

AND YET: STUDIO SULLA TRADUZIONE DI ALCUNI “APPUNTI”
EPIGRAMMATICI DI SANDRO PENNA

by

Zachary J. Scalzo

A Thesis Submitted to the Faculty of
The Dorothy F. Schmidt College of Arts and Letters
in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of
Master of Arts

Florida Atlantic University

Boca Raton, Florida

May 2014

Copyright by Zachary Scalzo 2014

AND YET: STUDIO SULLA TRADUZIONE DI ALCUNI "APPUNTI"


EPIGRAMMATICI DI SANDRO PENNA

by


Zachary Scalzo


This thesis was prepared under the direction of the candidate's thesis advisor, Dr. Myriam Swennen Ruthenberg, Department of Languages, Linguistics and Comparative Literature, and has been approved by the members of his supervisory committee. It was submitted to the faculty of the Dorothy F. Schmidt College of Arts and Letters and was accepted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts.

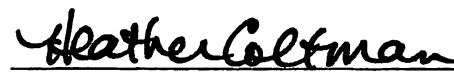
SUPERVISORY COMMITTEE:



Myriam Swennen Ruthenberg, Ph.D.
Thesis Advisor

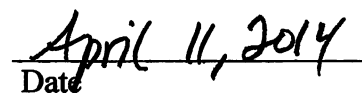

Ilaria Serra, Ph.D.


Becka McKay, Ph.D.


Marcella Munson, Ph.D.
Chair, Department of Languages, Linguistics and Comparative Literature


Heather Coltman, DMA
Dean, Dorothy F. Schmidt College of Arts and Letters


Deborah L. Floyd, Ed.D.
Interim Dean, Graduate College


Date

ACKNOWLEDGEMENTS

I wish to express my heartfelt thanks to Dr. Myriam Swennen Ruthenberg for her dedication to improving both my written Italian and the ideas developed in this thesis, always encouraging me to pursue my own ideas to their completion. Her enthusiasm, support, and always-constructive criticism have served as creative and critical inspiration in this work.

Also, my completion of this project could not have been accomplished without the invaluable assistance of Dr. Becka McKay (who tolerated many translations and revisions and provided much “Englishing” assistance) and Dr. Ilaria Serra (whose understanding and critical view in the development of the material discussed in this thesis are unrivaled.)

Special thanks to Dr. Marcella Munson and Dr. Mary Ann Gosser for their continued support and expansion of my understanding of translation and critical theory (respectively and reversed.)

Finally, I am indebted to Alessia Martini for her priceless help, support, and interest in discussing this thesis, particularly her assistance with nuances in the original Italian and helping me to represent them in their best English versions.

ABSTRACT

Author: Zachary Scalzo
Title: And Yet: Studio sulla traduzione di alcuni “Appunti”
epigrammatici di Sandro Penna
Institution: Florida Atlantic University
Thesis Advisor: Dr. Myriam Swennen Ruthenberg
Degree: Master of Arts
Year: 2014

Sandro Penna, an understudied Italian poet whose literary corpus is produced during the end period and eventual fall of Italian fascism, writes *Appunti*, the second volume of his major poetic corpus, from 1938-49. In it, he explicates a poetic of an unapologetic, open homoeroticism that allows one to examine the obstacles a translator faces in considering how one can remain faithful to the original poems and the identity the poet creates. Keeping in mind theoretical influences informing the creation and translation of poetry and the political choices inherent therein, my translations of these poems mediate the content and form in the target text to maintain the importance of the context in which the originals are written. This thesis and these translations aim to re-examine the importance of Penna as a poet, address the importance of translation in the establishment of foreign poets, and develop a new perspective in Translation Studies that considers the interdisciplinary applications of Gender and Sexuality Studies.

DEDICATION

This thesis is dedicated to my family and friends—including Ashlynn, Amanda, Anaïs, Erin, Kristen, Nicole, River, Shereen, and Stephanie—all of whom provided far more patience, support, and coffee than I ever expected possible. I would also like to thank my mother and father who always instilled in me a curiosity to understand the world around me and how I can actively contribute to it (at least semi-) productively.

AND YET: STUDIO SULLA TRADUZIONE DI ALCUNI “APPUNTI”
EPIGRAMMATICI DI SANDRO PENNA

Introduzione.....	1
Capitolo 1: Sandro Penna e i suoi tempi	8
Capitolo 2: L’amore, il mito e il tempo: La figura del “fanciullo” nella poetica di Sandro Penna	15
Capitolo 3: La cornice teorica	27
Capitolo 4: Traduzione: <i>Appunti</i>	39
Capitolo 5: Note alle traduzioni	58
Conclusione	80
Opere consultate	82

INTRODUZIONE

“E poi, perché dovrei cambiare? Io sono stato fatto così: a qualcuno devo di godere, e come farmene degno se non cercando di essere me stesso fino alla pazzia?”

Sandro Penna (qtd. in Pecora, “Gli anni perugini” 152)

Se il primo Novecento italiano è marcato da cambiamenti e rivoluzioni artistici e politici, con effetti tali da eliminare qualsiasi residuo romantico nella letteratura italiana, essa comincia a rispecchiare una crisi d'identità per gli italiani nella seconda guerra mondiale e nel secondo dopoguerra. Particolarmente se si considera la seconda guerra mondiale un avvenimento che divide la storia italiana, si possono facilmente concepire queste rivoluzioni artistiche e letterarie. Il primissimo Novecento prima della prima guerra mondiale, in cui venivano piantati i semi degli ideali fascisti che sarebbero cresciuti al loro momento culminante negli anni Trenta, ha subito l'influenza della tradizione decadentistica—una tradizione letteraria che il fascismo avrebbe cooptato nella sua crescita. Questa tradizione, soprattutto nelle opere del capostipite del decadentismo italiano, Gabriele D'Annunzio, esaltava la figura di un superuomo (notiamo anche l'importanza della filosofia specie quella nietzschiana nella creazione di questa tradizione)—una figura che rappresentava l'Italiano ideale del fascismo. Questo ideale era spesso un artista, per forza eterosessuale e legato sia alla donna italiana che alla sua

patria e con legami forti con l'antichità romana. L'Italiano ideale di questi tempi era mostrato come un uomo non soltanto superiore, ma anche dominante: un nuovo Romano.

