma che non si usa spesso nel senso di “oggetto, aggeggio”, salvo che al diminutivo, *robéta* (“affarino”). Il termine normale per “oggetto o aggeggio” specie se si sottintende ‘che non so o non ricordo come si chiami’ è *mestiéro*.¹⁹¹⁴

¹⁹⁰⁹ BRIAN 2011b.

¹⁹¹⁰ MENEGHELLO 2021a: 145.

¹⁹¹¹ PAJELLO 1896: 319.

¹⁹¹² Su «catare» nel senso di «cogliere (in flagrante, ecc.)» cfr. MENEGHELLO 1991: 50.

¹⁹¹³ MENEGHELLO 2021a: 207.

¹⁹¹⁴ Ivi: 122-123.

Nonostante nella stesura messa a testo Meneghelo espunga la trasposizione degli aggettivi del v. 18 «sharpe» e «declining»,¹⁹¹⁵ nella prima stesura frammentaria si leggono, rispettivamente, «cruo»¹⁹¹⁶ (v. 19) e «balengo» (v. 19). Quest'ultimo viene citato, in *Maredè, maredè...*, tra gli «agg. tipicamente dialettali».¹⁹¹⁷ Dove, invece, nella stesura messa a testo si legge «missià giusta» (v. 20) – trasposizione piuttosto libera di «mixt equally» (v. 19)–,¹⁹¹⁸ nella prima stesura compare l'aggettivo «roverso», poi espunto.

Prendiamo un altro degli 'aggettivi e epiteti' di UR-MALO, uno qualunque, *rovèrso*: o come scriverei oggi, *rovèrsa*. Oltre che "rovescia" (ma per le ambiguità di *Culo de sécio rovèrso* vedi p. 66-7), vuole dire anche "di cattivo umore, mal disposta, intimamente stralunata".

Va segnalato però che *drito-e-rovèrso* usato come avverbio, con verbi che esprimono inganno, imbroglio, truffa, sopruso, ecc., vale "sotto ogni profilo, completamente del tutto", o più di rado "ripetutamente". Non è però invariabile, anzi concorda con l'oggetto (non col soggetto) del verbo attivo che modifica, o col soggetto del verbo passivo. *I lo búsara drito-e-rovèrso* (solo metaforico, per ovvie ragioni anatomiche); *Le zé sta inbroià drite-e-rovèrse*. Qualcosa di molto simile esprime l'avverbio '*ndare-e-vignére*, che sembra accentuare la facilità con cui l'azione è compiuta: *El libaro* (calcio) *lo ciavava 'ndare-e-vignére* ("gli toglieva la palla (o 'gli toglieva palla' vedi p. 161), con irrisoria facilità").¹⁹¹⁹

Al v. 17, Meneghelo traduce «true plaine hearts» (v. 16) con «cori sinceri» – «cuori semplici» nella prima stesura –, sacrificando quindi uno dei due aggettivi. Va sottolineato, come è stato notato anche per il *trapianto* di *Nocturnall*, come la scelta di Meneghelo di espungere alcuni aggettivi non muova in controtendenza rispetto al linguaggio poetico di Donne, all'interno del quale assumono «una funzione dominante sia i verbi che i nomi»,¹⁹²⁰ mentre «minore rilievo ha l'aggettivazione, che, inoltre, più che descrittiva, visiva o evocativa, risulta colloquialmente valutativa».¹⁹²¹ Meneghelo espunge dal testo anche le espressioni «by my troth» (v. 1, «in fede mia»)¹⁹²² e «but this» (v. 5).¹⁹²³

¹⁹¹⁵ «Il Nord sta per «freddezza», l'Ovest per tramonto o declino dell'amore», in DONNE 1983: 189.

¹⁹¹⁶ «*Cruo*, v. *còto*», in MENEGHELLO 2021a: 382.

¹⁹¹⁷ Ivi: 102.

¹⁹¹⁸ «Era nozione comune al tempo, derivata da Galeno, che i quattro umori costitutivi degli esseri umani dovessero trovarsi in perfetto equilibrio, quindi mischiarsi in maniera uguale, per assicurare la salute; altrimenti sopravveniva la malattia e la morte», in DONNE 2007a: 115.

¹⁹¹⁹ MENEGHELLO 2021a: 254-55.

¹⁹²⁰ DONNE 2007a: 354.

¹⁹²¹ DONNE 2007a: 354.

¹⁹²² «*Troth* ha il medesimo etimo del moderno *truth*. Se oggi *truth* significa soprattutto «verità», nel Seicento conservava ancora vivo il significato di lealtà, fedeltà. Così *true*, oggi comunemente: vero, riteneva vivo anche il significato di leale, fedele. *Troth* sopravvive, nell'inglese attuale, solo nelle frasi: *in troth* (in verità, in fede), *to plight one's troth* (impegnare la propria fede, la propria parola); e in composti, quali: *to betroth*, *betrothed*, *betrothal*, ecc.», in DONNE 1958: 127.

¹⁹²³ «But this: except for this», in DONNE 1965: 198.

Viene inoltre a mancare un corrispettivo di «sights», nella resa del v. 10,¹⁹²⁴ dove il verbo «controules» – che ha, in questo caso, «significato di vincere, ridurre sotto di sé, superare»¹⁹²⁵ viene reso con «comanda» (v. 11).

Aggiunte originali consistono invece in «in faccia» (v. 10), nella resa del v. 9 («watch not one another»:¹⁹²⁶ «no se varda in faccia») e in «compagno», al v. 23. Piuttosto libera risulta anche la resa di «appears» (v. 15) con «specià» (v. 16) e quella di «West» (v. 18) con «Nord ovest», v. 19 (soltanto «Ovest» nella prima stesura), che instaura una ripetizione ravvicinata interna al verso e priva di riscontro nell'originale.

Da questi passaggi si evince anche lo stato incompiuto e non limato del *trapianto*, come anche dalla presenza del punto interrogativo posto tra parentesi quadre in seguito al verbo «riposa», resa di «rest»,¹⁹²⁷ a segnalare l'incertezza del traduttore.

Al di là dello stato incompiuto e non rivisto del testo, anche nel caso di questo *trapianto*, il vicentino si presta bene a riprodurre con i propri strumenti espressivi gli effetti prodotti dal linguaggio di Donne. Nel volume *Un cuore che pensa*, Esther Fintz Menascé ha sottolineato come il presente componimento armonizzi

una trionfante passionalità con un lucido argomentare in una lingua essenzialmente semplice e *colloquial*, atta sia a descrivere azioni di vita quotidiana quali il poppare, lo svezzare, il russare, sia a trattare di argomenti di attualità quali le scoperte geografiche, sia a esporre teorie filosofiche come quella tomistica sull'indistruttibilità delle sostanze semplici.¹⁹²⁸

Per questo motivo, *The Good-Morrow* risulta considerabile «un esempio di quella *unification of sensibility* caratteristica, secondo Eliot, della poesia metafisica».¹⁹²⁹ Si ricordi, a tal proposito, l'appunto manoscritto che testimonia l'interesse di Meneghello nei confronti di questo specifico aspetto dell'opera di Donne: «(unità di pensiero e sentimento – o sensibilità) TS Eliot».¹⁹³⁰

¹⁹²⁴ «Poiché (*For*) l'amore esclude (*controules*) ogni desiderio (*all love*) di vedere altre cose», in DONNE 1983: 188.

¹⁹²⁵ DONNE 1958: 129.

¹⁹²⁶ Per «watch» si legga «giuoco sui due sensi della parola: 1) guardarsi (dei due amanti al risveglio); 2) sorvegliarsi a vicenda (di chi è diffidente e geloso)», in DONNE 1983: 188.

¹⁹²⁷ «Il verbo *rest* ha senso di posano, trovano riposo, confidano», in DONNE 1958: 130.

¹⁹²⁸ MENASCÉ 1991: 74.

¹⁹²⁹ *Ibidem*.

¹⁹³⁰ Fascicolo MEN 01-0372, f. 10.

FRAMMENTI

The Sunne Rising

In *The Sunne Rising*, Donne rivisita in modo originale la tradizione lirica ovidiana e petrarchesca.¹⁹³¹ Il sole, centro dell'universo tolemaico, viene apostrofato dal poeta-amante «in termini colloquialmente riduttivi»,¹⁹³² perché venuto a separarlo dall'amata.¹⁹³³ La celebrazione si sposta così «sulla coppia come nuovo perno ideale intorno a cui ruotano il tempo e lo spazio».¹⁹³⁴

Si tratta di una poesia databile con una certa approssimazione, in quanto Mario Praz ha individuato nel v. 7 un'allusione alla passione venatoria di re Giacomo I: la composizione non può quindi essere anteriore al 1603, anno del suo avvento.¹⁹³⁵

Il componimento si compone di tre strofe di dieci versi (un tetrametro, un dimetro, due pentametri, due tetrametri e quattro pentametri), disposti secondo il seguente schema rimico: *AbBAcdCDEE*.¹⁹³⁶ La struttura metrica, «originale e variatissima»,¹⁹³⁷ è su base giambica, ma presenta numerose inversioni trocaiche.¹⁹³⁸

The Sunne Rising

Busie old foole, unruly Sunne,
Why dost thou thus,
Through windowes, and through curtaines call on us?
Must to thy motions lovers seasons run?
5 Sawcy pedantique wretch, go chide
Late schoole boyes and sowre prentices,
Goe tell Court-huntsmen, that the King will ride,
Call countrey ants to harvest offices;
Love, all alike, no season knowes nor clyme,
10 Nor houres, dayes, moneths, which are the rags of time.

Thy beames, so reverend and strong
Why shouldst thou thinke?

¹⁹³¹ Cfr. DONNE 2007a: 137.

¹⁹³² *Ibidem*.

¹⁹³³ Cfr. MENASCÉ 1991: 75.

¹⁹³⁴ DONNE 2007a: 137.

¹⁹³⁵ Cfr. MENASCÉ 1991: 76.

¹⁹³⁶ Cfr. Ivi: 75; cfr anche DONNE 1983: 190.

¹⁹³⁷ DONNE 1983: 190.

¹⁹³⁸ Cfr. *Ibidem*.

I could eclipse and cloud them with a winke,
But that I would not lose her sight so long:
15 If her eyes have not blinded thine,
 Looke, and to morrow late, tell mee,
 Whether both the'India's of spice and Myne
 Be where thou leftst them, or lie here with mee.
Aske for those Kings whom thou saw'st yesterday,
20 And thou shalt heare, All here in one bed lay.

 She'is all States, and all Princes, I,
 Nothing else is.
Princes doe but play us; compar'd to this,
All honor's mimique; All wealth alchimie,
25 Thou sunne art halfe as happy'as wee,
 In that the world's contracted thus;
 Thine age askes ease, and since thy duties bee
 To warme the world, that's done in warming us.
Shine here to us, and thou art every where;
30 This bed thy center is, these walls, thy speare.

Meneghello traspone solo parzialmente il testo, in tre stesure manoscritte. L'apertura del testo è attestata da tutte e tre (A e B presentano i primi 4 versi, C i primi 6); mentre il rifacimento parziale dell'ultima strofa è testimoniato da B e C. Viene qui messa a testo la stesura C, integrata con la stesura B ai vv. 10-13, omessi in C. Nella rappresentazione dei frammenti – distinti da uno spazio bianco – viene seguita una numerazione dei versi continua.

Testimoni:

- A stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 1-4 del testo originale, MEN 01-0363, f. 89.
- B stesura ms. frammentaria datata «31/5/96» che attesta la trasposizione dei vv. 1-4, 21-30 del testo originale, MEN 01-0363, f. 85.
- C stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 1-6, 21-30 del testo originale, MEN 01-0372, f. 17.

- Vecio macaco indafarà, Sole, slandron
 parcossa viento qua par le finestre, par le tende,
 farme visita e ronparme i tótani?
 Ma te pare che le stagiòn dei amanti
 5 le gai da ndarghe drio le tue?
 Bauco pianta-grane, porcocan,
 va dirghe su i tusi a scola,
- Ela i zé tuti i Stati, mi tuti i Principi
 altro al sto mondo no ghe zé
 10 I ne copia niantri, i principi, e i onori ze teatro
 le richesse alchimìa...
 Ti, sole, el to dovere
 no zé scaldare ‘l mondo?
 Sole! fame luce cuà e te sarè dapartuto
 15 Sto leto l’è ‘l to centro, le pareti de sta stansa la to sfera

- 1 Vecio macaco indafarà,] ^Asole macaco, ^BSole >macaco< *baùco*, Sole, slandron] ^Asole,
 sole ramengo ^B>sole ramengo,< sole, *sole ramengo*, ^CSole, >sensa [...] regole< *slandron*
 2-3 qua par le finestre, par le tende, / farme visita e ronparme i tótani?] ^Aronpare i coioni / drio le
 tende, >su i < *sui* balconi cuà davanti? ^Bronpare >i coioni< (*vive*) >le bale< / drio le tende, sui
 balconi>?< cu>a<à davanti? ^Cqua par le finestre, par le tende, / farme visita e >/< ronparme i
 >coioni?< *tótani*?
- 4-5 Ma te pare che le stagiòn dei amanti / le gai da ndarghe drio le tue?] ^ASito ti l’oraloio >de i<
dei dii ^BSito ti l’oraloio dei amanti? ^C>gheto [... ..] che< Ma te pare che le >mone< *stagiòn*
 dei amanti / le gai da ndarghe drio le tue?
- 6 Bauco] ^C>Ronpibale< Bauco
 7 i tusi a scola,] ^Ci >scolari de le scole< *tusi a scola*, >i garsoni<
 8 Ela i zé tuti i Stati, mi tuti i Principi] ^BTuti i stati la tosa, mi tuti i principi *Ela i stati, mi i*
prìncipi ^C>Ciò,< Ela i zé tuti i Stati, mi tuti i Principi
 9 altro al sto mondo no ghe zé] ^Be tuto ‘l resto >gninte< no ghe zé *el resto no ghe zé*
 10 I ne copia niantri, i principi,] ^BI >prìncipi< ne copia, *niantri, i prìncipi*, ^Com. e i onori ze
 teatro] ^Be >in confr< i onori ze teatro ^Com.
 11 le richesse alchimìa...] ^BI>a<e richness>a<e alchimìa... ^Com.
 12-13 Ti, sole, el to dovere / no zé scaldare ‘l mondo?] ^BTi, sole, >no to ghe d[.]< el to dovere / no
 zé scaldare ‘l mondo? ^Com.
 14 Sole! fame luce cuà e te sarè dapartuto] ^BScalda cuà, macaco, scàldeme / >se te slusi cuà cuà
 te slusi te si dapartuto.< *se ti te slusi cuà te slusi dapartuto*
 15 Sto leto l’è ‘l to centro, le pareti de sta stansa la to sfera] ^BÈcolo cuà ‘l to centro, sto>-<leto-
 cuà, / sta càmara cuà la to sfera ^CSto leto l’è ‘l to centro, >ste< le pareti de sta stansa la to sfera

