
Traducció rítmica i traducció mètrica

per Giuseppe E. Sansone

He de precisar immediatament —en obrir els treballs d'un congrés que s'anuncia ric i estimulants— que no pretenc en absolut ni recórrer l'itinerari de les teories sobre la traduïbilitat del text poètic, ni insistir sobre qüestions de mètode pur, certament no secundàries, encara que de vegades potser marcades per una certa abstracció respecte a la implicació del traduir com a acte concret, amb totes les seves infinites variants.¹

En traçar aquesta frontera no vull, tanmateix, reivindicar la primacia de fer sobre especular, ja que fins i tot en el més humil fer sempre hi ha una mica d'especulació, sinó més aviat redefinir allò que, al meu entendre, és l'operació de la traducció poètica en la seva més franca realitat; és a dir, un acte pragmàtic de minuciosa comparació verbal a la recerca d'un moviment poètic satisfactori (i millor encara si és captivador). Per aquesta raó estic plenament d'acord amb el que va afirmar un poeta i traductor de la talla de Mario Luzi: «En cap moment no he pensat de debò a poder teoritzar sobre un subjecte eminentment empíric com, al cap i a la fi, sempre m'ha semblat la traducció.»² Afirmació recolzada per la tesi d'un altre il·lustre poeta-traductor, Vittorio Sereni, quan va dir: «Per a mi no té cap interès el "problema" de la traducció literària-literàl o "d'art", per bella infidel o lletja fidel que sigui.»³

Però vet aquí que, amb la referència de Sereni a la feliç definició de la separació extrema que pot haver-hi en la traducció, pot plantejar-se un oportú

1. P. NEWMARK, *La traduzione: problemi e metodi* (Milà 1988), p. 199; «no existeix, ni mai existirà, una ciència de la traducció».

2. Al pròleg a *La cordigliera delle Ande*; però cito de la miscel·lània *Tradurre poesia*, a cura de R. COPIONI (Brescia 1983), p. 299.

3. *Tradurre poesia*, op. cit., p. 308.

interrogant. Un cop donat per cert que la lletjor, per fidel que sigui, o una fidelitat que produeix lletjor, no és atribuïble a les intencions o als pressupòsits, sinó que més aviat cal referir-la als resultats, ¿a quin tipus de fidelitat (o d'infidelitat) ens referim de fet? És a dir, la fidelitat i la infidelitat són del cos o de l'ànima? És que ambdues són un assumpte exclusiu de la paraula o també afecten l'àrea dels significats? En definitiva, allò que aquí pretenem destacar és que pot donar-se el cas que una devoció plena envers el lèxic faci que l'entramat fantàstic en les seves interrelacions secretes esdevingui del tot opac, fins a la no intel·ligència, o, al contrari, que es desviï i desplaci la imatge en el seu ús lingüístic però que sigui reproposada en la seva virginitat poètica. On són la fidelitat i la infidelitat en aquests casos? I quantes vegades ambdues conviuen i fins i tot s'integren en el mateix text, en el mateix vers? ⁴

Tanmateix, pot ser que l'interrogant, amb més raó si és provocat per una definició feliç que, per altra banda, duu a les extremes conseqüències el problema (si més no, pel que fa a la traducció en versos), pugui considerar-se a hores d'ara urgent, ja que sembla superada l'època en la qual la versió poètica s'atorgava automàticament uns marges de llibertat actualment impensables. Deixant de banda el tema de les reelaboracions, que en realitat no pertanyen a la dimensió del traduir, em sembla que la proposta de fidelitat, al cos i a l'ànima, ja no és posada en dubte per ningú i que, al contrari, s'imposa com a moment preliminar i inalienable per a qualsevol: de manera que l'impuls poètic del text d'arribada ja no es vol assolir mitjançant l'alliberament, sinó més aviat l'adhesió, una adhesió que conserva, implícita, tota la gamma de l'exegesi i de la interpretació.⁵

La qual cosa no significa, naturalment, que la mateixa fidelitat, ja tan unànimement acollida com a exigència íntima, hagi d'identificar-se únicament amb la transliteració, un cop que es doni per descomptat que el vertader centre i l'autèntic sentit de la transposició en versos continua essent el pas de la llengua poètica a l'altra llengua poètica, com van destacar Giudici i Spindel.⁶

Però precisament aquests termes de la qüestió de la fidelitat i la llengua poètica poden provocar algunes reflexions generals respecte al *modus operandi*. I tanmateix, no com a fruit o reflex a causa d'un acte d'atenta recepció dels productes, sinó com a efecte més general de la paciència desplegada en l'operació. Per tant, allò que procurarem exposar vol ser un primer acte d'introducció al laboratori del traductor de poesia, però no encara al camp exemplificatiu d'algunes operacions (de les quals parlarem més endavant), sinó més aviat com a moment de recopilació d'aquells que a mi em van semblar trets generals, els quals, a causa de repetir-se i reproduir-se al llarg d'experiències diferents i diverses, sembla que se situen en el pla de la institució. Una institucionalitat que, cal repetir-ho, neix de la pràctica i conserva el caràcter ple d'un efecte empíric, sense cap aspiració teòrica: és més, totalment allunyada de l'intent de suggerir els pressupòsits de la professió, ja que, com és ben sabut, allò que mai ningú no podrà ensenyar és de quina manera s'ha de traduir (fent-la) poesia.