Altri movimenti importanti sono stati influenti per lo sviluppo della letteratura italiana e in modi più notevolmente rivoluzionari, come il Futurismo del primo Novecento con sostenitori considerevoli e riconoscibili come Filippo Tommaso Marinetti, Aldo Palazzeschi, e il primo Salvatore Quasimodo. Questo movimento, come il neorealismo che seguirá, era disilluso riguardo i legami a un passato di grandezza lontano ma, diversamente dal neorealismo, ha voluto togliere qualunque importanza attribuita alla storia. Il neorealismo, si è distaccato dalle finzioni che l'idealizzazione del passato romano del fascismo aveva promulgato. Concentrandosi su una concezione di vita com'era invece di come sarebbe dovuta essere, esponenti del neorealismo come Cesare Pavese, Elio Vittorini, Beppe Fenoglio, e Carlo Levi tra gli altri si trovavano ad accogliere le nuove tecnologie e il progresso industriale che il futurismo aveva tenuto come essenziali all'esperienza italiana ma allo stesso tempo riconoscevano i problemi inerenti alla realizzazione di queste tecnologie nell'Italia a loro contemporanea: un'Italia che si sentiva divisa in se stessa per quanto riguardava la sua geografia e le sue classi sociali.

La letteratura—e l'arte in generale—del periodo intorno alla seconda guerra mondiale sembra darci l'impressione di un'Italia spezzata: le opere di Cesare Pavese sono influenzate dalla sua esplorazione del rapporto tra l'Italia e i concetti di altri paesi e il famoso libro di Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, ci riporta le impressioni di un italiano del Nord esiliato al Sud. In questa letteratura, ci sembra essere un tema di una rottura dell'identità italiana (per esempio, molte opere neorealistiche trattano la rottura tra

l'identità italiana nazionale e quella regionale) e questa rottura supera la vita quotidiana per cambiare l'arte.

È proprio grazie a questa frattura che alcuni artisti di quest'epoca possono esplorare un'identità che li collega all'Italia in un modo complesso. Tra questi artisti, qualche volta poco ben ricevuti dall'ambiente italiano fascista e postfascista, Sandro Penna, un poeta apertamente omosessuale e pederasta, ha costruito un'identità artistica originale all'interno di un ambiente letterario estremamente diversificato. Si è trovato in un mondo che non apparteneva né alla tradizione che lo precedeva né a quella che lo seguiva. Invece, egli ha creato e sviluppato un mondo ai margini, un mondo che comunicava i sentimenti e pensieri di chi era stato emarginato culturalmente e letterariamente.

La scelta di tradurre la poesia di Sandro Penna mi venne, come succede spesso per gli americani che scoprono Penna, un po' per caso. Lo studio della letteratura e cultura italiana ha subito suscitato in me un interesse forte per la poesia di un italiano molto notevole anche nella critica estera come Pier Paolo Pasolini. Egli scriveva di temi che mi stavano a cuore per le connessioni con i campi che a cui speravo di contribuire, particolarmente quelli degli studi sul *gender* e sulla sessualità e la teoria *queer*. Le opere pasoliniane trattavano idee complesse come l'appartenenza e la concezione di sé (o, forse meglio dire, le *identity politics*) di un italiano che in fondo sembrava non appartenere a un'Italia ancora conosciuta per il suo tradizionalismo e, forse più pertinentemente per un artista omosessuale, per il suo cattolicesimo.

Purtroppo, quando è arrivato il momento di dover articolare una proposta di tesi, mi sono reso conto che la maggior parte delle opere di Pasolini era già stata tradotta in

inglese—una scoperta meno sorprendente quando si considera l’attenzione che le opere pasoliniane (sia quelle letterarie che quelle filmiche) attirano e godono nel contesto americano. Di conseguenza, mi ho cercato di trovare un altro autore, un poeta le cui opere si sarebbero prestate ad una lettura in simile vena critica. Una ricerca rapida non mi sembrava offrire molti poeti non ancora tradotti, ma ulteriori ricerche mi condussero ad un poeta con una forma poetica non solo interessante e bella, ma anche adeguata allo scopo di questo studio. Ecco: Sandro Penna.

Dopo la scoperta di Penna come poeta appartenente ad un periodo e una tematica degni di studi più approfonditi, ho iniziato a ricercare le sue poesie più interessanti. I componimenti che facevano parte della sua seconda raccolta di poesie—*Appunti*, della quale non sembrava esistere nessuna traduzione¹—mi sembravano rilevanti non soltanto perché erano scritti in un periodo di grande interesse personale ma anche perché trattavano temi congeniali alla mia sensibilità critica. Le poesie di *Appunti*, come molte poesie penniane, avevano un’esistenza quasi contraddittoria nel senso che erano poesie, ma allo stesso tempo non usavano un registro troppo poetico. Erano esempi di poesie riconosciute come tipiche ma allo stesso tempo contenevano strutture, contenuti, e pensieri complessi, creando una “normalità” poetica grazie alla loro diversità—espressioni di un’esistenza precisamente proprio penniana. Quest’esistenza ambigua mi sembrava un aspetto particolare delle poesie che ponevano sfide uniche al traduttore sia a livello letterario che stilistico: una poesia in cui persino la punteggiatura porterà complicazioni particolari e che ha ispirato il titolo di questa tesi. Attraverso la traduzione di Penna, il traduttore può rendersi conto del sentimento di appartenenza alla letteratura

1. Tutte le poesie raccolte in questa tesi non sono state ancora tradotte in inglese.

(rappresentato nel titolo dalla congiunzione “And”) ma non a nessuna tradizione esistente in inglese (rappresentato da “Yet”), un’esistenza emarginata ma che si difende come apertamente normale.