L'esordio di *The Sunne Rising* è «vivace e insolente»: ¹⁹³⁹ il testo si apre con «modalità allocutiva rivolta non già all'amata, bensì al sole che ha fatto irruzione nella stanza». ¹⁹⁴⁰ Il poeta «derisively tells the rising sun to leave him alone with his mistress, and attend to other matters». ¹⁹⁴¹ Il sole viene allora chiamato – coerentemente con il frequente impiego, da parte di Donne, di epiteti familiari, laddove ce ne aspetteremmo di solenni ¹⁹⁴² – «Busie old foole, unruly» (v. 1), con un'inversione ritmica abbastanza comune in posizione incipitaria nell'eloquio donniano e che contribuisce in questa sede «al registro decisamente colloquiale dell'allocuzione». ¹⁹⁴³

La concretezza del linguaggio – «che trasferisce nella poesia le sprezzature e le esclamazioni della lingua parlata» ¹⁹⁴⁴ e per mezzo della quale «Donne mocks the sun as an aged busybody» – ¹⁹⁴⁵ si adatta bene alle potenzialità espressive del vicentino. Meneghello traduce «Vecio macaco indafarà, Sole, slandron» (v. 1). Precedente variante di «macaco» («Macaco, balordo o goffo, vanesio, stupido o stolido...») ¹⁹⁴⁶ consiste in «baùco» («Baùco, sciocco, ciocco, grullo, citrullo... (v. Macaco)»). ¹⁹⁴⁷ In *Maredè, maredè...* si legge:

Disbaucare è “disincantare”, far uscire dallo stato di intontimento che ci fa apparire, o diventare, *baùchi*. *Inbaucà* è “assorto” (nei suoi pensieri, o nella contemplazione di un oggetto o di uno spettacolo) e nello stesso campo semantico funziona il riflessivo *inbaucarse*. Il transitivo *inbaucare* è abbastanza raro nel suo significato primario di “rendere baùco”, incantare quasi istupidendo, affascinare mediante fole o panzane o promesse volatili, ecc., nel quale senso si usa più presto *inbaucar-su*, oppure *far inbaucare* (e.g. di un ipnotizzatore); ma è assai comune nello speciale significato di “ingannare scherzosamente”, per gioco o per beffa, solitamente bonaria. L'inbaucamento è sentito qui come il punto d'arrivo di un processo, uno stato a cui ci si avvicina per gradi: prima di arrivarci non si è ancora inbaucati, nel toccarlo l'inbaucamento si compie. Si può aggiungere che non c'è vera nozione di inbaucamento finché non se ne svela la presenza: di solito esclamando allegramente *inbaucà!*, che significa qualcosa come: “Te l'ho fatta! Ti ho indotto a credere ciò che non era! Ti ho fatto fare una figura da baùca! Da baùco! Però nel complesso ti voglio anche bene...” ¹⁹⁴⁸

¹⁹³⁹ MENASCÉ 1991: 76.

¹⁹⁴⁰ DONNE 2007a: 137.

¹⁹⁴¹ DONNE 1961: 76.

¹⁹⁴² Cfr. MENASCÉ 1991: 76.

¹⁹⁴³ DONNE 2007a: 66.

¹⁹⁴⁴ DONNE 1957: 37; cfr. anche DONNE 1983: XLIII.

¹⁹⁴⁵ DONNE 1965: 201.

¹⁹⁴⁶ PAJELLO 1896: 132; cfr. anche «Un *macacòto* non è meno *macaco* di un *macaco*, anzi lo è forse in modo più continuativo e, benché più bonario, più irrimediabile», in MENEGHELLO 2021a: 169.

¹⁹⁴⁷ Ivi: 17.

¹⁹⁴⁸ MENEGHELLO 2021a: 58.

«unruly», invece – che «corrisponde al moderno immanageable: infrenabile» –,¹⁹⁴⁹ viene reso, in seguito a un primo tentativo con «ramengo», con «slandron»:

Una importante qualità del vestire di una persona si esprime con *slandronà*, che vuol dire “acconciata/-o” da *slandrón* (qui ci vuole il maschile, perché il modello esemplare, in questo senso specifico, è maschio), con panni o accessori anche di buona qualità ma male assortiti, mal stirati, male indossati. Tutt’altro senso [...] ha *strassonà* che indica invece abiti ridotti a stracci o di infima specie. Mentre però alla persona *strassonà* non si attribuiscono speciali qualità negative [...], *slandronà* sembra evincere i tratti lassisti e trascurati del carattere.¹⁹⁵⁰

Ancora a proposito della concitazione del linguaggio parlato, è da rilevare la resa di «call on us?» – «far visita»,¹⁹⁵¹ «visitare» –¹⁹⁵² con un rafforzamento in chiave idiomatica e un netto abbassamento di registro: «farne visita e ronparme i tótani?» («Totani, testicoli o testicoli»;¹⁹⁵³ «*M’in sbato i tótani*»,¹⁹⁵⁴ in *Maredè, maredè...*), con le precedenti varianti «ronpare i coioni» e «ronpare le bale».

Si osservi inoltre la resa di «Sawcy pedantique wretch» (v. 5) – «Miserabile insolente e pedante» nella traduzione di Serpieri e Bigliuzzi –¹⁹⁵⁵ con «Bauco pianta-grane, porcocan», con la precedente variante cassata «Ronpibale».

Va rilevato anche l’impiego del trattino all’interno dell’espressione «pianta-grane», rapportabile al sintagma «sto leto-cuà», precedentemente «sto-leto-cuà», al v. 12 della stesura B. Si ricordino le osservazioni di Brian relative alle «principali modalità di rinnovamento lessicale» meneghelliane, tra le quali compare la «fusione di due parole in una sola con l’introduzione di un trattino».¹⁹⁵⁶

Ancora a proposito del rifacimento in chiave idiomatica, al v. 4, in seguito a una prima versione molto più libera («Sito ti l’oraloio dei amanti?»), si osservi la resa di «Must to» con «Ma te pare» e di «run» con «ndarghe drio».

Narghe-drio o *ndarghe drio* (a persona: più spesso *a na tósa* o *a na dòna*) esprimeva il corteggiamento d’antan, specie, ma non soltanto, legittimo e canonico. Oggi non si *va drio a nissuni*.

¹⁹⁴⁹ DONNE 1958: 134; cfr. anche «*unruly*: straying beyond bounds. The sun in interfering where he has no legitimate right», in DONNE 1965: 201.

¹⁹⁵⁰ MENEGHELLO 2021a: 38.

¹⁹⁵¹ DONNE 1983: 190.

¹⁹⁵² DONNE 1958: 134.

¹⁹⁵³ PAJELLO 1896: 305; cfr. anche «Tòtani. Testicoli. “No secar i totani”. Non rompere i coglioni. Lett.: Totano: uccello palustre, lo “scolopax totanus”. – Gala dote? – La ga dei totani (cioè non ha nulla)», in GHIRARDINI 1970: 78.

¹⁹⁵⁴ MENEGHELLO 2021a: 150.

¹⁹⁵⁵ DONNE 2007a: 141.

¹⁹⁵⁶ BRIAN 2011b.

*'Ndarghe drio a persone o cose sta ordinariamente per "badare, fare attenzione a, accudire": Chi zé che ghe va drio i (= 'ai) putèi?; o per "dar retta, dar credito a, ammirare", No sta 'ndarghe-drio (a) cuèi-là!; Pénsa ch' i ghe 'ndava-drio (a) Marcuse!*¹⁹⁵⁷

Simile è il caso della resa del primo emistichio del v. 23, «I Principi non fanno che recitar noi», nella traduzione di Serpieri e Bigliuzzi:¹⁹⁵⁸ «play», «dal linguaggio teatrale, "far la parte di"»,¹⁹⁵⁹ viene reso con un più piano «copia». Il passaggio – in virtù della dislocazione, assente in una prima stesura, «I prìncipi ne copia niantri» – si fa colloquiale e si avvicina al parlato anche dal punto di vista sintattico, mettendo in posizione maggiormente rilevata il sostantivo «principi», dove nell'originale – come sottolinea Helen Gardner – era il pronome a venire evidenziato dal punto di vista metrico.¹⁹⁶⁰

In merito ai pronomi: nella resa dell'iperbole del v. 29 – che «trasforma la camera degli amanti nel mondo intero»¹⁹⁶¹ –, Meneghello passa dalla prima persona plurale del testo di partenza («Shine here to us») alla prima singolare: «fame luce cuà» (v. 14). Si osservi come avvenga lo stesso anche al v. 6 del frammento da *The Canonization*, dove «Call us what you will» (v. 19) viene reso con «Ciameme cuel che vui».

L'impiego dell'espressione «fame luce» si allinea al movimento generale del testo in direzione maggiormente idiomatica e popolare. In una prima stesura Meneghello ricorreva, con ravvicinata ripetizione, al verbo «slusi»¹⁹⁶² («se ti te slusi cuà te slusi dapartuto»), più aderente all'originale «Shine».

Al contrario, nella resa del v. 3 («Through windowes, and through curtaines») si incontra, prima, un rifacimento più libero – «drio le tende, sui balconi» – e, solo in seguito, nella stesura messa a testo, una versione piuttosto aderente all'originale: «par le finestre, par le tende» (v. 2), con la particolarità degli articoli determinativi aggiunti in interlinea in seguito a una prima stesura priva di essi.

Risulta ancora possibile osservare come, anche nel rifacimento di questo testo, Meneghello metta in atto una strategia di esplicitazione semantica. Per la resa di «these walls» (v. 30), in vicentino si

¹⁹⁵⁷ MENEGHELLO 2021a: 107.

¹⁹⁵⁸ DONNE 2007a: 143; cfr. anche «Secondo il diffuso paradigma platonico che regge tutto questo arguto argomentare ogni altro aspetto del mondo non è che moltiplicazione specchiata, e quindi copia, degli amanti. Pertanto i Principi (termine che era intercambiabile in quell'epoca con quello di re o monarca), i vertici della piramide politica e culturale, sono visti come attori che recitano la parte dei personaggi autentici, gli amanti», in *Ibidem*.

¹⁹⁵⁹ DONNE 1983: 190.

¹⁹⁶⁰ Cfr. DONNE 1965: 110.

¹⁹⁶¹ MENASCÉ 1991: 77.

¹⁹⁶² «Mi accorgo che ai verbi come *sbolsegare*, *sbusinare*, *slusegare*, con le loro forme sdrucchiole (p.e. nell'imperativo), non corrispondono nell'uso comune dei sostantivi sdrucchioli: che però si possono costruire ad hoc e vengono generalmente riconosciuti e accettati senza difficoltà. A differenza di "luccichio", "ronzio", ecc., i sostantivi *slùsego*, *sbùsino*, ecc., stanno come nascosti sotto la superficie della lingua, o diciamo in una borsa di *golf-irons* soprannumerari, da usare solo in casi speciali», in MENEGHELLO 2021a: 66.

legge – in seguito a una prima stesura con «sta càmara» – «le pareti de sta stansa» (v. 15), con l'aggiunta del complemento di specificazione, privo di riscontro nel testo di partenza.

L'ambito semantico teatrale, parzialmente abbandonato nella resa del v. 23, risulta invece recuperato al v. 10, nella resa di «All honor's mimique» (v. 24) con «i onori ze teatro».¹⁹⁶³ Manca in questi versi, invece, l'esplicitazione del paragone «compar'd to this», in seguito a un primo tentativo, poi cassato, con «in confr[onto]». Viene meno – distribuendosi i sintagmi su due versi distinti – anche la bipartizione del verso scandita dalla ripetizione di «All».

Dal punto di vista sintattico, si osservi la scomparsa del chiasmo con cui si apre la terza strofa del testo di Donne, impiegato «per attestare come tutti i valori si assommino e si manifestino in questi “lei” e “lui”»: ¹⁹⁶⁴ «She'is all States, and all Princes, I» (v. 21).¹⁹⁶⁵ In seguito a una prima stesura in cui mantiene una disposizione chiasmica – «Tuti i stati la tosa, mi tuti i principi» –, Meneghello opta nella lezione messa a testo per una disposizione parallela e maggiormente lineare degli elementi: «Ela i zé tuti i Stati, mi tuti i Principi» (v. 8). Il traduttore tende dunque, di fronte alle inversioni sintattiche, a ripristinare l'ordine non marcato degli elementi, come si osserva anche nella resa del primo emistichio del v. 30 («This bed thy center is»):¹⁹⁶⁶ «Sto leto l'è 'l to centro» (v. 15).