4. *Vid.*, sobre el tema, les puntualitzacions de G. MOUNIN, *Teoria e storia della traduzione* (Torí 1985), ps. 141-150; L. ANCESCHI, per la seva banda, diu a *I poeti traducono i poeti* (*Tradurre poesia, op. cit.*, p. 19) que «un cert grau de traïció és implícit fins i tot en la traducció més rigorosa i té les seves raons no evitables».

5. NEWMARK, *op. cit.*, p. 246: «El tipus de traducció més estimulant és aquell que en fa una forma conscient d'interpretació, d'hermenèutica, d'exegesi» (però aquest acte s'ha de suposar existent sempre, prescindint dels resultats).

6. G. GIUDICI i G. SPENDEL, *Cinque poesie di Puškin*, dins *Tradurre poesia, op. cit.*, p. 310. *Vid.* també W. BENJAMIN, *Angelus Novus* (Torí 1982), p. 43.

Reduïda a la seva essencialitat, l'operació traductora del text poètic sembla que se situa dintre d'unes fronteres prou definides, separables en dos moments per un costat i, per l'altre, en tres; però, naturalment, totalment interrelacionats, intrínsecs i convivents.

Es podrien definir «trets generals» de dues actuacions de primària importància: per una banda, l'ordre de les paraules; per l'altra, la sinonímia. És clar que la primera actuació pot abastar tant espais extremament reduïts, com ara l'intercanvi entre dos lexemes (per exemple, substantiu i adjectiu), com sintagmes més nodrits, o bé versos sencers que es redistribueixen a la recerca d'una pulsio melòdica més apropiada. Es tracta d'una operació que, a l'àrea traductora, torna a plantejar la definició d'«eix sintagmàtic» d'inspiració saussureana; però allò que cal destacar és la seva funcionalitat, que es troba expressament en l'essència rítmica. Això és: l'eix sintagmàtic, que actua en el marc d'una rendabilitat apropiada en el text d'arribada respecte al text de partença, no obeeix simplement als trets més estrictament lingüístics que poden diferenciar un sistema d'un altre (el de la llengua original i el de la llengua de traducció), sinó que troba la seva primera motivació en la funció rítmica, ja que només aquesta garanteix el resultat poètic de la versió lírica: per assolir-lo és molt sovint indispensable redistribuir —a l'encaç de pauses i compassos o bé del dibuix melòdic— els constituents lèxics originals.

De la mateixa manera, l'eina sinonímica s'inscriu en el marc de l'«eix paradigmàtic» saussureà; però, en aquest cas, a l'àmbit més restringit de la funció sillàbica, és a dir, en un espai més exigü de l'extensió rítmica. Per exemple, considero evident la distància, sillàbica i rítmica, que hi ha entre una paraula com ara *pobretat* i el seu equivalent *indigència* (i els exemples podrien ser milers i, a més, de nombrosos mots per a un mateix significat), podent ser cadascun apropiat per a les exigències manifestades per la seqüència que el traductor va determinant. A més, una paraula o una altra del mateix pes semàntic prou sovint poden produir un efecte d'especularitat d'ordre rítmic respecte a l'objecte verbal originari, mentre que molt sovint l'ús d'un sinònim o d'un altre poden imposar-se per la càrrega d'equivalències polisèmiques que, presents en el text de partença, es considera indispensable mantenir.

Sota la definició de «factores discrets» podem inscriure tres operacions més molt comunes i molt conegudes pels qui practiquen la traducció poètica. Com que els he dedicat una atenció específica en un altre espai,⁷ em limitaré ara a una simple enunciació acompanyada d'algunes puntualitzacions.

La subtracció és una pràctica molt freqüent en el trasllat d'una llengua poètica a una altra. És clar que, quan el traductor es troba en presència d'un resultat sobreabundant i que desequilibra o altera el moviment rítmic del seu text, no queda cap més recurs que suprimir un element. Com és natural, una intervenció tan delicada —i que obeeix a precises exigències poètiques— té cada vegada connotacions diferents, de manera que comprovem que, en termes molt generals, com més l'eliminació afecta un element lexical escassament constitutiu, tant més, en nom del ritme, es conserva un respecte ple del dictat originari, molt sovint no traït per aquest camí i en favor de la versió. Instituir un catàleg dels elements gramaticals més o menys eliminables seria un absurd evident, i amb més raó, ja que algunes vegades collants i deíptics poden semblar del tot insignificants, i, en canvi, altres vegades es demostren no estrictament essencials

7. Vid. G. E. SANSONE, *Valéry-Guillén a fronte*, «Rivista di litterature moderne e comparate», XXXVIII (1985), ps. 263-282.

valors gramaticals aparentment primaris (substantiu, adjectiu, verb): i, en tot cas, pot ser vàlid el contrari, ja que allò que determina motivadament la intervenció és únicament el text en aquell lloc precís i l'exegesi poètica que hi edifica el traductor.⁸

Intervenció que es reflecteix en l'acte de l'addició, és a dir, en l'altra operació verbal destinada a omplir una deficiència, a vegades mínima, del contenidor rítmic d'arribada. És clar que, aquí també, es pot caure en la solució il·lícita, potser per excés d'interpretació, que és el moment a partir del qual sempre s'ha de moure el traductor. És clar que, en aquesta àrea també, seria del tot quimèric formular casuístiques, ja que en realitat només rarament un cas s'assembla a un altre. Allò que compta, en general, és que el traductor, quan té dèficit de síl·labes i el seu vers passa gana, calma aquesta i omple aquelles inspirant-se en la norma d'una correlació estreta amb el sentit originari del vers, de l'estrofa, del text sencer. Aparentment ambdues són formes de llibertat; en realitat es justifiquen en la mesura que, en no traïr la lliçó originària amb totes les seves càrregues expressives, és més, mantenint una estreta vinculació amb aquella, el producte de la translació evidencia una pulsio rítmica coherent i un moviment melòdic reeixit.