Le traduzioni delle poesie di Sandro Penna sono poche e solo due sono le traduzioni di raccolte complete (quella di George Scrivani del 1988 e quella di W.S. Di Piero del 1982). La scelta del traduttore, nel caso delle traduzioni di poesie selezionate, non fa che indebolire le intenzioni dell’autore, particolarmente quando questa scelta ha come scopo un riassunto di tutte le fasi della sua poesia. In questa tesi, tutte le poesie presentate e tradotte provengono dalla raccolta *Appunti*, benché non siano tutte le poesie del volume. Ho cercato quindi di rispettare il *corpus* dell’autore, ma sono cosciente che uno studio più approfondito dei temi presenti nei suoi *Appunti* potrebbe ancora essere presentato e goduto dal lettore.

Con un’insistenza sull’atemporalità e un continuo muoversi e aspirare a uno spazio liminale, le poesie di *Appunti* mi sembravano materiale ideale da tradurre in inglese, soprattutto da parte di chi si occupa sia di teorie della traduzione che della teoria *queer*, due campi che esaminano il senso di appartenenza e la percezione di sé in un campo letterario e uno sociale. Attraverso la poetica esaminata e tradotta nella mia tesi, ho voluto anche approfondire la conoscenza delle sfide al traduttore di materiale non ancora tradotto apportato nella tradizione anglofona, la quale non possiede nemmeno le capacità ideologiche per capire le poesie e che non invita la traduzione di un poeta le cui opere non vengano considerate dalla critica, sempre a causa di tali scelte ideologiche. Secondo la mia ricerca, la considerazione dell’importanza degli studi *queer* è stata uno sviluppo abbastanza nuovo nel campo interdisciplinare degli studi sulla traduzione,

sostenuto dalla presenza di pochi convegni che cominciano ad avere una presenza significativa negli ultimi anni—come il convegno “Traductions (du) Queer/Translating Queer(ly)” alla University of Warwick nel 2013 e le pubblicazioni di articoli di teorici come Keith Harvey—che tradisce una dipendenza comune a tutti i campi degli studi sulla traduzione: una dipendenza dalla novità e il bisogno di scoprire e considerare qualcosa di sempre nuovo. Spero che questa tesi rinnovi e rinforzi l’importanza della novità nel campo della traduzione di Sandro Penna e la traduzione in generale.

Forse ciò che mi ha colpito di più nella poesia di Sandro Penna è che questo poeta non è né apologetico né dispiaciuto di fronte alla sua omosessualità o alla sua pederastia. Le sue opere, particolarmente gli *Appunti* scritti nel periodo che si stende dal 1938 al 1949, sono poesie che vogliono ed esigono un pubblico. Come i “fiori” delle poesie penniane si richiamano l’un l’altro, le sue poesie richiedono la creazione una comunità di lettori non comune e non industrialmente fabbricata. Penna ci fa pensare alla possibilità (o impossibilità) di una comunità marcata dalla propria diversità.

Nei capitoli che seguono, la vita e la poetica di Penna saranno trattate attraverso una lente che considera l’applicabilità di teorie letterarie e teorie sulla traduzione. Nel primo capitolo, la vita di Penna sarà riassunta brevemente per approfondire la conoscenza di una figura principale nella sua poetica—il fanciullo—che verrà trattata nel secondo capitolo. Il terzo capitolo tratterà delle teorie sulla traduzione che informano la traduzione di Penna da una prospettiva per forza molteplice, condizionata da teorici appartenenti a diverse tradizioni e tempi come Friedrich Schleiermacher, Ezra Pound, Roman Jakobson, e Gayatri Chakravorty Spivak, ma informata soprattutto dall’approccio ermeneutico di

George Steiner. Alla fine, il quarto e il quinto capitolo forniranno rispettivamente una traduzione di poesie scelte dalla raccolta *Appunti* e le note a queste traduzioni.

CAPITOLO 1: SANDRO PENNA E I SUOI TEMPI

Prima di entrare nella vita di Sandro Penna, sarà utile considerare l'Italia e la sua relazione complessa con l'omoerotismo¹ e l'omosessualità. Per esempio, è importante sapere che il momento critico per la percezione dell'omoerotismo in Italia è stata la festa World Pride di Roma del 2000 ed è questa che avrebbe attirato l'attenzione nazionale e internazionale:

[a]lthough a number of successful and well-attended national pride marches have taken place since, World Pride in Rome continues to be seen as a historically significant event by Italian gays and lesbians, an important turning point in the history of the Italian gay rights movement that for the first time garnered serious national—indeed international—attention (Cestaro 1).