Dopo aver saltato i vv. 25-27 del testo di partenza, Meneghello aggiunge l'interrogativa «el to dovere / no zé scaldare 'l mondo?», assente nell'originale. Si è già evidenziato, nel corso dell'analisi dei testi precedenti, l'impiego meneghelliano di parentetiche, interrogative ed esclamative in senso discorsivo. In tal senso, nelle stesure A e B si legge, al v. 3, l'aggiunta originale di «cuà davanti?»; in C, in apertura del penultimo verso, si trova l'esclamazione «Sole!» – priva di riscontro in Donne – , che instaura una ripetizione ravvicinata con «sole», al v. 12. In apertura del v.8 compare l'allocutivo «Ciò», poi cassato. Si ricordi come quest'ultimo venga individuato, in *Maredè, maredè...*, come probabilmente «il sintagma più importante e complesso del parlato VIC».¹⁹⁶⁷ Complessivamente, dal laboratorio meneghelliano emerge così il tentativo di riprodurre «the rough and vehement lines of Donne's Elegies»,¹⁹⁶⁸ alle cui tonalità si accordano bene gli strumenti espressivi del vicentino.

¹⁹⁶³ «L'onore non è che mimica, imitazione dell'atteggiamento del poeta, che è vero unico onore (si mantiene la metafora teatrale del v. prec.)», in DONNE 1983: 190.

¹⁹⁶⁴ DONNE 2007a: 138.

¹⁹⁶⁵ «I am the sole ruler and she is my entire world», in DONNE 2007b: 75.

¹⁹⁶⁶ «Their bed is the center of the universe around which the sun must orbit», in *Ibidem*.

¹⁹⁶⁷ MENEGHELLO 2021a: 284. Prosegue: «Ha forse una dozzina di funzioni, una mezza dozzina di toni principali, una serie di valenze grammaticali – insomma un'articolazione complessa e delicata.

Il primo punto da tener fermo è che il nostro *ciò* è diretto a un *ti* o a un *vialtre/-i*, ossia a una 'seconda persona', e non si accorda bene con le forme allocutorie di cortesia. Diciamo tipicamente *Ciò, ti!*, *Ciò, vialtre!* [...], ma meno che bene *Ciò, vu!*, *Ciò, éla!*»

¹⁹⁶⁸ GRIERSON 1958c: XXXIX.

The Canonization

La stesura del testo è collocabile – in virtù dell'allusione a un «King» (v. 7), come nel caso di *The Sunne Rising* – successivamente al 1603, anno dell'avvento di Giacomo I.¹⁹⁶⁹ In esso, «la concezione totalizzante dell'amore come esperienza ideale e misteriosa [...] sviluppa il tema nella chiave paradossale della assimilazione dell'amore a un processo di santificazione».¹⁹⁷⁰

La poesia è composta da cinque strofe di nove versi: si alternano tetrapodie e pentapodie giambiche, chiuse da una tripodia; le rime sono prima incrociate e poi bacciate: *ABBACCCAA*.¹⁹⁷¹

The Canonization

For God's sake hold your tongue, and let me love,
Or chide my palsie, or my gout,
My five gray haire, or ruin'd fortune flout,
With wealth your state, your minde with Arts improve,
5 Take you a course, get you a place,
Observe his honour, or his grace,
Or the King's reall, or his stamped face
Contemplate, what you will, approve,
So you will let me love.

10 Alas, alas, who's injur'd by my love?
What merchants ships have my sighs drown'd?
Who saies my teares have overflow'd his ground?
When did my colds a forward spring remove?
When did the heats which my veines fill
15 Adde one more to the plaguie Bill?
Soldiers finde warres, and Lawyers finde out still
Litigious men, which quarrels move,
Though she and I do love.

Call us what you will, wee are made such by love;

¹⁹⁶⁹ Cfr. MENASCÉ 1991: 78; cfr. anche DONNE 1971: 104.

¹⁹⁷⁰ DONNE 2007a: 159.

¹⁹⁷¹ Cfr. DONNE 1983: 192; cfr. anche DONNE 1958: 140.

20 Call her one, me another flye,
 We're Tapers too, and at our owne cost die,
 And wee in us finde the Eagle and the Dove.
 The Phoenix riddle hath more wit
 By us, we two being one, are it.
 25 So, to one neutrall thing both sexes fit,
 Wee dye and rise the same, and prove
 Mysterious by this love.

 Wee can dye by it, if not live by love,
 And if unfit for tombes and hearse
 30 Our legend bee, it will be fit for verse;
 And if no peece of Chronicle wee prove,
 We'll build in sonnets pretty roomes;
 As well a well wrought urne becomes
 The greatest ashes, as half-acre tombes,
 35 And by these hymnes, all shall approve
 Us *Canoniz'd* for Love:

And thus invoke us; You whom reverend love
 Made one anothers hermitage;
 You, to whom love was peace, that now is rage,
 40 Who did the whole worlds soul contract, and drove
 Into the glasses of your eyes
 (So made such mirrors, and such spies,
 That they did all to you epitomize,)
 Countries, Townes, Courts: Beg from above
 45 A patterne of your love!

Meneghello trapianta il testo soltanto parzialmente: la trasposizione dell'incipit dell'originale compare – con diversa estensione – in tutte e tre le stesure conservate; quella dei vv. 26-27 è presente sia in A sia in C; mentre sono isolati i *trapianti* del v. 19 e 36, attestati rispettivamente da C e da A.

Nella rappresentazione dei frammenti – distinti da uno spazio bianco – è stata comunque seguita una numerazione dei versi progressiva e autonoma rispetto al testo di partenza.

Per il primo frammento è stata messa a testo la stesura B, emendata secondo le correzioni presenti sulla carta. Per il secondo frammento è stata messa a testo la stesura C; mentre per il terzo frammento la stesura A, l'unica a presentarlo.

La carta che testimonia quest'ultima stesura presenta anche un frammento di *Ecstasy* e l'incipit originale del testo: «For God's sake hold your tongue, and let me love». La carta che testimonia la stesura successiva presenta anche un frammento da *The Sunne Rising*, mentre la carta che testimonia la stesura C presenta anche parte della stesura H del *trapianto* di *A Nocturnall upon S. Lucies day*.

Testimoni:

- A stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 1, 26-27, 36 del testo originale, MEN 01-0363, f. 88.
- B stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 1-9 del testo originale, MEN 01-0372, f. 17.
- C stesura ms. frammentaria che attesta la trasposizione dei vv. 1, 19, 26-27 del testo originale, MEN 01-0372, f. 21.

Canonization

Tasi, dio-carò, e dame spassio ca te ame
o tótela co le man che me trema, co la gota
coi me sincue cavèi grisi; tóme pa 'l culo parché go perso tuto
(fate siora, fate na cultura, tóte un lavoro, va a corte, meti via schei)

5 ma lassa ca te ame!

Ciameme cuel che vui, ze stà l'amore a farne là-cussita
morimo e rinassemo tali e cuali – e lora semo
misteriosi par efeto de l'amore

ch'i ne canonisa par amore

Tit. Canonization] ^A(The Canonization)

1 Tasi, dio-carò,] ^ACiò, tasi, par l'amor de Dio, / Ciò, par l'amor de Dio, tasi, ^BAh par amor-de-dio, tasi *Tasi, dio-carò*, ^C>Ah par l'amor de Dio<>Ah par amor de Dio< e dame spassio ca te ame] ^Alàssemme amare / lassemme amare ^Be làssemme amare e lassa ca te ame / e dame spassio ca te ame

2 o tótela co le man che me trema, co la gota] ^B>a tótela co i me mali,< >co me parché< >co
 la gota,< / o >dighe su >ai< a me aciachi, ala< tótela co le man che me trema, co la gota
 3 coi] ^B>ai< coi grisi;] ^B>bianchi,< grisi;
 4 tóte] ^B>[...]< tóte
 7 tali e cuali –] ^A>come tai e cuai< tal>e<i-cual>e<i,
 8 e lora semo / misteriosi] ^A>sì, cari, l’amore ne fa misteriusi< / >deventemo misteriusi sen
 creatu[...]< / sen roba misteriosa,...

L’incipit del testo è quello che presenta il maggior numero di tentativi di trasposizione da parte di Meneghello, affascinato forse dall’«*ouverture brusca e colloquial*»¹⁹⁷² *in medias res*, «in cui si sente la concitazione dell’uomo che si rivolge ad un ben concreto interlocutore».¹⁹⁷³ Interlocutore che «questo amore non riesce a comprenderlo e [che] viene conseguentemente messo a tacere e preso in giro».¹⁹⁷⁴

Si noti, dunque, nel testo di Donne, «la concretezza del [...] linguaggio, che trasferisce nella poesia le sprezzature e le esclamazioni della lingua parlata»: ¹⁹⁷⁵ «For God's sake hold your tongue». Risulta particolarmente riuscita la trasposizione vicentina: «Tasi, dio-carò». Nella stesura A si hanno: «Ciò, tasi, par l’amor de Dio» e «Ciò, par l’amor de Dio, tasi».¹⁹⁷⁶ Nella successiva B, invece, si legge: «Ah par amor-de-dio, tasi», per cui si ricordino anche la frequenza dell’impiego dell’interiezione «ah» nel *trapianto* di *Nocturnall* e le osservazioni di Brian relative ai composti lessicali con il trattino.¹⁹⁷⁷

Viene meno la locuzione idiomatica inglese, lasciando spazio al verbo *tasere*, per il quale si legga in *Maredè, maredè...*:

Usiamo continuamente imperativi di ogni genere nel nostro parlato ordinario, *varda, scólta, scusa, dime, dame, sènti, ciapa, spèta, tasi, curi, vòltete, spèteme, crèdeme, gràteme...*¹⁹⁷⁸

Il secondo emistichio del verso subisce, invece, uno spostamento metaforico rispetto all’originale «and let me love», compensando il venir meno della locuzione idiomatica precedente: «e dame spassio ca te ame» (con le più aderenti precedenti varianti «e làssemme amare» e «e lassa ca te ame»).

¹⁹⁷² MENASCÉ 1991: 80; anche Legouis sottolinea che il verso iniziale «show us Donne at his best in the brusque familiar style», in LEGOUIS 1962: 43.

¹⁹⁷³ DONNE 1983: XLIII.

¹⁹⁷⁴ DONNE 2007a: 159-160.

¹⁹⁷⁵ DONNE 1983: XLIII.

¹⁹⁷⁶ Per «Ciò» si legga: «Probabilmente il sintagma più importante e complesso del parlato VIC è *ciò*. Ha forse una dozzina di funzioni, una mezza dozzina di toni principali, una serie di valenze grammaticali – insomma un’articolazione complessa e delicata. Il primo punto da tener fermo è che il nostro *ciò* è diretto a un *ti* o a un *vialtre*/-i, ossia a una ‘seconda persona’, e non si accorda bene con le forme allocutorie di cortesia. Diciamo tipicamente *Ciò, ti!, Ciò, vialtre!* [...], ma meno che bene *Ciò, vu!, Ciò, éla!* [...]», in MENEGHELLO 2021a: 284.

¹⁹⁷⁷ «Una delle principali modalità di rinnovamento lessicale, mutuata dai poeti che Meneghello traduce, in particolare da Hopkins e da Cummings, consiste nella fusione di due parole in una sola con l’introduzione di un trattino», in BRIAN 2011b.

¹⁹⁷⁸ MENEGHELLO 2021a: 176.

Nella restante parte della prima stanza, il poeta «makes fun of himself [...] and then of his friend». ¹⁹⁷⁹ Meneghello segue l'originale al v. 2 – «Or chide my palsie, or my gout» –, ¹⁹⁸⁰ introducendo un'ulteriore locuzione idiomatica: «tótela», ovvero «concesso, prendila come vuoi». ¹⁹⁸¹ Precedenti varianti più sintetiche di «le man che me trema, co la gota» consistono in «i me mali» e «me aciachi».

Il *trapianto* prosegue, al v. 3: «coi me sincue cavèi grisi; tóme pa 'l culo parché go perso tuto». Nella seconda stesura si leggono le precedenti varianti «bianchi» e – per «flout», cioè «dileggia, come chide al v. prec.» – ¹⁹⁸² «tóme pa 'l culo».

Meneghello sintetizza i vv. 4-8 in una parentesi – già nella trasposizione di *Nocturnall* si osservava l'impiego originale e discorsivo delle parentetiche –, estesa su un singolo verso. I primi due sintagmi – «fate siora, fate na cultura» – traspongono i vv. 4-5, la cui struttura chiasmica – «*With wealth* (A) *your state* (B), *your minde* (B) *with Arts* (A)» – ¹⁹⁸³ viene meno, a favore del parallelismo dato dall'instaurarsi della ripetizione ravvicinata del verbo.

Il successivo «course» – «carriera (negli uffici pubblici)» – ¹⁹⁸⁴ diventa «un lavoro», mentre si esplicita con «va a corte» ciò a cui si allude con «get you a place»: «[u]na posizione a corte, miraggio di ogni bellimbusto mondano». ¹⁹⁸⁵ Nella direzione di una maggiore esplicitezza semantica muove – nel frammento successivo – la resa di «by this love» (v. 27) con «par efeto de l'amore» (v. 8).

I vv. 6-8 del testo di partenza – in cui si trova l'«augurio a fare la conoscenza diretta del re o, in alternativa, ad accontentarsi di “contemplare”, con vicaria venerazione e allo stesso tempo con avidità di denaro, la sua faccia impressa nelle comuni monete» – ¹⁹⁸⁶ vengono invece riassunti in «meti via schei» (v. 4). A tal proposito, nel paragrafo dedicato alla stratificazione del lessico veneto del volume *I dialetti italiani* (curato da Carla Marcato), si legge:

Tra i tedeschismi asburgici, in genere termini dell'amministrazione e della vita militare, è voce assai nota nel veneto *schèi* 'denaro', 'quattrini' (anche al singolare *schèo*) che indicava in origine i centesimi austriaci conati nel 1795. ¹⁹⁸⁷

¹⁹⁷⁹ LEGOUIS 1962: 43.