El tema de la substitució remet substancialment al de la sinonímia; tanmateix, aquí té un camp més ample, ja que no es tracta de l'element lèxic aïllat, sinó d'estructures més complexes i de sintagmes sencers. I, un cop més, allò que compta és la dada de la contextualització, del profund, inexorable, lligam entre allò que, canviant, es va realitzant, i allò que a la pàgina del text original havia de ser traslladat. També en aquest cas, com és obvi, el pressupòsit de la discreció garanteix els efectes, i més encara si pensem que al cap i a la fi no és tan infreqüent el cas d'una desviació de les formes que assoleixi una identificació plena amb la lliçó primària ni, al contrari, el d'un respecte extrínsec que n'obnubili els significats.

Si cal repetir que les operacions descrites fins ara s'alternen i es barregen amb puntes a vegades més agudes, a vegades tot just desdibuixades en aquell continuïum que pretén ser la traducció poètica, encara més s'ha de destacar que, a l'arrel de totes, hi ha un moment interpretatiu —que és al mateix temps lògic i sensitiu— que circula eternament entre allò que és general i allò que és particular, és a dir, un moviment d'anada i de tornada ininterromput pel text amb les seves actuacions específiques per punts o amb la totalitat de la seva significança. Per tant, l'acte traductor es configura com si es tractés d'un «cercle hermenèutic» scheiermacherià amb una perpètua oscil·lació interactiva entre provisionalitat i permanència, entre fragment i totalitat.⁹ I tot això, naturalment, posat al servei de la reducció a un sistema lingüístic diferent d'un missatge poètic que respecti els timbres i les pulsions d'un frasejar la característica principal del qual està en l'actuació rítmica.¹⁰

8. E. MANDRUZZATO, *La torre di Babele e il devanagarico (Tradurre poesia, op. cit., p. 154)* subratlla justament l'absurditat d'escandalitzar-se per «l'omissió d'un adjectiu, la no traducció del qual pot ser fins i tot prova de fidelitat, i no per l'abolició d'allò que més caracteritza la poesia, el ritme».

9. *Vid.* l'àmplia descripció de P. SZONDI, *Introduzione all'ermeneutica letteraria* (Parma 1979), ps. 121-168.

10. Tenint en compte, naturalment, amb NEWMARK (*op. cit., ps. 287-288*), que «la traducció sempre és un compromís, l'assoliment de cert equilibri. El traductor ha de valorar el grau d'importància dels significats, de les formes i dels sons del seu text; ha d'escollir en un continuïum que va des d'allò que té importància central fins a allò que té una importància secundària».

Naturalment, no és aquest el lloc on intentar una encara que tímida definició aproximativa del ritme, que és un universal tan consistent i perceptible arreu, com difícilment codificable amb una fórmula exacta.¹¹ El que pot interessar, aquí, és recordar només que l'opció per una realització rítmica del text d'arribada s'estableix sobre un moviment del fraseig que en garanteix una circularitat completa, la qual, per tant, va més enllà del simple vers —no lligat a les seguretats de la versificació formalitzada— i desemboca, com un flux continu i rodó, en la globalitat de l'estrofa, tal vegada de tot un text breu. De fet, un cop s'ha renunciat al compromís per la solució mètrica, que assegura substancialment (però, òbviament, en els casos reeixits) la sèrie de retorns accentuals, d'espais sillàbics que essencialitzen la construcció rítmica, roman únicament la pulsio rítmica (que també és feta de retorns, però dins d'un disseny més lliure) d'un conjunt, és a dir, de diferents versos compensats intrínsecament, per garantir a l'estrofa la seva indispensable pulsio melòdica: l'única que pot recrear la imatge del text poètic amb aquell *primum* que es defineix com a musicalitat, tot i que aquesta musicalitat sempre serà diferent, de la mateixa manera que és diferent la llengua, respecte a l'original. Tant és així que —i podria semblar gairebé absurd— la solució rítmica, a diferència de la fidelitat lèxica i verbal, per a poder-se atribuir la seva plenitud, sovint ha de renunciar al moviment secret del fraseig originari, per construir-se el seu propi ritme.

Aquí el problema del llenguatge, o sigui, de l'expressió poètica, recuperada en tota la seva dimensió, la qual, tot i remetre's fidelment als components lèxics del text de partida, ha de trobar els seus propis camins per realitzar-se en una forma de virginitat melòdica, es planteja de manera més intensa. El problema també afecta, és clar, una realitat de sistemes de les llengües que, deixant de banda la mateixa arrel genètica (per exemple, la comunitat de les llengües romàniques), palesen graus d'afinitat i de disformitat que fan necessària l'elecció prèvia de les solucions rítmiques. És evident que un tipus de solució en el text d'arribada pot semblar més adequat respecte a un altre només en relació amb un grau màxim de convergències fonològiques i sintàctiques o, al contrari, de divergències. I la història d'aquell autor, d'aquell text o fins i tot d'aquell cenacle poètic, la història com a gran mare activa del producte poètic, també pot suggerir determinacions específiques i diferenciades.