Anche nel 2000, i movimenti gay italiani incontrano ostacoli sia dal Vaticano che dal loro paese stesso, anche se “non è mai esistita una legge specifica contro l'omosessualità” (Grigolo 252) ma soltanto contro l'esibizione dell'omosessualità. La relazione che l'Italia ha con l'omoerotismo è discussa nell'introduzione a una raccolta di saggi sull'omoerotismo e il desiderio omosessuale nei campi del cinema e della letteratura italiana da Gary P. Cestaro il quale vuole correggere la concezione che l'eterosessualità

1. La scelta di parlare dell'omoerotismo presente nella poesia di Penna invece dell'omosessualità è condizionata dal rapporto poeta-fanciullo in cui il desiderio omoerotico non è mai completamente soddisfatto. Quindi, non riguarda la sessualità che implica la realizzazione del desiderio.

esista come univoca nella traduzione letteraria dell'Occidente—“[to] upset and undo the ... misguided assumption of an omnipresent heterosexuality through time” (2)—e discutere la possibilità di un canone letterario *queer*. In Italia, l'omoerotismo è un delitto nascosto nella società, come riassume un saggio di Derek Duncan (a cui Cestaro si riferisce nella sua introduzione), “the secret crime of the community, as paradigmatic of the Italian tradition in general,” una “constant, spectral threat” (3) che minaccia la concezione *heterosexist* della società italiana. Non è fino agli ultimi decenni che scrittori apertamente omosessuali godono, a differenza dei loro predecessori, di una relativa conoscenza nazionale, come Pier Vittorio Tondelli e Aldo Busi tra pochi altri. Ancora in Italia le identità passate e presenti presentano agli italiani gay e lesbiche sfide per la costruzione della propria identità come omosessuale: “Italian gays and lesbians secure their political footing in [an] ancient society” tra le “cultural identities past and present [that] continue to make their mark” (10).

Quindi, il rapporto tra l'Italia e l'omoerotismo è complesso nel migliore dei casi e pericoloso nel peggiore dei casi. Autori rischiano di essere relegati al silenzio in una società che non permette alle loro idee e ai loro sentimenti di essere né sviluppati né espressi nel mondo letterario. Anche se “[n]ell'immediato dopoguerra personaggi omosessuali cominciano ad apparire timidamente in alcune opere di Vasco Pratolini e di Alberto Moravia” (si pensi, ad esempio, a *Cronache di poveri amanti* e *Agostino*, rispettivamente, o a *Gli occhiali d'oro* di Giorgio Bassani), “non si allontanano dagli stereotipi più convenzionali” (Gnerre 19) e l'omosessuale, come autore, personaggio, e archetipo, viene relegato a qualche idea stereotipata. La censura fascista che impedisce a un poeta come Sandro Penna di farsi conoscere da un pubblico italiano vasto è sostituita

da un pubblico nella nuova Italia del Dopoguerra che permette soltanto un omoerotismo facilmente controllabile. Inoltre la critica omoerotica (ossia la critica che vuole proporre letture di testi con temi omoerotici) si ferma praticamente, particolarmente nel caso di Penna, il quale è destinato a vivere in un paese che rilegava la sua “cosa del tutto naturale” (Penna, in Gnerre 158) al silenzio.

Sandro Penna nasce il 12 giugno 1906 a Perugia in un ambiente piccolo borghese come figlio di un commerciante, Armando. In dieci anni, la famiglia Penna “cambi[a] casa ... sette volte” (Pecora, “Gli anni perugini” 148), in tal modo già stabilendo una condizione psicologica che rimarrà con Penna per tutta la sua carriera poetica: una voglia di trovare il proprio posto. Nel 1920, la madre lascia la casa, portando la figlia, Elda, con sé e lasciando Sandro e suo fratello Beniamino al padre. Risale a quel periodo la scoperta della propria sessualità “diversa”:

Sandro aveva scoperto la sessualità, così come avrebbe ricordato da vecchio dettando al magnetofono brani per un'autobiografia. Dunque, a dieci anni, aveva indugiato a guardare, dalla finestra della sua casa in via Vermiglioli, gli uomini che sostavano in un orinatoio pubblico e se ne era sentito misteriosamente attratto (Pecora, “Gli anni perugini” 149).

Possiamo attribuire questo mistero a due cause principali. Prima, e quella forse più ovvia, è l'esperienza della transizione normale dall'infanzia all'età adulta, un'età che rimarrà importante per Sandro Penna, come spazio e tempo liminale in cui vive il fanciullo quasi mitico della sua poetica che tratterò più in avanti. Questo spazio esige una comprensione come appartenente ad un processo cronologico, ma allo stesso tempo diventa tempo unico e fermo nella poetica di Penna. È altrettanto importante sapere che, come spiega

Elio Pecora, il biografo principale di Sandro Penna, “a Perugia nemmeno esiste il nome, non dico la sostanza, del suo desiderio, di quel desiderio che inconsapevolmente lo occupa e inquieta” (Pecora 150).

Di nuovo Penna si trova in una situazione in cui sente un'appartenenza ambigua: da una parte la sua identità di cittadino perugino lo costringe ad una vita borghese e dall'altro il suo stile di vita e di auto-concepimento lo costringono ai margini. E sempre pensa e scrive della sua esistenza appartata, che a suo tempo, si manifesterà ne “[l]a violenza alla norma, alla norma stilistica e letteraria” (Siciliano 159) che caratterizza la sua poesia. Suo cugino descrive Penna come “[s]ognatore e svagato, malgrado frequentasse le scuole tecniche, non aveva alcun senso pratico, alcuna inclinazione per l'apprendimento di qualsiasi tipo di lavoro” (in Pecora, “Gli anni perugini” 149) e Penna non lavorerà fuori dal mondo letterario nell'età adulta. Durante adolescenza fa amicizia con Acruto Vitali, il quale lo porta alla “scoperta di mondi nuovi,” ma ancora “cre[scono] le sue insicurezze, i suoi sconforti” (150).