¹⁹⁸⁰ «palsie: tremito del paralitico», in DONNE 1957: 92.

¹⁹⁸¹ Cfr. strumento di traduzione del sito: <http://www.linguaveneta.net/strumenti/traduttore/>.

¹⁹⁸² *Ibidem*.

¹⁹⁸³ DONNE 2007a: 162-63.

¹⁹⁸⁴ DONNE 1983: 192.

¹⁹⁸⁵ DONNE 2007a: 163; cfr anche «get you a place: [...] Take a course of action that leads to your obtaining a position», in DONNE 2007b: 77.

¹⁹⁸⁶ *Ivi*: 163.

¹⁹⁸⁷ MARCATO 2002: 307.

In chiusura della strofa, Meneghelli traspone «So you will let me love» con «ma lassa ca te ame!» (v. 5), imprimendo una diversa sfumatura semantica («so», «if only, purché»,¹⁹⁸⁸ viene tradotto con l'avversativo «ma») e allentando il legame con il primo verso (la ripresa, nell'originale, era infatti identica). Viene però mantenuto, in chiusura di verso, il verbo chiave «ame». A tal proposito, si osservi come, nel testo originale, in chiusura del primo e dell'ultimo verso di ogni strofa, ricorra la parola tematica *love*. Essa

passa dalla funzione verbale della prima strofa (lasciami amare, amare a modo mio e della mia donna: un modo esclusivo e misterioso a un tempo) alla funzione nominale che, dalla terza strofa in poi, si volge a definire per quanto possibile *questo* amore che resta escluso a tutti i 'laici' capaci solo di un amore più basso e mondano.¹⁹⁸⁹

Nel testo vicentino tale ricorrenza viene mantenuta, anche nei frammenti successivi. Il legame di nuovo però si allenta, in quanto la funzione nominale viene assunta da «amore» (vv. 8-9).

Il secondo frammento traspone il primo e gli ultimi due versi della terza strofa del testo di partenza, in cui viene postulata

la corrispondenza assoluta dei due amanti, uomo e donna, variamente emblemizzati come allo stesso tempo identici e reciproci, entrambi falene ed entrambi candele che si bruciano nella passione assoluta per risorgere tuttavia ogni volta dalle loro ceneri come la mitica Fenice, sublimati in un unico essere.¹⁹⁹⁰

Si osservi, nella resa di «Call us what you will, wee are made such by love» (v. 19), l'impiego della prima persona plurale, a discapito della singolare, e il passaggio – nella resa del secondo emistichio – da una costruzione passiva a una attiva, che vede «l'amore» come soggetto: «Ciameme cuel che vui, ze stà l'amore a farne là-cussita» (v. 6).¹⁹⁹¹

Si torna, invece, alla prima persona plurale nella trasposizione dei vv. 26-27, «Wee dye and rise the same, and prove / Mysterious by this love»:¹⁹⁹² «morimo e rinassemo tali e quali – e lora semo / misteriosi par efeto de l'amore» (vv. 7-8). In questi versi, «L'ingegnosità donniana convoglia, con straordinaria densità, [...] vari registri: dalla celebrazione sublime al concomitante doppio senso erotico».¹⁹⁹³ La trasposizione vicentina si appiana dal punto di vista della varietà dei registri: viene

¹⁹⁸⁸ DONNE 1957: 92.

¹⁹⁸⁹ DONNE 2007a: 159.

¹⁹⁹⁰ DONNE 2007a: 160.

¹⁹⁹¹ Cfr. anche «Cussita, così», in PAJELLO 1896: 63.

¹⁹⁹² «become a mystery, that is, something beyond reason, accepted by faith», in DONNE 1965: 204.

¹⁹⁹³ DONNE 2007a: 165.

innanzitutto meno l'ambiguità del verbo «dye», «che vale “fare all'amore”, “svenire nell'estasi dell'amplesso” oltre che “morire”»,¹⁹⁹⁴ mentre il verbo «rise» («risorgiamo» nella traduzione di Serpieri e Bigliuzzi)¹⁹⁹⁵ viene reso con un meno sublime «rinassemo».

In A si legge inoltre, per «and prove / Mysterious», la variante «sen roba misteriosa», con un termine, *roba*, che ricorre spesso nei *trapianti*. Il lemma «robe» compare, nei *trapianti* da Donne, al v. 22 di *Nocturnall* e al v. 27 di *The Extasie*, in entrambi i casi resa di «things» (vv. 18, 34). Si ricordi, a tal proposito, anche il paragrafo di *Maredè, maredè...* relativo ai «rapporti tra parole e cose».¹⁹⁹⁶

Infine, si osservi l'ultimo frammento, trasposizione del v. 36, che chiude la quarta strofa dell'originale, trasformando «la poesia amorosa [...] in «inni», e cioè in poesia religiosa cantata come era quella dei riti cattolici di canonizzazione».¹⁹⁹⁷ In vicentino si legge: «ch'i ne canonisa par amore», significativamente con la minuscola per la resa di «*Canoniz'd*».

¹⁹⁹⁴ MENASCÉ 1991: 82.

¹⁹⁹⁵ DONNE 2007a: 163.

¹⁹⁹⁶ «Forse le parole più importanti nel campo dei rapporti tra parole e cose sono quelle generiche, tra cui primeggiano proprio *còsa* e *còso* [...] ugualmente importante è *ròba* che può stare per “cosa” nel senso di faccenda, oltre che per “roba”, ma che non si usa spesso nel senso di “oggetto, aggeggio”, salvo che al diminutivo, *robéta* (“affarino”)), in MENEGHELLO 2021a: 84-85.

¹⁹⁹⁷ DONNE 2007a: 166-67.

Song. Goe and catch

Il testo – noto anche come *The mandrake song* – fa parte di un gruppo di sei canzoni, insieme a *The Message; Song. Sweetest love; I do not goe; The Baite; Communitie; Confined Love*, che, «secondo le testimonianze di alcuni manoscritti, sarebbero state composte su linee melodiche preesistenti». ¹⁹⁹⁸

L'argomento è quello dell'infedeltà femminile,

che Donne ripropone in modo originale, anche se ricorre alla classica *adunata*, o elenco di impossibilità. Sull'assunto che non esiste, in alcuna parte del mondo, una donna fedele e bella, il poeta intesse una serie di immaginosità e assurdità: afferrare una stella cadente, rendere incinta una radice di mandragola [...] e così via sono imprese meno impossibili che trovare una donna fedele. ¹⁹⁹⁹

Il testo si compone di tre strofe di sei tetrametri (quattro a rima alternata e due a rima baciata), due singoli piedi e un tetrametro di chiusura, seguendo lo schema di rime *ABABCCddD*. ²⁰⁰⁰ Elemento costitutivo della metrica del componimento è il trocheo: «[i] versi più lunghi sono ognuno una tetrapodia trocaica; i più brevi sono formati ognuno da un solo trocheo». ²⁰⁰¹

Song

Goe, and catche a falling starre,
 Get with child a mandrake roote,
Tell me, where all past yeares are,
 Or who cleft the Divels foot,
5 Teach me to heare Mermaides singing,
Or to keep off envies stinging,
 And finde
 What winde
Serves to advance an honest minde.

10 If thou beest borne to strange sights,
 Things invisible to see,

¹⁹⁹⁸ MENASCÉ 1991: 60.

¹⁹⁹⁹ Ivi: 61.

²⁰⁰⁰ Cfr. Ivi: 60, cfr. anche DONNE 1957: 88.

²⁰⁰¹ DONNE 1958: 132; cfr. anche «I sussulti metrici, congiuntamente al ritmo insolitamente trocaico più che giambico, collaborano all'articolazione del gioco paradossale su cui è impostata la poesia», in DONNE 2007a: 117.

Ride ten thousand daies and nights,
 Till age snow white haire on thee,
 Thou, when thou return'st, wilt tell mee,
 15 All strange wonders that befell thee,
 And sweare,
 No where
 Lives a woman true, and faire.

 If thou findest one, let me know,
 20 Such a Pilgrimage were sweet;
 Yet doe not, I would not goe,
 Though at next doore wee might meet,
 Though shee were true, when you met her,
 And last, till you write your letter,
 25 Yet shee
 Will bee
 False, ere I come, to two, or three.

Del testo di Donne, Meneghello traspone in un'unica stesura i primi 5 versi dell'originale – che distende su una misura di 7 vv. – e i vv. 17-18.

Testimoni:

A stesura ms. che attesta la trasposizione dei vv. 1-5, 17-18 del testo originale, MEN 01-0363, f. 91.

va ciapare na stela filante
 inpregna na radica de mandragola
 dime do che ze nà
 tuti i ani del tempo passà,
 5 dime chi che zé sta
 a dividare in do l'ongia del diavolo
 insegneme a scoltare le sirene del mare
 co se le sente cantare...

dona sincera e bela no ghe zé
 10 da nissuna parte

 2 inpregna] ^A>inp[...]< inpregna
 3 dime do] ^Adime >dime< do
 4 tuti i ani passà,] ^A>i ani del< / tuti i ani *del tempo* passà,
 6 in do l'onegia] ^Ain do >'l pie< l'ongia >che ghe ga fero l pie a<
 7 sirene] ^A>[...]< sirene
 8 co se le sente cantare...] ^A>co le canta< *co se le sente cantare...*
 9 dona] ^Adon>e<a

La prima strofa del testo contiene un elenco di «strange sights» (v. 10), una serie di imprese impossibili cui viene invitato il destinatario: «va ad afferrare una stella cadente (per il solo fatto che è cadente), rendi incinta una radice di mandragola (per il solo fatto che ha forma umana), ecc.». ²⁰⁰²

Ma la strofa non è un semplice elenco, anzi ha uno svolgimento: a cose palesemente assurde (afferrare la stella cadente, indicare dove stanno gli anni passati) o favolose (radice di mandragola, piede del diavolo, canto delle Sirene), seguono cose che rimangono nel campo della realtà e delle possibilità umane (tener lontana la puntura dell'invidia e trovare che vento ci voglia per far avanzare la navicella di un animo onesto sul mare infido della vita). Ma queste cose reali e possibili sono poste, con un sottinteso di disincantata amarezza, sullo stesso piano delle altre assurde e impossibili. ²⁰⁰³

Il testo, come spesso in Donne,

ha la struttura enunciazionale dell'allocuzione, di cui è qui destinatario qualcuno che evidentemente ha dissentito dalla convinzione del mittente che non esista al mondo una donna che sia, allo stesso tempo, bella e fedele. ²⁰⁰⁴

Meneghelli traspone il primo verso mantenendo l'andamento trocaico, «va ciapare» traduce «Goe, and catche» (v. 1), e impiegando il verbo *ciapare*. Esso ha numerose occorrenze sia negli altri *trapianti* – si ricordi solamente la resa di «get» (v. 11) con «ciapare» (v. 11) nel rifacimento di *The Extasie* –, sia in *Maredè, maredè...*, tra le quali: «*El léco* è “il gusto, l'abitudine, il vezzo” [...] e si

²⁰⁰² DONNE 1958: 132; cfr. anche: «Donne believed the fruits of the mandrake could promote fertility in women while the leaves could prevent conception», in DONNE 2007b: 73.

²⁰⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁰⁴ DONNE 2007a: 117.

può soltanto *ciapare* o *tór su*, “prendere, contrarre”);²⁰⁰⁵ «Non credo che *le gróste* nel senso di “le botte” si diano, ma non c’è dubbio che si prendono: *ciapare le gróste*»;²⁰⁰⁶ «*I pólze* [...] è sentito come un’affezione che si può *vère, ciapare, o petare a.*».²⁰⁰⁷ Il verbo *ciapare*, insieme alla resa di «falling starre» con «stela filante», conduce a una dimensione popolare, carnevalesca quasi, coerente con l’ambito mondano del testo.²⁰⁰⁸ A evocare una tale dimensione contribuiscono anche il ritmo dettato dall’anafora ai vv. 3-5 – assente nell’originale e ottenuta attraverso la ripetizione «dime», traduzione di «Tell» – e i legami rimici tra le tronche in punta di verso «nà» : «passà» : «sta». Lo stacco metrico (tra i vv. 3-4, 5-6) viene segnalato da Meneghello a penna con una barra obliqua, in seguito a una prima stesura continua.

Coerentemente con le strategie traduttorie già evidenziate altrove, Meneghello muove verso una maggiore esplicitzza semantica: «who cleft the Divels foot» (v. 4) viene reso con «chi che zé sta / a dividare in do l’ongia del diavolo» (vv. 5-6). «Il piede fesso del diavolo era un elemento tipico della sua iconografia»:²⁰⁰⁹ il termine «ongia» rende maggiormente chiara «the association with goats»,²⁰¹⁰ con l’ulteriore chiarificazione, poi cassata: «che ghe ga fero l pie». Similmente, più avanti: «Mermaides singing» (v. 5) viene reso con «le sirene del mare», con l’aggiunta originale del complemento di specificazione, e prosegue: «co se le sente cantare...» (vv. 7-8).

Un’ulteriore tendenza già incontrata altrove è quella che muove verso una maggiore linearità sintattica. Nel rifacimento dei vv. 17-18, Meneghello riordina gli elementi sintagmatici e pone il soggetto (in una prima stesura, poi cassata, al plurale «done») in apertura: «dona sincera e bela no ghe zé / da nissuna parte» (vv. 9-10).

²⁰⁰⁵ MENEGHELLO 2021a: 124.

²⁰⁰⁶ Ivi: 137.

²⁰⁰⁷ Ivi: 253.

²⁰⁰⁸ Cfr. DONNE 1983: 189.