Problemes de llenguatge, doncs, nivell d'afinitats també sonores entre les llengües, espais de la història, no són escenaris remots de l'elecció, sinó demanades apressants, necessitats gairebé obligadores per a l'estructuració rítmica del traduir, tant si és fraseig melòdic lliure, com un moviment metrificat: però sempre, a fi de no traïr ni profanar l'àrea de l'expressivitat verbal en la qual cal ancorar el producte que es vulgui proposar com a fidel, tot i la indispensable operació d'interpretació.

Però ja és hora que jo realitzi la tasca per a la qual he estat cridat (la de traductor de poesia) i d'entrar, per tant, en el camp de l'exemplificació, d'altra banda mínima, de les raons exposades fins ara, que no són, ni volen ser, altra cosa que reflexions elementals determinades pel tracte amb els textos sobre solucions trobades o estudiades.

Comencem, doncs, per una tria prèvia en sentit eminentment rítmic i no

11. Vid. G. E. SANSONE, *Le trame della poesia. Per una teoria funzionale del verso* (Florència 1988), les entrades «metre» i «ritme» de l'índex analític. Per a una informació sobre les diferents definicions de ritme, vid. H. MESCHONNIC, *Critique du rythme* (París 1982), ps. 149-172.

mètric. Traduir els poetes de l'escola provençal,¹² la gloriosa florida trobadoresca dels segles XII i XIII, va significar en primer lloc heure-se-les amb un «experimentalisme» poètic ric d'invençions formals atrevides en la mètrica, en la rima, en la textura estròfica. Però també va significar enfrontar-se a un temps de la història en què s'edifica, compactament, un món de poesia rigorosament formalitzat en el pla de la conceptualització —l'anomenada *fin'amors*— i del lèxic en què es determina.

Un cop descartat, ara i sempre, el principi d'allò que es podria definir com a «fals antic», o sigui, la utilització de formes de l'italià arcaic, amb una opció decidida cap a la llengua del nostre temps (del nostre temps de poesia, és clar),¹³ les dues fases de l'actuació lírica dels trobadors es plantejaven com a elecció divergent. Calia, doncs, o privilegiar el joc de les formes i de les tècniques de realització o, al contrari, intentar reproduir els nivells mentals, la substància dels discursos. La primera opció hauria implicat inevitablement un estranyament constant de la lliçó originària a la recerca de solucions formals que, gairebé sempre, s'haurien revelat com un afany mimètic destinat, d'altra banda, a patir contínues derrotes: en realitat, exceptuant-ne pocs casos, i dels més senzills, hauríem arribat (o, si més no, jo hauria pogut arribar) tan sols de manera excepcional a reproduir els subtils lligams interns, els entramats estudiosos i aferrissats de l'escriptura poètica dels provençals.¹⁴ I, per altra banda, la lliçó —aquesta també d'inventiva extraordinària— del mateix poetitzar dels trobadors pel que fa a la substància i a la seva paraula haurien saltat del tot, a causa de la primàcia atorgada als tecnicismes. Els quals —val la pena de recordar-ho— en la poesia d'aquell preciós Migdia francès anaven lligats indissolublement amb l'acte musical —ja que el *vers*, o cançó, naixia de la comunió amb el *son*, o música— que és un aspecte primari, completament perdut quan s'elabora un «llibre»; i, a més, un llibre de cent vint textos i més de sis mil versos (o sigui, de dimensions que impedeixen la recerca dels simples formalismes).

D'aquestes consideracions (i també d'una valoració realista de la destinació d'una obra dirigida a la reposició de la freqüentació d'un moviment líric d'escassa circulació que no surt del cercle dels especialistes), en va sortir la primera elecció. Que s'ha centrat en el missatge dels continguts i de la seva verbalització en detriment dels tecnicismes (indicats per una nota, referits als originals). Però aquesta opció d'absoluta fidelitat a la substància del poetitzar també va implicar la renúncia a la modulació mètrica com a tal, que es considera arriscada respecte als fins proposats per un costat, i, per l'altre, inadequada un cop s'han abandonat els aspectes de simple formalització. Sobretot si pensem que les efectives convergències de caràcter àmpliament lingüístic (en tots els aspectes del seu ésser) entre el sistema del provençal antic i el sistema de l'italià contemporani no són certament molt estretes i, per tant, suggerents.

De tot això es desprèn l'oportunitat del vers lliure, amb l'experiència d'allò que és la poesia italiana del nostre temps, i de la circularitat rítmica, com a

12. G. E. SANSONE, *la poesia dell'antica Provenza. Testi e storia dei trovatori*, 2 vols. (Milà-Parma 1984-86).

13. Es tracta, és clar, d'un criteri de validesa universal, de manera que estic absolutament d'acord amb Newmark (*op. cit.*, p. 119), quan repeteix: «És clar que si el text no és modern, la traducció s'ha de realitzar en llengua moderna, apropant-lo així al lector.»