Le sue letture tra l'adolescenza e l'età adulta sono marcate da poeti appartenenti a diverse tradizioni formali e nazionali del canone occidentale: “Rimbaud, Verlaine, Rilke, Valéry, Saba” (149) e c'è anche un'insistenza interessante sulle opere di Giacomo Leopardi—particolarmente gli *Idilli* e lo *Zibaldone* [150], la cui struttura e contenuto influenzeranno la poetica penniana. Penna descriverà il suo atteggiamento particolare davanti alla propria malinconia nel suo diario: “Comprendo che forse è inutile ogni cura medica, ma solo io con la pratica e con prove costanti dovrei scegliere il mio tenore di vita: come è difficile mantenersi calmi e felici perpetuamente!” (in Pecora, “Gli anni

perugini” 151-2). È anche in quei tempi che Penna si reca a Roma per la prima volta e, tornando a Perugia, si rende conto che a Perugia “teme l’amore e le sue trafitture” (152).

Nel '29 lascia Perugia e suo padre per sempre:

Non tornò più a Perugia, ma vi tornò con la memoria quando prese a dettare al magnetofono un’autobiografia², che rimase incompiuta. Allora ripercorse i suoi lontani anni perugini come un visitatore vigile e amorevole (Pecora, “Gli anni perugini” 153).

È a Roma che fa la conoscenza di scrittori e poeti contemporanei importanti, tra cui il Pasolini già famoso nel mondo critico italiano e già citato per aver scritto: “Io ho fatto un culto di Penna” (in Siciliano 156).

Anche se mi occuperò più in là delle differenze tra le poetiche di Pasolini e Penna, è importante a questo punto stabilire alcune caratteristiche diverse tra di loro perché se fossero uguali come uomini e poeti, forse non esisterebbe la percezione della mancanza di Penna nell’ambiente critico contemporaneo. Enzo Siciliano, uno studioso che partecipa ad un convegno importante nel 1990 su Sandro Penna e le sue opere, scrive nel suo articolo “Penna e Pasolini” che Penna ha esposto un “narcisismo stilistico” che “consisteva in quella superficie, quasi senza rughe, della sua poesia, e che non voleva che si andasse oltre” (157). La sua poetica è influenzata da “la natura” che “era del tutto altrove che per tutti, era là dove molte tradizioni religiose designano il contro natura, la pederastia, l’omosessualità” (158) (e anche qui, possiamo notare l’influenza di una greicità tipica e particolare a Penna stesso, trattata nel prossimo capitolo.) Per Pasolini, la

2. Purtroppo, al momento in cui scrivo questa tesi, l’autobiografia non è facilmente disponibile negli Stati Uniti e quindi non l’ho potuta consultare direttamente.

natura è, invece, “conflittuale” e quando ne parla nelle sue poesie, particolarmente in quelle friulane usa il dialetto spesso per un sentimento di rimozione o censura. Sempre secondo Siciliano:

Pasolini invece scopr[e] in Penna la possibilità di esprimere in una linearità senza ombra quanto [è], secondo le istituzioni letterarie, tradizionalmente condannato al peccato; Penna poeta [è] la realizzazione di tutto ciò che gli [è] realmente diverso, [è] il suo opposto. (158)

Questo pensiero è anche rispecchiato nella prima poesia di *Appunti*, citata da Siciliano:

Felice chi è diverso

essendo egli diverso.

Ma guai a chi è diverso

essendo egli comune. (*Tutte le poesie* 171)

Pasolini, come il poeta greco Konstantinos Kavafis (1863 - 1933), non è un poeta “del rimorso, del desiderio lacerato, del possesso annientato” (158), mentre Penna, invece, “non ha appunto segretezza” (159). Siciliano descrive una poesia luminosa quando si riferisce a Penna: “La violenza alla norma, alla norma stilistica e letteraria, ha sempre bisogno su di sé di un solicello che la scaldi e la chiarisca tutta” (159).

L’omoerotismo e anche la pederastia di Penna sono trattati con una chiarezza imparagonabile allo schermo intellettuale o dialettale assunto da un Pasolini scrivente. La “tragedia” di Penna—già una parola il cui uso Penna avrebbe contestato—non è “una tragedia che si possa isolare in questa o in quella poesia,” come, si potrebbe dire, la tragedia di un Pasolini, la quale potrebbe occupare o poesie o opere specifiche, bensì una

tragedia “che via via si stratifica di poesia in poesia, di verso in verso, per i tanti interrogativi che vi si inseguono” (159).

La produzione letteraria di Sandro Penna, come poeta stesso e come collaboratore con riviste popolari del suo tempo, è fatta primariamente da poesie, anche se Penna scrive qualche prosa come le opere prosastiche raccolte nella collezione *Un po' di febbre*. La sua poesia è marcata da “una semplicità assoluta” che il critico Giulio Savelli esprime attraverso la sua analisi del primo epigramma di *Appunti*: “Felice chi è diverso.” L’autoconcezione della propria diversità “consiste in una ricerca” (3) predominante nella sua poetica e si presenta come una “sofferenza.” La scrittura di Penna comunica sempre la sua “opposizione al mondo” che si esprime attraverso la “[f]elicità e sofferenza” (4). Questa sofferenza è anche rispecchiata dall’ambiente in cui scrive Penna nella censura fascista che ha costretto Penna ad essere, come Pasolini lo definisce, “un poeta molto trasgressivo nei contenuti ... ma non trasgressivo nella lingua, che tende ad usare in modo eufemistico” (Garboli, qtd. in Malatesta).