²⁰⁰⁹ DONNE 2007a: 121.

²⁰¹⁰ DONNE 2007b: 73.

A Valediction: of my Name, in the Window

A Valediction: of my Name, in the Window fa parte di un gruppo di testi «merely witty and ingenious poems about love, not outrageous or cynical or bitter, but far more exclusively cerebral, far less spirited and energetic».²⁰¹¹ Si costruisce attorno a un segno talismanico – il nome inciso sul vetro di una finestra –

che dovrebbe garantire la presenza dell'amante pur nell'assenza annunciata dal commiato. È infatti sul nome, sul suo potere magico, sulla composizione a un tempo letterale e misterica delle sue lettere, che si sviluppano una serie di figure emblematiche, tutte concepite a garanzia di una presenza che tenga avvinta e fedele l'amata.²⁰¹²

Il testo si compone di undici strofe di sei versi: il primo di ogni strofa è una tripodia giambica; il secondo e il quinto sono pentapodie giambiche; mentre il terzo, quarto e sesto sono tetrapodie.

Questa prevalenza di versi relativamente lunghi si conviene al carattere argomentativo della poesia; ma Donne si è valso molto abilmente delle differenti lunghezze, del modo di alternarle e distribuirle, e degli *enjambements* per rendere il discorso articolato e drammatico. Ogni strofe ha un senso in sé compiuto e il sesto verso che la chiude, non è del tipo più lungo, ma del tipo intermedio (tetrapodia) quasi a rendere la stretta d'una conclusione.²⁰¹³

La rima è alternata nei primi quattro versi e baciata negli ultimi due, secondo lo schema *aBABCC*.²⁰¹⁴ Del testo originale viene tuttavia riportata in questa sede soltanto la prima strofa, in virtù della brevità del frammento trapiantato da Meneghello.

A Valediction: of my Name, in the Window

I.

My name engrav'd herein,
Doth contribute my firmnesse to this glasse,
Which, ever since that charme, hathe beene
As hard, as that which grav'd it, was;

²⁰¹¹ LEISHMAN 1969: 178.

²⁰¹² DONNE 2007a: 218.

²⁰¹³ DONNE 1958: 151.

²⁰¹⁴ Cfr. *Ibidem*.

5 Thine eye will give it price enough, to mock
The diamonds of either rock.

Sulla medesima carta che testimonia il rifacimento di *Song. Goe and catch*, Meneghello punta in penna blu il titolo del testo di Donne «A Valediction: of my Name in the window», accanto al numero di pagina della propria edizione: «p.88». Segue – tra parentesi – un frammento inglese al quale il traduttore doveva essere interessato, ma che non trova riscontro puntuale nell’originale, fondendo in sé il primo e il sesto verso della prima strofa: «(engraving with a diamond)». Si tratta, forse, di un appunto preso senza consultare il testo e dettato quindi dalla memoria. Segue il *trapianto* – molto disinvolto – della chiusura della prima strofa.

Testimoni:

A stesura ms. che attesta la trasposizione del v. 6 del testo originale, MEN 01-0363, f. 91.

diamanti de roce vece e diamanti de roce nove

Si osservi come, nel rapido appunto, Meneghello traduca il verso («The diamonds of either rock») instaurando una forte ripetizione priva di riscontro nell’originale («diamanti de roce») e ottenendo così una disposizione parallela degli elementi. Inoltre, coerentemente con quanto messo in luce nell’analisi di altri *trapianti*, anche in questo caso il traduttore muove verso una maggiore esplicitezza semantica. La distinzione tra «roce vece» e «roce nove» rende esplicito quanto viene soltanto alluso in Donne: «Diamonds were classified as from either old rock or new».²⁰¹⁵ L’espressione allude – più chiaramente nella resa vicentina – alla locuzione francese *vieille roche et nouvelle roche*,

dove *roche* sta per origine (“Noblesse de vieille roche”: nobiltà di antica origine). Questo significato attribuito a *roche* deriva dalla convinzione che le turchesi scavate in epoca antica fossero più belle delle recenti. Il senso della frase di Donne è, dunque: da farsi beffe ugualmente dei diamanti di scavo antico e di scavo moderno.²⁰¹⁶

²⁰¹⁵ DONNE 2007b: 86.

²⁰¹⁶ DONNE 1958: 151.

To His Mistress Going to Bed

Nonostante *To His Mistress Going to Bed* sia apparsa per la prima volta soltanto nel 1669,²⁰¹⁷ la sua composizione può esser fatta risalire agli anni giovanili di Donne e, in particolare, al periodo che va dal 1593 al 1596, trascorso dal poeta al Lincoln's Inn.²⁰¹⁸ Il testo – che rappresenta «una variazione sul tema della *Ars amatoria* ovidiana» –²⁰¹⁹ fa parte delle *Elegie*, definizione che va accolta – come visto nell'introduzione al capitolo – «in un'accezione molto vasta, dato che sotto questo nome sono comprese sia meditazioni di carattere personale, sia poesie ironiche o satiriche».²⁰²⁰ Tutte sono però accomunate dal metro, trattandosi di pentapodie giambiche in distici a rima baciata.²⁰²¹

To his Mistress Going to Bed

Come, Madame, come, all rest my powers defie,
Until I labour, I in labour lye.
The foe oft-times, having the foe in sight,
Is tir'd with standing, though they never fight.
5 Off with that girdle, like heavens zone glistering
But a far farre world encompassing.
Unpin that spangled brest-plate which you weare,
That th'eyes of busy fooles may be stopt there:
Unlace your selfe, for that harmonious chime
10 Tells me from you that now 'tis your bed time.
Off with that happy buske, whom I envye
That still can be, and still can stand so nigh.
Your gownes going off such beauteous state reveales
As when from flowery meads th'hills shadow steales.
15 Off with your wyrie coronet and showe
The hairy dyadem which on you doth growe.
Off with those shoes: and then safely tread
In this loves hallow'd temple, this soft bed.
In such white robes heavens Angels us'd to bee

²⁰¹⁷ Cfr. DONNE 1965: 130.

²⁰¹⁸ Cfr. DONNE 2007b: 253; cfr. anche DONNE 1965: XXIV.

²⁰¹⁹ DONNE 1983: 186.

²⁰²⁰ Ivi: 182.

²⁰²¹ Cfr. *Ibidem*.

20 Receiv'd by men; Thou Angel bring'st with thee
 A heaven like Mahomets Paradise; and though
 Ill spirits walk in white, we easily know
 By this these Angels from an evill sprite:
 They set our haire, but these the flesh upright.

25 Licence my roving hands, and let them goe
 Behind, before, above, between, below.
 Oh my America! my new found lande,
 My kingdome, safeliest when with one man man'd,
 My Mine of precious stones, My Empiree,

30 How blest am I in this discovering thee.
 To enter in these bonds is to be free,
 Then where my hand is set my seal shall be.
 Full nakedness, all joyes are due to thee.
 As soules unbodied, bodies uncloth'd must bee

35 To taste whole joyes. Gems which you women use
 Are as Atlanta's balls, cast in men's views,
 That when a fooles eye lighteth on a gem
 His earthly soule may covet theirs not them.
 Like pictures, or like bookes gay coverings made

40 For laymen, are all women thus arraid;
 Themselves are mystique bookes, which only wee
 Whom their imputed grace will dignify
 Must see reveal'd. Then since I may knowe,
 As liberally as to a midwife showe

45 Thy selfe; cast all, yea this white linnen hence.
 Here is no pennance, much lesse innocence.
 To teach thee, I am naked first: Why than
 What need'st thou have more covering than a man.

Meneghello traduce soltanto parzialmente il testo: si conservano tre stesure manoscritte frammentarie. Viene messa a testo la stesura C per il rifacimento dei vv. 1-10 e 25-26 dell'originale, mentre per il rifacimento dei vv. 27-30 e del titolo viene messa a testo la stesura A, l'unica a testimoniareli.

La carta che presenta la stesura B registra anche – di seguito – il *trapianto* di *The Extasie*.

Testimoni:

- A stesura ms. che attesta la trasposizione del titolo e dei vv. 25-30 del testo originale, MEN 01-0363, f. 90.
- B stesura ms. interamente cassata che attesta la parziale trasposizione del v. 1 del testo originale, MEN 01-0372, f. 11.
- C stesura ms. che attesta la trasposizione dei vv. 1-10, 25-26 del testo originale, MEN 01-0372, f. 16.

A la so morosa, che la ‘nava i nèto

Dai, Madama, vignì, no posso pì spetare

Via cuela cintura che slusaga ‘fa el Zodiaco
 ma sóto la ga un mondo tanto pì belo
 Disbotonà cuel busto lucicante
 5 dislighève ... zé l’ora de nare in neto

Daghe licensa a le me man de ‘nare in volta
 dadrio, davanti, sora, soto, in meso

Ah casso, la me Mèrica, la Tera Nova!
 da ghe licensa a le me man ramenghe
 10 da piero pressiose, miniera, inpero
 che fortuna disaversante

Tit che la] ^A>co< che la i] ^A>e<i
 1 Dai,] ^BDài,
 2 cintura] ^C>girdle,< cintura che slusaga] ^Cche >fassa che splende< >splende< slusaga
 el Zodiaco] ^C>i<el Zodiaco
 3 sóto] ^C>la< sóto
 4 Disbotonà] ^CDisboton>e<à
 5 dislighève ...] ^C>dislighete< dislighève >[. ...]<... in] ^C>a<in
 6 Daghe licensa a le me man] ^ACiò, da>m<ghe la licensa, >autorizeme< >le< a le me man /
 >passaggiatrici< ramenghe, de ‘nare in volta] ^A>fale< fale ‘nare >a casoto<

7 dadrio, davanti, sora, soto, in meso] ^Apar davanti, par dadrio, in mèso, sora, soto / dadrio
davanti >in meso< sora soto in meso ^Cdadrio, davanti, sora, >in meso,< soto, *in meso*
8 Ah casso,] ^ACasso, / >A, casso,< *Ah casso*, >Madona,< la me Mèrica,] ^AAmerica mia, /
la me Mèrica, la Tera Nova!] ^ATera mia Nova, / la Tera Nova!
9 da ghe licensa] ^Ada ghe licensa / >deghe lice< >deghe licensa< a le me man ramenghe]
^Aa le *me* man ramenghe / >le me man ramenghe<
10 piere pressiose,] ^A>miniera de< piere pressiose,

Resta poco, nel frammento vicentino, della struttura dell'originale. Meneghello non segue da vicino il testo di partenza neppure nei passi trapiantati: si osservi come, ad esempio, nella trasposizione dei primi dieci versi vengano del tutto meno i vv. 2-4 e il v.8. Tuttavia, mettere a fuoco quali sono i passaggi tradotti permette di comprendere meglio quali fenomeni o espressioni hanno attirato maggiormente l'attenzione del traduttore. A partire dalle questioni fonico-ritmiche: nonostante la brevità del frammento e la perdita della struttura originale, restano numerosi e significativi i legami di assonanza («belo» : «neto» : «meso» : «inpero»); «volta» : «Nova»), consonanza («spetare» : «inpero») e di rima («lucicante» : «disaversante»).

L'attenzione di Meneghello nei confronti dell'aspetto fonico del testo è testimoniata anche dal recupero dell'allitterazione «My myne» (v. 29) in «piere pressiose» (v. 10), con inversione nella disposizione degli elementi e anticipazione del complemento. Vengono meno, in questo verso, i due pronomi possessivi, come anche viene meno la sua seconda occorrenza nella resa del v. 27.

Per quanto riguarda l'aspetto ritmico, si osservi, in particolare, la resa del v. 26 («Behind, before, above, between, below»). Le carte autografe testimoniano vari tentativi di rifacimento: «par davanti, par dadrio, in mèso, sora, soto»; «dadrio davanti in meso sora soto»; «dadrio, davanti, sora, in meso, soto». La lezione *recentiore* («dadrio, davanti, sora, soto, in meso», v. 7) presenta un'inversione finale rispetto alla disposizione originale degli avverbi («between» viene posticipato) e il mantenimento dell'andamento giambico del verso.

Per quanto riguarda l'aspetto semantico e del registro: l'esordio («Dai, Madama, vignì», v.1) è allocutivo e colloquiale, come in numerosi testi di Donne e, soprattutto, come in numerosi testi che Meneghello decide di trapiantare. *Colloquial* è anche il prosieguo del testo e, in particolare, l'esclamazione «Oh my America! my new found lande» (v. 27). Donne – che fa ampio uso di metafore geografiche – paragona qui la donna

a un “territorio appena scoperto”, e Newfoundland è il nome dell'isola di Terranova, nell'Atlantico al largo del Canada, scoperta dai fratelli Caboto nel 1497 e che gli inglesi avevano tentato senza successo di colonizzare.²⁰²²

²⁰²² DONNE 1983: 186.

Meneghello mantiene il toponimo, «Tera Nova» (v. 8), a discapito della ripresa del pronome possessivo, mantenuto in una prima stesura («Tera mia Nova»), che rendeva tuttavia meno esplicito il riferimento topografico. Si osservi, inoltre, l'adattamento alla pronuncia dialettale del primo toponimo: «Mèrica» (v. 8).