14. La prova realitzada per un poeta com Diego Valeri sobre un restringit nombre de textos (13) a la *mini-plaquette* scheiwilleriana *Antichi poeti provenzali* (Milà 1960), té un gran valor, malgrat la importància de les llicències que el traductor es va veure obligat a prendre.

possibilitat receptiva adequada als gustos i a l'oïda dels lectors de poesia d'avui: això és, una lectura fluida i compensada de la paraula trobadoresca en italià modern. Només un exemple, escollit a l'atzar: Aimeric de Peguilhan, «Si cum l'arbres», un poema límpidament reflexiu de moviment extremament mesurat i assossegat, estrofa I:¹⁵

*Si cum l'arbres que, per sobrecargar,
frang se meteys e pert son frug e se,
ai perduda ma belha dona e me
e mon entier sen frag, per sobramar.
Pero, sitot mi suy apoderatz,
anc jorn no fi mon dan ad escien;
enans cug far tot so que fatz ab sen,
mas ar conosc que trop sobra'l foudatz.*

Traduït d'aquesta manera:

*A modo d'albero che per troppo carico
spezza se stesso, perdendo il frutto e sé,
la bella dama ho perso e me stesso
per troppo amare, e mi si spezza il senno.
Ma per quanto asservito mi sia,
mai consapevole il mio danno feci,
e credo con senno di far quel che faccio:
ma ora so che lo supera troppo follia.*

L'única observació que em sembla oportú de fer és que el joc de la translació s'ha concretat en un ritme de pausacions destinat a reproduir l'ampli respir del discurs originari i també a lligar, mitjançant eurítmies determinants, els versos entre ells amb una homogeneïtat destinada a compensar-ne la cadència, que sovint és automàtica en el terreny de la metrificació. Davant de la proposta de la lliçó del trobador amb el seu significat de similitud, pensament i verb, no semblava que hi hagués espai, o possibilitat, per a cap més solució que no fos la ritmicitat o, si volem, la rodonesa estròfica.

En aquesta, tanmateix, hi actua un element connectiu que, en realitat, va actuar al llarg de tot el treball i atorgà (així ho espero) una certa homogeneïtat a tota l'obra. Encara que, en el cas específic de què acabo de parlar, seria absolutament arbitrari parlar de mètrica, potser s'ha notat que hi compareixen un parell d'hendecasíl·labs i també algun altre vers que es mou dins de l'àrea de l'hendecasíl·lab, tot i que no pugui definir-se com a tal. I aquí em sembla possible identificar un altre factor intrínsec entre els versos lliures, el ritme dels quals va i ve dintre i fora del nostre gran metre (i metre dels provençals també), però no per voluntat de compondre'l o com un acte predeterminat, sinó com a resultat genuí i espontani de la composició rítmica. I és per aquest motiu que, fins i tot davant la presència (esporàdica) d'estructures de la mètrica institucional, precisament perquè barrejades amb versos amètrics o en ocasions lliurement polimètrics (i sempre amb presències amètriques), el consumptiu ha de ser traduït sempre i únicament amb l'efecte purament rítmic; d'altra banda, de la mateixa manera que molta poesia actual.

Tanmateix, un cert entramat hendecasíl·labc semblava una opció gairebé obligada, a causa de la forta presència d'aquest vers a la poesia trobadoresca, i a causa també de la natural disposició del llenguatge de la poesia italiana, fins i tot

15. *Op. cit.*, ps. 404-405.

contemporània, cap a aquesta fórmula, ja que, si els francesos «parlen» amb alexandrins, els italians «parlen» amb hendecasíl·labs. Hi ha casos, doncs, en què, dintre d'un cos estròfic, sovintegen els hendecasíl·labs, com per exemple en aquesta estrofa d'obertura del mestre del *trobar clus* Arnaut Daniel:¹⁶

*Ab gai so conde e leri
fas mox e capus e doli,
e seran verai e sert
can n'aurai passada lima:
c'Amors m'aesplan'e·m daura
mon chantar que de lei mou
cui Pres manten e governa.*

Que esdevé:

*Al suono gaio, brioso e leggiadro
parole associo e levigo e scalpello,
e ben saranno autentiche e sicure
quando la lima io v'avrò passata,
ché Amore mi rispiana e indora
il canto che da quella comincia
la quale il pregio mantiene e governa.*

Mentre que en nombroses ocasions (sense comptar una trentena de textos sençers) domina el vers illustre, com ara en aquest inici de cançó de Giraut de Bornelh:¹⁸

*Er ai gran joi que·m remembra l'amor
que·m te mo cor salf en sa fezeltat;
que l'altr'er vinc en un verger, de flor
tot gen cobert ab chan d'auzels mesclat,
e can estav'en aquels bels jardis,
lai m'aparec la bela flors de lis
e pres mos olhs e sazic mo coratge
si quez anc pois remembransa ni sen
non aic mas can de leis en cui m'enten.*

Traduït així:

*Ora ho gran gioia ricordando amore
che il cuor mi tiene stabile e fedele.
L'altrieri venni in un verziere colmo
di gentil fiori al canto degli uccelli,
e mentre stavo in quel giardino ameno
m'apparve li il bel fiore di giglio
e gli occhi e il cuore mi prese e mi colse
sí che di poi né senno né memoria
ebbi se non per quella di cui sono.*¹⁹

16. *Op. cit.*, ps. 278-279.

17. *Op. cit.*, nota als textos, p. 61.