La poesia di Sandro Penna ci fornisce l’opportunità rara ed enorme di offrire al mondo anglofono una voce poetica senza pari nella tradizione letteraria di lingua inglese, particolarmente quella americana. Allo stesso tempo, la traduzione di Penna potrebbe provocare un rinnovato e necessario interesse nella poesia di Penna, particolarmente perché essa non appartiene alla tradizione omoerotica tipica in Italia, per il suo stile caratteristico e per la forza evocatoria delle sue immagini, tra cui appare il mitico fanciullo.

CAPITOLO 2: L'AMORE, IL MITO E IL TEMPO: LA FIGURA DEL "FANCIULLO" NELLA POETICA DI SANDRO PENNA

La poetica di Sandro Penna è marcata da figure abbastanza controverse, ma con legami forti a tradizioni precedenti della letteratura occidentale e classica. Una delle figure principali in cui possiamo concepire l'appartenenza di Sandro Penna alle tradizioni letterarie occidentali è la figura del "fanciullo," una figura che funziona come la musa ispiratrice delle poesie penniane e dell'amore omoerotico che le caratterizza. La figura del fanciullo fornisce due temi principali importanti per la lettura delle sue poesie. Prima, essa fornisce al lettore una figura amata, elevata al livello di una creatura sacra, espressa in termini che alludono ad una sacralità mantenuta con l'atemporalità mitica. Ma, allo stesso tempo, questa figura mitica diventa più complessa quando consideriamo la complicità del fanciullo caratterizzato sempre dal distacco e dall'esclusione.

Anche se ci sono tante influenze importantissime dalla tradizione letteraria italiana che informano la lettura della poesia di Sandro Penna, una delle più interessanti è il legame notevole con il mondo greco antico e il forte contrasto con il mondo contemporaneo. La poesia penniana sembra appartenere a una tradizione più greca che romana particolarmente nella caratterizzazione dell'omoerotismo (Cestaro 3). Invece della rappresentazione dell'omoerotismo "frank ... sometimes satirical, sometimes romantic" vista nella tradizione italiana e latina, Penna esprime un omoerotismo più "idealized" (3) come quello attribuito più spesso alla tradizione greca. A questo

proposito, possiamo considerare l'importanza della gremità della concezione penniana per quanto riguarda la propria omosessualità. Nella scelta di rappresentare l'omosessualità apertamente, Penna prende una posizione proprio al limite della tradizione italiana. Essere un poeta omosessuale che si esprime così apertamente in un paese che impedisce la visibilità comune dell'omosessualità (che “for the first time garnered serious national ... attention” [Cestaro 1] nel 2000) fornisce un ostacolo particolarmente difficile da superare. Il bisogno era dare voce “al mondo omosessuale con le sue ossessioni, i suoi riti, [e] il suo bisogno di esistere” nel silenzio culturale, anche se questa voce era perlopiù molto personale e si alzava “per la prima volta nella cultura italiana” (Gnerre 155).

Possiamo anche osservare una connessione cospicua con la psicologia junghiana particolarmente per quanto riguarda le idee del preconcio e il postconcio, grazie all'articolo “Il mito del fanciullo e la poesia di Sandro Penna” di Magda Vigilante. Secondo la Vigilante, il fanciullo di Penna è paragonabile al *puer* di Jung:

Il fanciullo rappresenta simbolicamente l'essere preconcio e quello postconcio dell'uomo. Il suo essere preconcio è lo stato inconscio della piccolissima infanzia; il suo essere postconcio è un'anticipazione *per analogiam* della vita dopo la morte. In questa rappresentazione si esprime l'essenza completa della totalità psichica. (484)

Questa descrizione sembra appartenere facilmente alle qualità trascendentali della poesia penniana discusse più tardi in questo capitolo, ma attira anche l'attenzione su qualche aspetto inerente al fanciullo di Penna. Per Jung, il *puer* è un archetipo che si manifesta in una situazione conflittuale per la coscienza, e possiamo vedere la figura del fanciullo nella poetica di Penna in modo simile. Secondo Francesco Gnerre, Penna sembrava

rendersi conto del fatto che “i suoi amori [erano] illeciti e che le sue poesie, che canta[vano] la bellezza e l’amore, lo stupore e la naturalità del desiderio omosessuale, po[tevano] essere giudicate «oscene»” (151). Il fanciullo diventa la figura penniana mediatrice fra sentimenti omoerotici e una società contemporanea ostile. Quindi, il fanciullo di Penna si situa come luogo d’incontro personale e poetico.

Il legame tra il fanciullo e la letteratura italiana è altrettanto notevole. La mera menzione del nome non si sottrae alle inevitabili connotazioni semantiche de *Il fanciullino* di Giovanni Pascoli che rappresenta la voce che potrebbe essere applicata alla poesia, marcata da un’importanza attribuita all’intuizione e a qualche moralità inerente alla poesia. Nell’idealizzazione del fanciullo—come una figura ideale che esiste “dentro di noi”, vale a dire dentro ogni persona—ci sono temi che portano alla superficie opere come quelle di Platone e Socrate in cui dentro sfere ideali esistono le cose “vere” o “pure”, nominate da un fanciullo e a cui solo il fanciullo può dare nome, possedendo solo lui la purezza di una lingua non ancora contaminata dal mondo reale e storico. Qui, è importante notare l’importanza della greicità ne *Il fanciullino* di Pascoli, un’influenza che verrà sviluppata figurativamente nella poesia penniana attraverso la sua caratterizzazione della figura mitica del fanciullo.