Risulta decisivo – scrive Antoine Berman –, in questo passaggio, lavorare su «une traduction axée sur le rendu de l'émotion qui les traverse et se manifeste langagièrement par l'ordre des mots dans le vers 27».²⁰²³ Nel *trapianto* si legge «Ah casso, la me Mèrica, la Tera Nova!» (v. 8). L'enfasi del passaggio viene rafforzata, in vicentino, dall'introduzione originale, in apertura di verso, dell'esclamazione «Ah casso». Per il suo grado di intensità, si legge in *Maredè, maredè...*:

Uso delle affricate. Prendiamo l'eiaculazione (in senso grammaticale, all'inglese) che corrisponde a “Cazzo!”. Essa figura nel parlato VIC in due forme diverse: (a) *Casso!*, (b) *Catso!* Le due forme segnalano due distinti gradi d'intensità in una affermazione o una negazione: (a) *Casso, non te vorè mia ca vada dirghelo...*, dove *Casso* è un appello (bonario) alla ragionevolezza evidente del non andare a dirglielo, e dice quasi “Non è ovvio?”; (b) *Èh nò, catso!* dove *catso* la pianta dura, ed è come una sfida, poco meno di una minaccia, a chi sente altrimenti.

Si può arguire però che oltre al grado di intensità dell'enunciato, ci sia di mezzo anche una questione di registro o livello linguistico, per cui (c) *Catso, no te vorè mia ca vada dirghelo* e (d) *Èh nò, casso!* si possono considerare l'equivalente rispettivamente ‘alto’ e ‘basso’ di (a) e di (b).²⁰²⁴

Si ritrova, al v. 6 della stesura A, la particella «Ciò» – incontrata anche in *The Sunne Rising*, *The Canonization* e *The Good-Morrow* – probabilmente «il sintagma più importante e complesso del parlato VIC».²⁰²⁵ Si tratta di un elemento che porta il testo nella direzione di una dimensione popolare e pienamente dialettale. Simile è il caso della resa della similitudine al v. 5 con «‘fa el Zodiaco», al v. 2 (traduce «Zodiaco» anche Giorgio Melchiori nel volume *Anatomia del mondo. Duello della morte*),²⁰²⁶ con un certo slittamento di significato rispetto all'originale. «The reference is either to the ‘zone or girdle of Orion’ (O.E.D., ‘zone’, sb. 3. c), or to the outermost circle of the universe, within the Primum Mobile, the sphere of the fixed stars».²⁰²⁷ Per l'introduzione del paragone, si ricordi anche il seguente paragrafo di *Maredè, maredè...*:

²⁰²³ BERMAN 1995: 170.

²⁰²⁴ MENEGHELLO 2021a: 232.

²⁰²⁵ Ivi: 284. Prosegue: «Ha forse una dozzina di funzioni, una mezza dozzina di toni principali, una serie di valenze grammaticali – insomma un'articolazione complessa e delicata.

Il primo punto da tener fermo è che il nostro *ciò* è diretto a un *ti* o a un *vialtre/-i*, ossia a una ‘seconda persona’, e non si accorda bene con le forme allocutorie di cortesia. Diciamo tipicamente *Ciò, ti!*, *Ciò, vialtre!* [...], ma meno che bene *Ciò, vu!*, *Ciò, éla!*».

²⁰²⁶ DONNE 1983: 29.

²⁰²⁷ DONNE 1965: 131.

Noi introduciamo i paragoni, oltre che con *cóme*, con *confà* o *'fa*. Un purista sente forse che *confà* e *'fa* dovrebbero introdurre un paragone fondato sul verbo *fare* (*Un rumóre confà la pióva; El pianze 'fa un vedèlo*. Ma allora come esprimere con purezza i paragoni del tipo *Pàlida 'fa un nissólo da lissia?* Non è ovvio che a forme come *Pàlida che la me pare...*, *Pàlida ca te me soméji...* ecc., a volte saranno da preferire le forme impure?²⁰²⁸

Proseguendo, al verso successivo viene meno il gioco fonico tra «far» e «farre» per lasciar spazio a «tanto pì belo» (v. 3) – «vago» al v. 6 della traduzione di Melchiori –,²⁰²⁹ e l'idea di circonferenza indicata da «encompassing» (v. 6) viene ridotta a un'indicazione relativa al basso corporeo («sóto la», v. 3).

Nell'ambito di una strategia traduttoria che muove verso la lingua di arrivo, si legga anche la resa di «goe» (v. 25) con «'nare in volta» (v. 6), «*andar in giro o andar a zonzo o andar gironi o gironzare*».²⁰³⁰ Un'espressione che compare anche al v. 13 del rifacimento da *The Good-Morrow*. Una precedente lezione consiste in «a casoto», termine che tipicamente «segnala [...] l'aspetto caotico di una situazione»²⁰³¹ e che in *Maredè, maredè...* compare tra «i nomi in -òto, che paiono così intrinsecamente dialettali: *stalòto, supìòto, casòto...*».²⁰³²

Ci si trova, a quest'altezza, di fronte a quello che Berman definisce «le centre de gravité du poème»:²⁰³³ i vv. 25-34, dove «règne le pur émerveillement, la ferveur – une ferveur qui, tout de suite, va se renverser en réflexion et en pensée poétique, comme pour intensifier encore plus ce sentiment de ferveur».²⁰³⁴ Fervore che Meneghello coglie e traspone: inizialmente con la richiesta, piuttosto aderente all'originale, «Daghe licensa» («autorizeme» in una lezione testimoniata da A, poi cassata), poi con le «man» al v. 6. Queste ultime, nella stesura A, erano prima «passeggiatrici», poi, cassata la lezione, diventano «ramenghe» (aggettivo già incontrato anche nel *trapianto* di *The Sunne Rising*), «raminghe»,²⁰³⁵ resa di «roaving: errabonde».²⁰³⁶ Il v. 6 viene ripetuto – risulta difficile giudicare se per distrazione o intenzionalmente – in seguito a quello che corrisponde al v. 27, in sostituzione del v. 28 dell'originale, mantenendo l'aggettivo «ramenghe» (v. 9) e instaurando così all'interno della stesura A (l'unica a presentare il rifacimento parziale dei vv. 27-30) una ripetizione del termine.

²⁰²⁸ MENEGHELLO 1991: 209.

²⁰²⁹ DONNE 1983: 29.

²⁰³⁰ PAJELLO 1896: 319.

²⁰³¹ MENEGHELLO 2021a: 95.

²⁰³² Ivi: 118.

²⁰³³ BERMAN 1995: 150.

²⁰³⁴ Ivi: 172.

²⁰³⁵ PAJELLO 1896: 203.

²⁰³⁶ DONNE 1958: 220.

Dal punto di vista semantico, ma anche morfologico, si noti la frequenza nel frammento – relativamente breve – di aggettivi e verbi aperti dal prefisso *dis-*, già incontrati in diversi luoghi dei *trapianti* (si ricordi soltanto «disparplessa», resa di «unperplex», al v. 22 del *trapianto* da *The Extasie*) e nei confronti dei quali Meneghello nutre particolare interesse.²⁰³⁷ Si leggano, oltre a «disaversante» (v. 11), in chiusura del frammento, i verbi «dislighève» (v. 5) e «disbotonà» (v. 4),²⁰³⁸ traduzione rispettivamente di «Unlace» (v. 9) e «Unpin» (v. 7), in posizione anaforica. Si ricordi anche l'importanza che Berman attribuisce al prefisso privativo nel linguaggio poetico di Donne: «Le poète emploie des mots – ici des verbes – privatifs, non des *tourneures* privatives»:²⁰³⁹

Le mot négatif a cette particularité, d'abord, de provenir d'un mot affirmatif, sans pour autant faire avec lui une paire nécessaire. Alors que le mot affirmatif existe *per se*, le mot négatif, qui exprime la privation ou l'absence de ce que désigne le mot affirmatif [...], peut ne pas exister.²⁰⁴⁰

I calchi meneghelliani che presentano il prefisso *dis-* risultano dunque piuttosto efficaci. A proposito di calchi: va anche segnalato come nella prima stesura, al v. 5 dell'originale, Meneghello mantenga il termine inglese «girdle», tradotto nella stesura successiva con «cintura» (v. 2). Nel secondo emistichio del verso traduce invece «glistening» con «slusaga»²⁰⁴¹ (precedentemente «splende»). Si ricordi l'impiego di «slusente» nel frammento da *God's Grandeur* di Hopkins, resa dell'aggettivo «bright» (v. 14). A «slusaga» segue, al v. 4, «busto lucicante», resa di «spangled breast-plate» (v. 7):²⁰⁴² «pettorale lustrante»²⁰⁴³ nella traduzione di Melchiori.

²⁰³⁷ Cfr. «I verbi in *des-* o *dis-* (questa seconda forma, probabilmente meno 'genuina', è quella adottata nel presente libro) comunicano spesso interessanti sfumature di significato. [...] Mi è parso difficile da comunicare in IT quell'emozionante *dispossessed* nel *Turn of the Screw* di Henry James (terzultima parola). Ma in VIC con un verbo col *dis-*, credo che si potrebbe», in MENEGHELLO 2021a: 51-52.

²⁰³⁸ «Il taglio delle cordèle (lacci del busto) è normalmente invocato sulla scena elisabettiana in momenti di forte emozione o di rabbia: *Taièmele se nò s'ciòpo!* Oggi non è facile identificare un vero equivalente: forse *Disbotonème i jeans!*», in Ivi: 279.

²⁰³⁹ BERMAN 1995: 163.

²⁰⁴⁰ *Ibidem*.

²⁰⁴¹ «Mi accorgo che ai verbi come *sbolsegare*, *sbusinare*, *slusegare*, con le loro forme sdrucchiole (p.e. nell'imperativo), non corrispondono nell'uso comune dei sostantivi sdrucchioli: che però si possono costruire ad hoc e vengono generalmente riconosciuti e accettati senza difficoltà. A differenza di "luccichio", "ronzio", ecc., i sostantivi *slùsego*, *sbùsino*, ecc., stanno come nascosti sotto la superficie della lingua, o diciamo in una borsa di *golf-irons* soprannumerari, da usare solo in casi speciali», in MENEGHELLO 2021a: 66.

²⁰⁴² «The stomacher, which covered the chest under the laced bodice, was often richly ornamented with jewels», in DONNE 1965: 131.

²⁰⁴³ DONNE 1983: 29.

Loves progress

Loves Progress fa parte delle *Elegie* e rappresenta «una variazione sul tema della *Ars amatoria* ovidiana»,²⁰⁴⁴ composta da pentapodie giambiche in distici a rima baciata. Il testo conta complessivamente 96 vv.; viene tuttavia riportato qui di seguito soltanto parzialmente, data la brevità dei frammenti trasposti da Meneghello.

Loves Progress

[...]

These, and the glorious promontorye, her chinne,
60 O'rpast; and the straight Hellespont between
The Sestos and Abydos of her brests,
Not of two Lovers, but two Loves, the nests,
Succeeds a boundless sea, but yet thine eye
Some Iland moles may scatter'd there descrye;
65 And sailing towards her India, in that way
Shall at her fair Atlantique navell stay;
Though thence the currant be thy pilot made,
Yet, ere thou bee where thou wouldst bee embay'd,
Thou shalt upon another Forrest set,
70 Where some doe shipwracke, and no farther gett.

[...]

Rich Nature hath in woman wisely made
Two purses, and their mouthes aversely laid;
They then which to the lower tribute owe
That way which that exchequer lookes must goe.
95 Hee which doth not, his error is as greate,
As who by clyster gave the stomach meate.

²⁰⁴⁴ DONNE 1983: 186.

Meneghello traspone, in un'unica stesura manoscritta, pochi frammenti del testo di partenza: in particolare, i vv. 60-61, 65 e 96.

Testimoni:

A stesura ms. che attesta la trasposizione dei vv. 60-61, 65, 96 del testo originale, MEN 01-0363, f. 91.

Tra 'l Sesto e l'Abido de le so tete
e veleiando verso la so India
come farse [i cristeri] par boca [i serviziali]

Si metta a fuoco, in questi pochi versi, innanzitutto la trasposizione dei toponimi: di «India» – riferimento che all'epoca di Donne rappresentava «a source of wealth»²⁰⁴⁵ e di «Sestos and Abydos» (v. 61): «Tra 'l Sesto e l'Abido».²⁰⁴⁶

Dal punto di vista semantico, si osservi la resa piuttosto aderente di «sailing» (v. 65) con «veleiando». Nella direzione di una maggiore colloquialità e di una dimensione squisitamente popolare muove invece la trasposizione di «brests» (v. 61) con «tete»; ma anche quella di «clyster» al v. 96 («*Clyster: enema*»)²⁰⁴⁷ – in seguito a una prima stesura più aderente con «i cristeri», non cassata – con «i serviziali». Per questi ultimi si trova una definizione nel *Dizionario della lingua veneta* curato da Gianfranco Cavallin:

serviziàl o **lavativo**, s.m. Serviziale; Cristeo; Cristiere o Clistero e Clistere ed anche Lavativo: tutti termini che significano una composizione liquida, acconcia con ingredienti, che si mette in corpo per la parte posteriore col mezzo d'uno strumento notissimo di ottone o di stagno, cioè d'uno Schizzatoio, da noi pur detto **serviziàl** o **lavativo**.²⁰⁴⁸

Piuttosto disinvolta pare essere nel complesso la trasposizione del v. 96, dove «by clyster gives the stomach meat» («*meate: food*»)²⁰⁴⁹ diventa «farse i serviziali par boca». Il paragone, infine, («as», v.

²⁰⁴⁵ Ivi: 135.

²⁰⁴⁶ Il riferimento è mitologico: «Leander swam across the Hellespont from Abydos in Asia to Sestos in Europe to meet Hero», in DONNE 2007b: 43; cfr. anche DONNE 1965: 135.

²⁰⁴⁷ DONNE 1965: 135.

²⁰⁴⁸ CAVALLIN 2010: 1757.

²⁰⁴⁹ DONNE 1965: 135.