18. *Op. cit.*, ps. 226-227.

19. El segon vers de l'estrofa és un cas evident de fidelitat impossible. Cal traduir-lo «che mi tiene il mio cuore salvo (sicuro) nella sua fedeltà». El sintagma *en sa fezeltat* es tradueix literalment en nota.

Abans de concloure la descripció d'allò que jo considero, tot i tenir en compte les intencions operatives que guiaven constantment el treball, una traducció substancialment rítmica (i, per tant, lliure), més enllà d'estructures mètriques codificades, cal tractar molt breument dos aspectes complementaris d'aquest acte del traduir. El primer d'aquests pertany al camp de la fidelitat lèxica, que, un cop escollida l'opció rítmica, sembla poder-se mantenir plenament. Però, encara que això sigui generalment cert, cal no oblidar que una opció rítmica té, dintre seu, regles bastant estrictes que no solament reclamen els seus drets a l'hora de triar opcions lèxiques i sintàctiques (obeint la norma de la versió més vàlida des del punt de vista interpretatiu), i també imposen sovint que el text d'arribada s'atorgui algunes discretes llibertats respecte al de partença. Naturalment, sobretot per a textos medievals, és fàcil descriure en notes la transliteració de l'original, però allò que aquí vull subratllar és el fet que tota traducció poètica digna d'aquest nom, tot i deslliurar-se de les cadenes de les codificacions, ha de concedir-se inevitablement un marge de llibertat si vol assolir l'autenticitat del seu moviment melòdic.

Els tecnicismes mereixerien un tractament a part, que he deixat de banda pels motius abans esmentats. Hi ha, però, moments en què una determinada formulació demana determinades solucions. N'hi haurà prou, aquí, amb la descripció d'un sol cas, de gran importància per la seva plena incidència rítmica. En una famosa cançó de Jaufré Rudel, «No sap cantar qui so non di», al terme de cadascuna de les sis estrofes i de la *tornada* (estrofeta conclusiva), tenim un final de paraula amb —a tònica seguida del melisma a, a (amb una clara evocació del cant). L'original, per tant, diu: «*valra, a, a; venra, a, a; s'esca, a a; desva a a; fara, a, a; Tolza, a a; chantara, a a*». A mi em va semblar que, en casos d'aquesta naturalesa, no traslladar aquesta modalitat hauria significat renegar, des del començament, de l'intent de traducció rítmica, de manera que vaig decidir conservar el mecanisme: «*varrà, a a; verrà, a a; sta, a a; va, a a; farà, a, a; avrà, a, a; canterà, a a*».²⁰

Si pensem en la gamma de mediacions que interactuen en el treball de traducció poètica, no sembla del tot arriscat afirmar que la predisposició general que l'inspira consisteix en una actitud de substancial eclectisme: respecte a les institucions lingüístiques, respecte als temps, respecte a l'autor, respecte als textos amb als quals ens enfrontem. Ja que, si és cert que «la traducció és una forma»,²¹ com va afirmar Benjamin, la referència és, òbviament, el producte acabat amb la seva integritat irrepètible, no les modalitats per assolir-la, que són l'objecte de la nostra atenció en aquestes pàgines.

Però potser podem referir-nos a una experiència personal, no certament per indicar criteris, sinó, com sempre, per introduir al laboratori: un cas entre molts. Després de les experiències madurades en el camp de la poesia catalana contemporània²² i de la lírica trobadoresca, per a les quals s'havia demostrat més adequada l'assumpció de la modalitat del vers lliure amb circularitat rítmica, a causa de circumstàncies i homogeneïtats entre els dos sectors que no ve al cas descriure, vaig considerar, un cop vaig haver decidit de traduir en versos italians el *corpus* dels sonets d'aquell «*principe de los poetas liricos castellanos*» que va ser Garcilaso de la Vega (i que increïblement no havia estat objecte de traducció

20. *Op. cit.*, ps. 86-89.

21. BENJAMIN, *op. cit.*, p. 40.

22. *Vid. els meus dos llibres C. RIBA, Elegie di Bierville* (Torí 1977), i CARNER, RIBA, FOIX, ESPRIU, *Poesia catalana del novecento* (Roma 1979).

a la nostra llengua), d'adoptar el mateix sistema. Des dels primers tempteigs —sobre un parell de textos—, els resultats es van revelar inadequats i fins i tot catastròfics. Només quedava la possibilitat d'optar per modalitats de formalització més tancada; vaig experimentar, doncs, la versió en hendecasil·labs, no coronats per les rimes. Un cop més l'efecte va romandre massa per sota de la paraula del poeta i, en realitat, en poca consonància amb el text original. Va caldre, llavors, fer un replantejament general sobre el recull sencer dels quaranta (dos dels quals d'atribució molt dubtosa) sonets garcilasians, del qual es va desprendre, per a mi, la necessitat de transposar el sonet en sonet, amb tot l'aparell de metres i rimes connexos.²³

Per arribar a aquesta decisió van valer, entre d'altres, algunes consideracions. En primer lloc, la germanor extraordinària existent entre el sistema fonosintàctic espanyol i el sistema italià. En segon lloc, la lliçó en la qual Garcilaso —gran reformador de la lírica d'Espanya— s'inspirà constantment: la de Petrarca i dels petrarquistes italians, sobretot aquells de l'Accademia Pontaniana; el versificar del toledà es proposava, doncs, com un eco molt pròxim al poetitzar italià. En tercer lloc, des d'un punt de vista més estrictament tècnic, la rima de Garcilaso presentava un percentatge important de presències gramaticals amb una correspondència immediata de l'italià.²⁴