Ma il legame tra il fanciullo di Penna e il fanciullino di Pascoli diventa più stretto quando consideriamo l’ambiente divino che entrambi occupano: il fanciullino di Pascoli diventa una figura simile a quella di Adamo nella Bibbia: “[E]gli è l’Adamo che mette il nome a tutto ciò che vede e sente” (6). Nella poesia penniana, il fanciullo diventa una divinità—un “giovane Iddio” (Penna 2) nella poesia “Viaggiava per la terra” nella raccolta *Appunti*. Gli attributi “divini” del fanciullo portano alla mente influenze

classiche che hanno contribuito alla creazione di questa figura poetica e l'influenza possibile di un dio fanciullesco che ispira il fanciullo penniano in un modo simile a quello che ispira Pascoli nella sua opera.

In quanto dio-fanciullo o fanciullo divino, il fanciullino pascoliniano “dentro [di] noi” (3) (o nei poeti) è una figura innocente, incontaminata e pura, “pagana” in quanto priva di conoscenza del mondo del quotidiano. Egli occupa uno spazio caratterizzato da pace e innocenza (13). Similmente, la poesia di Penna, toccata dalla musa-fanciullo, esprime una “sua grazia, sempre un po’ ambigualmente erotica ed euforica” (Pozzi 324) che sembra rispecchiare l'innocenza quasi beata del fanciullino pascoliano. Le poesie di Penna sembrano “oscurarsi la felice e pagana istintività gioiosa della prima maniera” o “l'orizzonte impressionistico già così limpido” (323) allo scopo di rispecchiare il dolore del poeta, un dolore allo stesso tempo personale e rappresentativo sia di lui che dell'omosessuale suo contemporaneo.

La poetica penniana si presenta come individuale e unica nella tradizione italiana poetica del Novecento. Molti autori tradiscono la loro presenza, perlopiù stilistica, nelle poesie penniane; si tratta soprattutto di Umberto Saba, Eugenio Montale, e Giuseppe Ungaretti. Quest'ultimo spicca per via degli aspetti formali caratteristici del movimento ermetico di cui Ungaretti è capostipite, perché le poesie di Penna—particolarmente quelle che riguardano il fanciullo—presentano una loro “brevitas” e densità semantica. Penna, invece, è considerato estraneo alla tradizione novecentesca in Italia, e alcune enciclopedie del periodo si limitano a menzionarlo proprio come tale. Ne *La poesia italiana del novecento: Da Gozzano agli ermetici* di Gianni Pozzi, Penna si trova nell'ultima parte, sotto il titolo di “alleati, dissidenti e oppositori”. Ma, anche se questi movimenti, autori e

poeti hanno influenzato Penna in modo abbastanza notevole, c'è un suo contemporaneo che lo studioso di Penna non può trascurare in un contesto di omosessualità latente: Pier Paolo Pasolini. I due si sono conosciuti negli anni '50 a Roma. Esiste una corrispondenza tra i due che sopravvive fino ad oggi¹. Il modo in cui le loro poetiche presentano l'omoerotismo, invece, è molto diverso e vale la pena discutere di queste differenze.

Penna e Pasolini trattano il tema dell'omosessualità in modi diversi. La limpidezza e la chiarezza che marciano la poesia di Penna sono assenti in quella di Pasolini. In Pasolini, una certa complessità riflette la sua "molteplice attività" rendendone impossibile una definizione di "poeta o narratore o cineasta o saggista o polemista" (Gnerre 257). La molteplicità dei suoi interessi ha caratterizzato Pasolini stesso e, soprattutto, l'ha tenuto nascosto. A seconda di questi interessi, la poesia di Pasolini si può dividere in due, e il suo uso del dialetto friulano come lingua della realtà (259) gli ha permesso di creare uno schermo intellettuale dietro al quale nascondere i suoi significati (anche se il friulano "non è la sua lingua, ma la lingua della madre" [259] provocando quindi la domanda sull'uso della lingua a scopi poetici abbastanza difficile da risolvere). Invece, la figura del fanciullo nella poesia di Penna costringerebbe il poeta a rappresentare il mondo omoerotico in modo più palese, particolarmente attraverso la scelta di una lingua limpida e semplice. Penna usa la lingua italiana e quindi si situa come più rappresentativo dell'esperienza omoerotica a livello nazionale. Nonostante entrambi i poeti non sentano un'appartenenza alla società contemporanea né a livello poetico né a livello personale per via dei temi omoerotici e pederastici prevalenti nelle loro poetiche così come nella loro vita, Pasolini si presenta e si definisce come diverso, mentre Penna

1. Per uno studio più approfondito della relazione Penna-Pasolini, vedi "Penna e Pasolini" di Enzo Siciliano.

esprime un dolore che deriva dalla sua differenza e che permea la totalità della sua poetica.

Ormai stabilite le influenze principali, possiamo concentrarci sui dettagli e sulla descrizione del fanciullo nelle poesie penniane. Secondo Francesco Gnerre, il fanciullo creato da Penna è “qualcosa di sacro,” rispecchiato nella “purezza della lingua” utilizzata e la apparente semplicità del contenuto delle poesie. Descritto come il “[p]recursore di un bisogno di liberazione espresso con tanta chiarezza e limpidezza” (Gnerre 161), Penna viene esaltato per l’uso di un linguaggio “di sorprendente quotidianità e di pungente, anche se privato, realismo linguistico” (Pozzi 325-6). Sebbene ci sia una classicità caratterizzata da un “grado estremo d’incantamento e di allucinazione”, egli appartiene chiaramente alla “poesia moderna” (Gnerre 161). Non esiste la complessità stilistica offuscante di un Pasolini che favorisce una lettura al di sotto la superficie testuale o tematica e richiede la presenza dello schermo intellettuale ma invece c’è una modernità che rende le poesie di Penna più adatte e comprensibili al suo pubblico. Questa purezza linguistica si presenta nella modernità quasi normale o quotidiana non spesso appartenente a un ambiente poetico. Penna, scrive Vigilante, dichiara la sua poesia, la “diretta testimonianza della nuova passione che domina ora la sua esistenza.” Non è più “uno schermo illusorio tra la vita e l’autore” ed è in quel momento che essa comincia ad essere più epigrammatica e quasi ermetica (Vigilante 470).