96) viene reso con «come», contrariamente alla maggior parte dei paragoni rintracciabili nei *trapianti*, in cui più frequentemente si legge «'fa» o «confà».²⁰⁵⁰

²⁰⁵⁰ «Noi introduciamo i paragoni, oltre che con *cóme*, con *confà* o *'fa*. Un purista sente forse che *confà* e *'fa* dovrebbero introdurre un paragone fondato sul verbo fare (*Un rumóre confà la pióva; El pianze 'fa un vedèlo*. Ma allora come esprimere con purezza i paragoni del tipo *Pàlida 'fa un nissólo da lissia?* Non è ovvio che a forme come *Pàlida che la me pare...*, *Pàlida ca te me soméji...* ecc, a volte saranno da preferire le forme impure?», in MENEGHELLO 2021a: 209.

Death be not proud

Ci si trova, in questo caso, di fronte alla trasposizione dell'incipit di un testo non appartenente all'opera di Donne, ma che compare nell'edizione curata da Herbert Grierson tra i *Poems which have been attributed to John Donne in the old editions (1633-1669)*. Del testo – che conta complessivamente 42 vv. – vengono qui di seguito riportati soltanto i primi versi.²⁰⁵¹

III.

Death be not proud, thy hand gave not this blow,
Sinne was her captive, whence thy power doth flow;
The executioner of wrath thou art,
But to destroy the just is not thy part.
5 Thy comming, terrour, anguish, grieve denounce;
Her happy state, courage, ease, joy pronounce.

Il componimento, in distici a rima baciata, è attribuito a Lady Bedford. Tra gli *Holy Sonnets* di Donne si incontra però un sonetto il cui incipit è molto simile,²⁰⁵² che viene qui di seguito riportato dall'edizione curata da James Reeves:

X

Death be not proud, though some have called thee
Mighty and dreadfull, for, thou art not soe,
For, those, whom thou think'st, thou dost overthrow,
Die not, poor death, nor yet canst thou kill mee.
From rest and sleepe, which but thy pictures bee,
Much pleasure, then from thee, much more must flow,
And soonest our best men with thee doe goe,
Rest of their bones, and soules deliverie.
Thou art slave to Fate, Chance, kings, and desperate men,
And dost with poyson, warre, and sicknesse dwell,

²⁰⁵¹ GRIERSON 1958b: 422-423.

²⁰⁵² GRIERSON 1958c: CXLV.

And poppie, or charmes can make us sleepe as well,
And better than thy stroake; why swell'st thou then?
One short sleepe past, wee wake eternally,
And death shall be no more; death, thou shalt die.

Il frammento vicentino – testimoniato dalla medesima carta che riporta anche il frammento di *To his Mistress* – segue chiaramente l'incipit del testo della Bedford. Risulta possibile ipotizzare che Meneghello possedesse un'edizione piuttosto antiquata dell'opera di Donne, in cui questo testo veniva attribuito all'autore.

A stesura ms. che presenta la trasposizione del v. 1 del testo originale, MEN 01-0363, f. 90.

No, no sta darte arie, Morte: no zé mia sta
la to man a molarne sta téga!

1 No, no] ^ANo, >No< no arie,] ^A>ste< arie,
2 sta téga!] ^A>ste teghe< sta téga!

Meneghello distende su due versi il primo verso del testo di partenza («Death be not proud, thy hand gave not this blow»), con l'introduzione del forte *enjambement* («sta / la»). L'esordio è allocutivo, caratteristica di numerosi testi di Donne. L'autore si rivolge alla «Morte», per la quale viene mantenuta la maiuscola, nonostante la collocazione non sia più in apertura del testo, ma venga posticipata al centro del verso. In apertura si trova invece la negazione, che subisce un raddoppiamento e un conseguente rafforzamento: «No, no».

È già stato osservato in altri *trapianti* l'impiego in senso discorsivo dei due punti e dei punti esclamativi: si incontra qui l'aggiunta di entrambi, privi di riscontro nel testo di partenza.

Inoltre, si noti l'introduzione, da parte di Meneghello, della locuzione idiomatica «darte arie» (precedentemente «ste arie», con deissi), resa di «be not proud», e – nella resa di «blow» – dell'espressione «sta téga» (prima al plurale «ste teghe», poi più aderente al singolare). Quest'ultima viene impiegata «sia nel senso di “botta, pacca, percossa”, sia in quello di “schiocco” o altro colpo rumoroso» –, ²⁰⁵³ ma anche come sinonimo più comune di *casso*:

casso in senso proprio, o quando il senso proprio traspare troppo nettamente, non si usa molto: dei termini che si usano al suo posto in diversi contesti, anatomico, amoroso, militare (in caserma), religioso

²⁰⁵³ MENEGHELLO 2021a: 37.

(in canonica), familiare, scherzoso, solenne, e a seconda del ceto e dell'età, i più comuni in un passato non molto remoto erano da noi *téga*, *osèlo* e il breve e poderoso *cóa*.²⁰⁵⁴

²⁰⁵⁴ Ivi: 159.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

Opere di Meneghello

MENEGHELLO 1993: *Il dispatrio*, Milano, Rizzoli, 1993.

ID. 1997: *Le biave*, in *In amicizia. Essays in honour of Giulio Lepschy*, a cura di Zygmunt G. Baranski e Lino Pertile, Reading, University of Reading, 1997, pp. 327-347.

ID. 1999: *Le Carte*, vol. I, *Anni Sessanta*, Milano, Rizzoli, 1999.

ID. 2000: *Le Carte*, vol. II, *Anni Settanta*, Milano, Rizzoli, 2000.

ID. 2001: *Le Carte*, vol. III, *Anni Ottanta*, Milano, Rizzoli, 2001.

ID. 2002: *Trapianti. Dall'inglese al vicentino*, Milano, Rizzoli, 2002.

ID. 2006: *Opere scelte*, progetto editoriale e introduzione di Giulio Lepschy, a cura di Francesca Caputo, con uno scritto di Domenico Starnone, Milano, Mondadori, 2006.

ID. 2021a: *Maredè, Maredè...: sondaggi nel campo della volgare eloquenza vicentina*, a cura di Pietro Benzoni, Milano, BUR Contemporanea, 2021.

ID. 2021b: *Trapianti. Dall'inglese al vicentino*, a cura di Ernestina Pellegrini, Milano, Bur Contemporanea, 2021.

Opere di Gerard Manley Hopkins

HOPKINS 1956: Hopkins, Gerard Manley, *Poems*, London, Oxford University Press, 1956.

ID. 1961: *Selected Poems*, Edited with an Introduction and Notes by James Reeves, London, Heinemann, 1961.

ID. 1965: *Poesie*, introduzione e versioni di Augusto Guidi, Parma, Guanda, 1965.

ID. 1972: *La struttura del verso e lo «sprung rhythm»*, in *La metrica*, a cura di Renzo Cremante e Mario Pazzaglia, Bologna, Il Mulino 1972, pp. 35-42.

ID. 1984: *Poems and Prose*, selected and edited by W. H. Gardner, Harmondsworth, Penguin Books, 1984.

ID. 1986: *The Poems*, edited by W. H. Gardner and N. H. MacKenzie, 4. ed. based on the 1. ed. of 1918 and enlarged to incorporate all known poems and fragments, Oxford, New York, Oxford University press, 1986.

ID. 1987: *Poesie e prose scelte*, a cura di Augusto Guidi, Parma, Guanda, 1987.

ID. 1992: *Dalle foglie della sibilla: poesie e prose*, a cura di Viola Papetti, Milano, Rizzoli, 1992.

ID. 2003: *I sonetti terribili*, a cura di Francesco Dalessandro, con tre disegni di Guido Strazza, Roma, Edizioni Il Labirinto, 2003.

ID. 2014: *Selected Poems. Poesie scelte*, cura e traduzione di Maurizio Clementi, Azzate, Stampa, 2014.

Opere di Edward Estlin Cummings

CUMMINGS 1963: Cummings, Edward Estlin, *Selected poems. 1923-1958*, Harmondsworth, Penguin books in association with Faber and Faber, 1963.

ID. 1974: *Poesie e lettere*, traduzione di Mary de Rachewiltz, Torino, Einaudi, 1974.

ID. 1991: *Complete Poems. 1904-1962*, Edited by George J. Firmage, New York, Liveright, 1991.

Opere di William Butler Yeats

YEATS 1968: Yeats, William Butler, *Last poems. A Casebook*, edited by Jon Stallworthy, London, Macmillan, 1968.

ID. 1984: *La torre*, introduzione e commento di Anthony L. Johnson, traduzione di Ariodante Marianni, Milano, Rizzoli, 1984.

ID. 1991a: *Poesie*, a cura di Roberto Sanesi, Milano, Mondadori, 1991.

ID. 1991b: *Selected Poetry*, Edited with an Introduction and Notes by Timothy Webb, Harmondsworth, Penguin books, 1991.

ID. 2000: *La scala a chiocciola e altre poesie*, traduzione di Ariodante Marianni, introduzione e commento di Anthony L. Johnson, Milano, Biblioteca universale Rizzoli, 2000.

ID. 2006: *L'opera poetica*, traduzione di Ariodante Marianni, commento di Anthony L. Johnson, Milano, Mondadori, 2006.

Opere di John Donne

DONNE 1957: Donne, John, *Selected Poems. Death's Duell*, scelta, introduzione e commento di Giorgio Melchiori, Bari, Adriatica Editrice, 1957.

ID. 1958: *Poesie scelte*, a cura di Salvatore Rosati, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane Napoli, 1958.

ID. 1961: *Selected Poems*, Edited with an Introduction Notes and Commentary by James Reeves, London, Heinemann, 1961.

- ID. 1965: *The Elegies and The Songs and Sonnets*, Edited with Introduction and commentary by Helen Gardner, Fellow of St. Hilda's College, Oxford, Oxford University Press, 1965.
- ID. 1971: *Poesie amorose. Poesie teologiche*, traduzione di Cristina Campo, Einaudi, Torino, 1971.
- ID. 1983: *Anatomia del mondo. Duello della morte*, a cura di Giorgio Melchiori, Milano, Mondadori, 1983.
- ID. 2007a: *Poesie*, a cura e con traduzione di Alessandro Serpieri e Silvia Bigliuzzi, Milano, BUR, 2007.
- ID. 2007b: *John Donne's poetry*, Edited by Donald R. Dickson, United States of America, Norton Critical Edition, Norton & Company, 2007.

Bibliografia critica

- ALIGHIERI 1995: Alighieri, Dante, *Rime*, a cura di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1995.
- ID. 2007: *Commedia. Inferno*, revisione del testo e commento di Giorgio Inglese, Urbino, Carocci, 2007.
- ANTONIELLI 2022: Antonielli, Arianna, *La materia inglese. Tangenze tra Meneghello e Yeats*, in «*Le parole sono creature erranti*». *I dispatri di Luigi Meneghello*, Giornata di studi, Università degli Studi di Firenze, 30 novembre 2022.
- BACIGALUPO 1982: Bacigalupo, Massimo, *Edward Estlin Cummings*, in *Letteratura americana. I contemporanei*, vol. I, Roma, Lucarini, 1982, pp. 631-659.
- BADIN 1970: Badin, Donatella Abbate, *G. M. Hopkins. Selected Poems and Prose*, Bari, Adriatica, 1970.
- BERMAN 1995: Berman, Antoine, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Mesnil-sur-l'Estrée, éditions Gallimard, 1995.
- BRIAN 2011a: Brian, Giulia, *Nel brolo di Luigi Meneghello, là dove fioriscono le parole*, in «*Studi Novecenteschi*», gennaio-giugno 2011, vol. 38, n. 81, pp. 149-169.
- EAD. 2011b: *Meneghello, le parole di Mino e Trapianti*, in *Le nuove forme del dialetto*, a cura di Gianna Marcato, Padova, Unipress, 2011.
- BRUGNOLO 2013: Brugnolo, Stefano, *Malo come forma di vita tra passato e futuro*, in *Tra le parole della "virtù senza nome". La ricerca di Luigi Meneghello*, atti del convegno internazionale di studi, Malo, Museo Casabianca, 26-28 giugno 2008, a cura di Francesca Caputo, Novara, Interlinea, 2013.
- BUFFONI 2007: Buffoni, Franco, *Con il testo a fronte. Indagine sul tradurre e l'essere tradotti*, Novara, Interlinea, 2007.
- CAVALLIN 2010: Cavallin, Gianfranco, *Dizionario della lingua veneta*, Prefazione di Sabino Acquaviva e di Giovan Battista Pellegrini, Zephyrus Edizioni, 2010.