Sense entrar en més detalls, em permetré glossar epigràficament un sol exemple, sobretot respecte a aquesta última dada, o sigui, el sonet VI:²⁵

*Por ásperos caminos he llegado
a parte que de miedo no me muevo,
y si a mudarme a dar un paso pruebo,
allí por los cabellos soy tornado;*

*mas tal estoy que con la muerte al lado
busco de mi vivir consejo nuevo,
y conozco el mejor y el peor apruebo,
o por costumbre mala o por mi hado.*

*Por otra parte, el breve tiempo mío
y el errado proceso de mis años,
en su primer principio y en su medio,*

*mi inclinación, con quien ya no porfio,
la cierta muerte, fin de tantos daños,
me hacen descuidar de mi remedio.*

Traduït així:

*Per vie impervie io sono approdato
laddove per timore non mi muovo,
e se, per cambio, a dare un passo provo,
per i capelli là son riportato.*

*E sto così che, con la morte allato,
al viver mio cerco esito nuovo,
e il meglio so, eppure il peggio approvo,
o per cattiva usanza o per mio fato.*

23. SCHLEIERMACHER, *Ètica ed ermeneutica* (Nàpols 1985), p. 343: «per a la composició poètica el metre és una part de la forma que condiciona substancialment l'elecció de les expressions i, fins a un cert punt, també l'ordre dels pensaments».

24. He subratllat aquest aspecte a l'article *Note sulla versificazione nei sonetti di Garcilaso*, «Annali Istituto Univ. Orientale, sez. romanza», xxx (1988), ps. 83-90.

25. Vid. Garcilaso DE LA VEGA, *Sonetti*, a cura de G. E. SANSONE (Parma 1988), ps. 36-37.

*Per altra parte, la breve stagione
e il processo errato dei miei anni,
nel suo principio e nel suo medio corso,*

*il tender mio, or senza ostinazione,
la morte certa, fine dei miei danni,
mi fanno trascurare il mio soccorso.*

Deixant de banda les comparacions específiques, que cadascú pot realitzar directament, allò que interessa és l'observació del quadre de les rimes. A les dues quartetes, cadascuna de les sortides del vers té una correspondència exacta, directa, amb l'italià, malgrat que en tres ocasions (vs. 5, 6, 8) no es tracti de formes verbals. Naturalment, en el cas d'*approdato* es tracta d'una selecció realitzada pel traductor respecte al transliterant *arrivato*; en el cas de *riportato* hi ha en joc l'ús espanyol del verb *tornar*; en el cas d'*approvo*, m'he referit al significat, registrat, de *profittare* (vid. Tommaseo, *Dix.*, 12). Pel que fa als dos tercets, per a una rima l'equivalència italo-espanyola era plena (*anni: danni*); en canvi, pel que fa als altres dos, es tracta d'una construcció elaborada partint d'elements de l'original, per exemple *breve tiempo mio*, que ha esdevingut *breve stagione*, etc.

Les consideracions que vaig exposant tenen un fi precís: l'operatiu, estrictament operatiu, que diferencia la traducció rítmica de la traducció mètrica, que és una diferència determinant i apressant en el procés de traducció. Ja que, si en el primer cas l'objectiu primordial és, com ho diria?, embolcar les paraules entre elles i els versos amb els versos amb la seva llibertat melòdica pura, en el segon cal tenir en compte en primer lloc el nombre sillàbic i les regles dels accents. Però si també volem assolir el resultat de la rima, el camí es fa més complicat (un camí de cranc), perquè la recerca comença precisament amb l'esquema de les rimes i continua amb una sèrie de reajustaments que tenen com a punt de referència el metre, sense deixar de banda la defensa de la fidelitat al text, sempre que no es vulgui crear una variació sobre el tema (lícita, com ho és tot en poesia, però que no deixa de ser un acte individual del poeta de la llengua d'arribada).

Tanmateix, no tots els sonets de Garcilaso de la Vega ofereixen exemples d'homogeneïtat lingüístiques com els que acabem de veure, ni percentatges tan elevats de refracció; repetides vegades certes solucions més específicament lèxiques, a la traducció italiana, semblaven imposades per una adhesió més subtil a l'expressivitat que no a l'expressió. Vegeu, respecte a això, el sonet XXXIII, un dels més famosos, on el poeta de Toledo recupera amb art extraordinari, seguint l'exemple de Bernardo Tasso, el tema clàssic de la bellesa perible de la dona i que apareix en altres obres exemplars (Lorenzo il Magnifico, Ronsard, Góngora). Aquí en tenim el text: ²⁶

*En tanto que de rosa y de azucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
con clara luz la tempestad serena;*

26. *Op. cit.*, ps. 70-71. La traducció italiana canvia l'esquema rímic de les dues quartetes d'ABBA ABBA en ABCA ABCA.

*y en tanto que'l cabello, que'n la vena
de l'oro s'escogió, con vuelo presto
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
el viento mueve, esparce y desordena:*

*coged de vuetra alegre primavera
el dulce fruto antes que'l tiempo airado
cubra de nieve la hermosa cumbre.*

*Marchitará la rosa el viento helado,
todo lo mudará la edad ligera
por no hacer mudanza en su costumbre.*

I la traducció:

*Finché del giglio e della rosa piena
si mostra trasparenza al vostro volto
e il vostro sguardo, pudico, ardente,
con tersa luce tempesta asserena;*

*finché la chioma, estratta dalla vena
dell'oro, in rapido volto disciolto
pel niveo collo, sottile, avvenente,
il vento sparge, scompiglia, rimena;*

*rapite a questa gaia primavera
il dolce frutto, anzi che il tempo avaro
la bella vetta ammantí con la neve.*

*La rosa marcirà nel vento amaro,
il tutto muterà l'ora leggera,
perché non cambi il correre suo breve.*

En aquest cas també analitzaré només alguns punts, tot anticipant que, de tota la sèrie de sonets garcilasians, és en aquest que el traductor, probablement, es va prendre les llibertats més grans (a causa, també, de la forta implicació).

Els nivells d'intervenció són diferenciats perquè provenen de situacions diferents. *Azucena* obre la sèrie de rimes amb *-ena* (recuperables en italià per a *serena* i *vena*) que no semblava oportú perdre. Però el quadrisíl·lab espanyol correspon al bisíl·lab italià *giglio* que, intocable, provoca la hipometria de l'hendecasíl·lab. Calia, doncs, recuperar dos compassos que acabessin, a més, en *-ena*. Això explica la presència de *piena*, afegitó que vaig considerar legítim, ja que no deforma les relacions temporals (joventut contra vellesa) sobre els quals es mou el text: ja que amb *piena* no remetem a la rosa a punt de desfer-se, sinó a la flor al zenit de la seva bellesa, que és, justament, la joventut.

Del tot diferent és la motivació que du a l'elecció de *trasparenza* respecte a *color*, que s'hauria pogut conservar fàcilment. Potser aquí el traductor va actuar per intensificació semàntica, a fi de destacar el sentit de la frase, un cop donat per descomptat que allò que caracteritza la joventut de la dona és la transparència de la pell del rostre. Semblant a aquest tipus d'intervenció és la traducció d'*honesto* (mecànicament *onesto*) amb *pudico*, a la qual podrien afegir-se *enhiesto*, «*diritto*», que esdevé *sottile*, *coged*, «*prendete*», que esdevé *rapite*, o bé *cubra*, «*copra*», traduït amb *ammanti*.

Una altra vegada les oportunitats ofertes per la riquesa de significats imposen una doble intervenció en els tercets. Es tracta de la rima *tiempo airado*, *viento helado* («*tempo irato*» i «*vento gelato*») traduïts com a *tempo avaro*, *vento*

amaro. La substitució va semblar adequada a la situació textual (l'avarícia del temps jove que aviat desapareix; la duresa amarga del vent de la vellesa) i més incisiva, en context italià, que no pas un «*tempo irato*», que resultaria, a més, escassament entenedor, o un «*vento gelato*» una mica massa quotidiana.²⁷ En canvi, es conserva el refinat *edad ligera, ora leggera* (que rima amb *primavera*), en el sentit de «temps fugaç», amb connotacions literàries, mentre que, en el vers final, allò que produeix els canvis és sobretot un problema de rima: el literari *correre suo breve*, a més de donar una rima plausible amb *neve*, roman, ben mirat, dintre de l'àrea semàntica real del vers originari, ja que «*per non fare mutamento nel proprio costume*» (i «*costume*» aquí equival a «norma» i «lleï») alludeix de manera palesa al destí dels homes en la brevetat de la joventut.

Certament, en portar i comentar aquest text, la meua intenció va ser exemplificar allò que considero una punta màxima de les llibertats permeses a mi mateix —si més no, a l'àmbit de les traduccions rigorosament formalitzades— respecte al treball realitzat en aquella ocasió. Això no obstant, allò que em sembla més interessant deduir-ne no és certament un càlcul mecànic (senzillament perquè la traducció de poesia mai no és banàusica) d'allò que es pot i allò que no s'ha de fer, sinó el fet que, fins i tot en el marc de la mateixa obra del mateix autor, i traduïda amb el mateix criteri-guia, hi hagi altres i diferents eclecticismes, i precisament perquè traduir versos és un acte d'adaptació sempre diferent, sempre nou, sempre verge. Si no fos així, es perdria irremissiblement l'encant que sorgeix de les obscures regions de la poesia.²⁸

GIUSEPPE E. SANSONE

traducció de Genoveva Gómez
i Rolando del Guerra

27. Vid. SCHLEIERMACHER, *op. cit.*, p. 89; «Però ara amb totes les llengües succeeix el contrari, i com més allunyades són entre elles des del punt de vista de l'origen i del temps, més difícil és que a una paraula d'una llengua n'hi correspongui exactament una d'una altra i que les inflexions d'una recullin la mateixa varietat de casos de relació que hi ha en una altra.»

28. S. SOLMI, *Tradurre poesia*, p. 250: «En definitiva, la verdadera "traducció" existeix, encara que motivada per una inspiració anàloga a aquella de la creació.» NEWMARK, *op. cit.*, p. 105: «Probablement una traducció brillant depèn més de l'empatia del traductor amb el pensament de l'autor que de l'afinitat lingüística i cultural.»