- CHINELLATO 2012: Chinellato, Lucrezia, *'Nel corso dei decenni cerco una versione viva'. Meneghello e l'esperienza della traduzione in vicentino*, «The Italianist», 2012, n. 32, pp. 139-153.
- EAD. 2014: *La spontanéité conquise dans l'œuvre de Luigi Meneghello. La voie du plurilinguisme*, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, tesi di dottorato, tutor Jean-Charles Vegliante, 2014.
- CONTE 1985: Conte, Gian Biagio, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino, Einaudi, 1985.
- CONTINI 1948: Contini, Gianfranco, *La critica degli scartafacci*, Milano, Gentile, 1948.
- CORTI 1986: Corti, Maria, *Introduzione*, in Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, Milano, Mondadori, 1986.
- DARBISHIRE 1958: Helen Darbishire, *Wordsworth*, Great Britain, Longmans, Green & Co. 1958 (1953).
- DE MARCHI 2004: De Marchi, Pietro, *Traduzioni, trasporti, trapianti: Luigi Meneghello tra le lingue*, Atti del XVI Congresso dell'A.I.P.I., *Italia e Europa: dalla cultura nazionale all'interculturalismo*, Cracovia, 26-29 agosto 2004, Volume II, a cura di Bart Van den Bossche, Michel Bastiaensen, Corinna Salvadori Lonergan, Stanisław Widłak, Firenze, Cesati, 2004, pp. 307-316.
- ID. 2008: «*A terrible beauty... Na biuti teribile*». *Su alcuni trapianti di Luigi Meneghello dall'inglese al vicentino*, «Letteratura e dialetti», 1 (2008), pp. 69-78.
- ID. 2022: *Trapianti. Letture e traduzioni dall'inglese al vicentino e all'italiano*, in *Firenze per Luigi Meneghello*, Convegno internazionale di studi, Università di Firenze, 19 maggio 2022.
- FAIRLEY 1975: Fairley, Irene R., *E. E. C. and Ungrammar: a study of syntactic deviance in his poems*, New York, Watermill Publishers, 1975.
- FORTINI 2004: Fortini, Franco, *Dei "compensi" nelle versioni di poesia*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di F. Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2004.
- FOTI BELLIGAMBI 2008: Belligambi, Valentino Foti, *Bellezze cangianti. Beppe Fenoglio traduttore di G. M. Hopkins*, Milano, Edizioni Unicopli, 2008.
- FRANCO 2020: Franco, Teresa, *La lingua del padrone. Giovanni Giudici traduttore dall'inglese*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2020.
- FUNKHOUSER 1979: Funkhouser, Linda Bradley, *Acoustical Rhythms in "Buffalo Bill's"*, in «Journal of Modern Literature», Apr. 1979, Vo. 7, No. 2, *E. E. Cummings Special Number*, pp. 219-242.
- GALLIA 2015a: Gallia, Anna, *Poesia e intertestualità nell'opera di Luigi Meneghello*, Università degli studi di Pavia, tesi di dottorato, tutor prof.ssa Maria Antonietta Grignani, 2015.
- EAD. 2015b: «*Trapianti*» italiani, in *Luigi Meneghello. Trapianti e interazioni linguistiche*, a cura di Cecilia Demuru e Anna Gallia, «Autografo», 54, XXIII, 2015, pp. 139-146.
- GENETTE 1989: Genette, Gérard, *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di Camilla Maria Cederna, Torino, Einaudi, 1989.

- GHIRARDINI 1970: Ghirardini, Gianni, *El parlar figurato. 1269 modi di dire antichi e moderni dei veneziani*, con una introduzione di Anito Scarpa, Venezia, Alfieri, 1970.
- GRIERSON 1958a: Grierson, Herbert J. C., *Metaphysical lyrics & poems of the Seventeenth Century. Donne to Butler*, Selected and edited, London, Oxford University Press, 1958.
- ID. 1958b: *The poems of John Donne*, Vol. I, *The text of the poems with appendixes*, Edited by Herbert J. C. Grierson, London, Oxford University Press, 1958.
- ID. 1958c: *The poems of John Donne*, Vol. II, *The text of the poems with appendixes*, Edited by Herbert J. C. Grierson, London, Oxford University Press, 1958.
- HAMER 1969: Hamer, Enid, *The Metres of English Poetry*, London, Methuen, 1969.
- JEFFARES 1984: Jeffares, A. Norman, *A new commentary on the poems of W. B. Yeats*, London, Basingstoke, Macmillan, 1984.
- KIDDER 1979: Kidder, Rushworth M., *E. E. Cummings. An Introduction to the Poetry*, New York, Columbia University Press, 1979.
- LARRISSY 1994: Larrissy, Edward, *Yeats the poet. The measures of difference*, New York, Harvester Wheatsheaf, 1994.
- LEGOUIS 1962: Legouis, Pierre, *The dramatic element in Donne's poetry*, in *John Donne. A collection of Critical Essays*, Edited by Helen Gardner, Prentice-Hall, Inc., 1962, United States of America, pp. 36-51.
- LEISHMAN 1969: Leishman, J. B., *The Monarch of Wit. An analytical and comparative study of the poetry of John Donne*, London, Hutchinson University Library, 1969.
- LEPSCHY 1983: Lepschy, Giulio, "dove si parla una lingua che non si scrive", in *Su/Per Meneghello*, a cura di Giulio Lepschy, Milano, Edizioni di Comunità, 1983, pp. 49-60.
- ID. 1987: *Diminutivi veneti e italiani. A proposito di Libera nos a malo*, in *Festschrift für Zarko Muljacic*, Buske, Romania et Slavia Adriatica Hamburg, 1987, pp. 389-400.
- ID. 2007: *Luigi Meneghello. Un'introduzione*, in *Parole, parole, parole e altri saggi di linguistica*, Bologna, Il Mulino, 2007.
- LOMBARDO 1950: Lombardo, Agostino, *La poesia inglese dall'estetismo al simbolismo*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1950.
- MACKENZIE 1981: MacKenzie, Norman H., *A Reader's Guide to Gerald Manley Hopkins*, London, Thames and Hudson, 1981.
- MARCATO 2002: Marcato, Carla, *Il Veneto*, in *I dialetti italiani. Storia struttura uso*, a cura di Manlio Cortelazzo, Carla Marcato, Nicola De Blasi, Gianrenzo P. Clivio, Torino, Utet, 2002, pp. 296-328.

- MARTINEZ-NASH 1990: Martinez, Miriam e Nash, Marcia F., *Bookalogues: talking about children's literature*, in «Language Arts», Vol. 67, No. 5, *Reveling in Language and Literacy*, 1990, pp. 507-511.
- MARUCCI 1977: Marucci, Franco, *Gerard Manley Hopkins. Il silenzio e la parola: ampia scelta antologica corredata da traduzioni a fronte*, Pisa, Giardini editori, 1977.
- ID. 1994: *The fine delight that fathers thought. Rhetoric and Medievalism in Gerard Manley Hopkins*, Washington, D.C., The Catholic University of America Press, 1994.
- MAZZACURATI 2006: Mazzacurati, Carlo, *Ritratti. Luigi Meneghello*, Roma, Fandango, 2006 (libro e DVD).
- MCDONALD 2021: McDonald, Peter, *The Poems of W. B. Yeats*, London and New York, Routledge, 2021.
- MCFARLAND 1977: McFarland, Ronald E., *Figures of repetition in John Donne's poetry*, *Style*, Fall 1977, Vol. 11, No. 4 (Fall 1977), pp. 391-406. Published by: Penn State University Press Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/45108771>
- MELCHIORI 1960: Melchiori, Giorgio, *The whole Mystery of Art. Pattern into Poetry in the Work of W.B. Yeats*, London, Routledge & Kegan Paul, 1960.
- MENASCÉ 1991: Menascé, Esther Fintz, *Un cuore che pensa. La poesia di John Donne*, Milano, Edizioni Angelo Guerini, 1991.
- MESCHONNIC 1999: Meschonnic, Henri, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999.
- MIGLIORINI 1963: Migliorini, Bruno *Parole nuove: appendice di dodicimila voci al Dizionario moderno di Alfredo Panzini*, Milano, Hoepli, 1963.
- MITCHELL 1968: Mitchell, Charles, *Donne's "The Extasie": Love's Sublime Knot*, *Studies in English Literature, 1500-1900*, Winter, 1968, Vol. 8, No. 1, *The English Renaissance* (Winter, 1968), pp. 91-101. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/449412>
- MORELLO 2002: Morello, Sabina, *Da Hamlet ad Amleto: le traduzioni di Montale, Serpieri, Lombardo*, in *Tradurre/Interpretare "Amleto"*, a cura di G. Restivo, R. S. Crivelli, Bologna, CLUEB, 2002, pp. 139-191.
- MORTON 1974: Morton, Richard, *Notes on the Poetry of William Butler Yeats*, Toronto, Coles, 1974.
- MOZZATO 2012: Mozzato, Cinzia, 'Rimpatriando': *Notes on Luigi Meneghello's Trapianti*, «The Italianist», 2012, n. 32, pp. 123-138.
- EAD. n.d., *Dialect as translation. Notes on Luigi Meneghello's Trapianti*, in *Working papers on the web*, <https://extra.shu.ac.uk/wpw/translation/mozzato.html>.
- NAZARI 1876: Nazari, Giulio, *Dizionario vicentino-italiano e regole di grammatica ad uso delle scuole elementari di Vicenza*, Oderzo, Tipografia Bianchi, 1876.

- PAGNINI 2016: Pagnini, Marcello, *E. E. Cummings. Poeta dell'impressione e dell'analisi*, in «Studi Americani», 4, 2016, pp. 345-364.
- PAJELLO 1896: Pajello, Luigi, *Dizionario vicentino-italiano e italiano-vicentino*, Parte Prima, Vicenza, Stab. Tip. a vapore Brunello e Pastorio, 1896.
- PASOLINI 1999: Pasolini, Pier Paolo, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999.
- PELLEGRINI 2002: Pellegrini, Ernestina, *Luigi Meneghello*, Fiesole, Cadmo, 2002.
- EAD. 2021: *Introduzione*, in Meneghello, Luigi, *Trapianti. Dall'inglese al vicentino*, a cura di Ernestina Pellegrini, Milano, Bur Contemporanea, 2021, pp. 5-18.
- PERLOFF 1970: Perloff, Marjorie, *Rhyme and Meaning in the Poetry of Yeats*, The Hague, Paris, Mouton, 1970.
- PERRONE 2008: Perrone, Carlachiarra, *Ceramica linguistica. La scrittura di Luigi Meneghello*, Galatina, Congedo, 2008.
- POZAS 1995: Pozas, Miguel Teruel, *Translating Shakespeare: the rhetorical challenge and performability (a spanish experience)*, in «La traduzione», Materiali (II), *La traduzione in scena. Teatro e traduttori a confronto*, a cura di J. Dodds, L. Avirovič, Supplemento al n. 547-550 (1995), pp. 211-222.
- RICCIARDI 1978: Ricciardi, Caterina, *The lost generation. Hemingway / Fitzgerald / Pound / Cummings*, Napoli, Liguori editore, 1978.
- RIFFATERRE 1981: Riffaterre, Michael, *L'intertexte inconnu*, in «Littérature», n. 41, Parigi, Larousse, 1981, pp. 4-7.
- RIGHETTI 1988: Righetti, Angelo, *Traduzione in prosa o in 'versi'? Di alcune soluzioni montaliane, in Metamorfosi. Traduzione-Tradizioni. Spessori del concetto di contemporaneità*, a cura di E. Glass, F. Marroni, G. Micks, C. Pagetti, Atti del IX Congresso dell'A.I.A. (Pescara, 25-26 ottobre 1986), Pescara, CLUA 1988, pp. 269-278.
- RISSET 1993: Risset, Jacqueline, *Il dialogo circolare. Bonnefoy traduttore di Yeats*, in De Petris, Carla (a cura di), *Yeats oggi. Studi e ricerche*, Roma, Dipartimento di letterature comparate della Terza università degli studi di Roma, 1993, pp. 158-166.
- SCATES 2016: Scates, Brian David, *An analysis of the John Donne poem 'A Nocturnal upon St Lucy's day, being the shortest day': In Memory of Professor Barbara Hardy of London University*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016.
- SCHULTE 1960a: Schulte, Edvige, *I ritmi della poesia inglese*, Napoli, R. Pironti, 1960.
- ID. 1960b: *Profilo storico della metrica inglese*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1960.
- SERPIERI 1969: Serpieri, Alessandro, *Hopkins-Eliot-Auden. Saggi sul parallelismo poetico*, Bologna, Patron, 1969.

- ID. 2019: *Hopkins. Due sonetti del 1877: appunti sul parallelismo*, a cura di Francesca Di Blasio, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», xi (2019), pp.433-459. L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.
- SINOPOLI 2020: Sinopoli, Franca, *Riflessione critica e pratica traduttiva in Luigi Meneghello*, in «Studi (e testi) italiani», 43 (2020).
- SMITH 1964: Smith, A. J., *John Donne: Songs and Sonets*, Great Britain, Edward Arnold Publishers, 1964.
- STOCK 1961: Stock, Amy Geraldine, *W. B. Yeats. His poetry and thought*, Cambridge, Cambridge University press, 1961.
- TRIEM 1969: Triem, Eve, *E. E. Cummings*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1969.
- TYNJANOV 1968: Tynjanov, Jurij Nikolaevic, *Il problema del linguaggio poetico*, traduzione di Giovanni Giudici e di Ljudmila Kortikova, Milano, Il Saggiatore, 1968.
- UNTERECKER 1959: Unterecker, John, *A Reader's Guide to William Butler Yeats*, London, Thames and Hudson, 1959.
- VEGLIANTE 2004: Vegliante, Jean-Charles, *Mise en train, rythme*, in «Chroniques italiennes», 4/2004.
- VENDLER 2007: Vendler, Helen, *Our Secret Discipline. Yeats and Lyric Form*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- VISCHER 2009: Vischer, Mathilde, *La traduction, du style vers la poétique: Philippe Jaccottet et Fabio Pusterla en dialogue*, Parigi, Éditions Kimé, 2009.
- WATT 1987: Watt, R. J. C., *Selected poems of Gerard Manley Hopkins*, Hong Kong, MacMillan Education LTD, 1987.
- ZAMPESE 2014: Zampese, Luciano, *La forma dei pensieri. Per leggere Luigi Meneghello*, Firenze, Cesati, 2014.
- ZANCANI 2013: Zancani, Diego, *Ricordo di Luigi Meneghello (1922-2007)*, in *Tra le parole della virtù senza nome. La ricerca di Luigi Meneghello*, a cura di Francesca Caputo, con testi di Giuseppe Barbieri, Francesca Caputo, Novara, Interlinea, 2013.
- ID. 2015: *Meneghello e la poesia. Dalla poesia inglese all'eloquenza vicentina: i Trapianti di Meneghello*, in *Luigi Meneghello. Trapianti e interazioni linguistiche*, a cura di Cecilia Demuru e Anna Gallia, «Autografo», 54, XXIII, 2015, pp. 111-129.
- ZUCCATO 2022: Zuccato, Edoardo, *Trasferimenti in loco. Saggi sulla traduzione, il dialetto e la poesia*, Modena, Mucchi Editore, 2022.