L’insistenza con cui il fanciullo si manifesta esige anche considerazioni su un altro aspetto fondamentale della produzione epigrammatica penniana: l’atemporalità. A causa della natura epigrammatica della maggior parte della sua bibliografia, molte delle poesie penniane esprimono un momento unico che permette al fanciullo di esistere.

Spesso, il fanciullo esiste in uno stato liminale, tra due mondi o modi di esistenza. Per esempio, il fanciullo è spesso caratterizzato come molto distante e distaccato. Il fanciullo “ignora il proprio potere,” non sa della sua “completa, perfetta bellezza,” trasforma l’intera realtà per quelli che hanno ricevuto “il messaggio d’amore e di bellezza” (Vigilante 470) e, qualche volta, vediamo il fanciullo di Penna dormiente. La lontananza sentimentale del poeta dal fanciullo serve ad affermare la distanza da altri aspetti del mondo della ‘realtà,’ compreso il tempo. Il fanciullo è l’oggetto del desiderio poetico— può essere solo cercato, non è mai catturato completamente, e quindi se il poeta non lo può raggiungere, egli non riuscirà a catturare la sua dimensione atemporale.

Quest’atemporalità del fanciullo viene messa in evidenza dal contenuto delle poesie penniane, particolarmente nella raccolta *Appunti*. Come ho già suggerito prima, c’è una presenza singolare del tema dell’omosessualità e, come l’atemporalità del fanciullo, la propria esistenza omoerotica aperta va interpretata come testimonianza della propria esistenza liminale. La sensualità del fanciullo così come quella di Penna (una sensualità condivisa) è spesso una sensualità marcata dal dolore o dall’inabilità di essere compiuta ed è questa sovrapposizione dell’amore e il dolore nel contenuto delle poesie penniane che è degna di studio. Se consideriamo come sono trasparenti le poesie, dobbiamo anche considerare il contesto in cui questa trasparenza si manifesta. Nel contesto italiano e particolarmente in quello di Perugia, città natalizia del poeta (in un’Umbria che per motivi storici rimase sempre associata con la Chiesa²), l’omosessualità può esistere solo in silenzio ed è proprio questa tensione tra il desiderio e

2. Per più informazione sull’Umbria, la Perugia, e gli stati papali prima dell’Unificazione italiana, vedi *Storia di Perugia dalle origini al 1860* di Luigi Bonazzi (1875).

i vincoli sociali che rendono sia il tempo di Penna che quello del fanciullo “il tempo del desiderio” (Gnerre 156).

La predominanza della metafora del fanciullo, così importante nella poetica penniana, risulta in scelte stilistiche che vanno messe in evidenza. Il fanciullo distaccato è la metafora impiegata da un poeta che percepisce il proprio essere come escluso e distaccato. Inoltre, è una forza che ispira la creazione della poesia epigrammatica, l'unico tipo di poesia in cui il fanciullo può esistere. Per Penna, la poesia epigrammatica rappresenta l'unica forma di poesia che potrebbe rinchiudere o catturare il fanciullo, perché sia la forma che lo stile potrebbero appartenere a due mondi, come il fanciullo: il mondo poetico e quello apoetico. Molte delle poesie di Penna sono scritte in una forma che sembra una modulazione di una frase parlata. Il tono quasi parlato delle poesie le rende molto leggibili. Ma questo tono molto accessibile le costringe allo stesso tempo a occupare uno spazio tonale interessante. L'apparente leggibilità permette alle poesie di Penna di occupare simultaneamente due sfere diverse: come il fanciullo, le poesie epigrammatiche appartengono sia ad un mondo poetico che ad un mondo legato alla realtà, rappresentato dalla qualità quasi parlata del tono poetico.

Proprio l'influenza del fanciullo rende necessario l'uso della poesia epigrammatica ad esprimerlo e racchiuderlo perché la poesia epigrammatica è l'unica forma che si situa tra la comunicazione e il silenzio. Solo così il poeta può spiegare il fanciullo, o almeno fornire lo spazio che il fanciullo può occupare. La poesia epigrammatica di Penna in particolare, con le sue influenze ermetiche, esprime soltanto l'informazione necessaria al lettore ed è quest'informazione che crea quasi tutto un complemento fatto da dettagli del fanciullo o il suo ambiente e le emozioni che il poeta—

l'unica persona abile ad apprezzare questo fanciullo nella sua profondità immensa—sente mentre lo sta contemplando o osservando. Quindi, l'esistenza liminale del fanciullo, il quale occupa uno spazio né completamente fisico né soltanto emozionale, è rappresentata nel modo più completo possibile tramite l'uso di una poesia che occupa uno spazio liminale tra contenuto e stile, scritto e parlato, fisico e emozionale.

L'esistenza del fanciullo si presenta anche nella mancanza, ma simultanea presenza, della quotidianità. C'è una discussione abbastanza profonda (almeno quanto lo può essere in un campo di studio così poco sviluppato come lo studio di Sandro Penna) che parla della quotidianità delle sue poesie. Penna non usa un lessico ricercato, favorendo invece parole comuni e accessibili, come già spiegato, e i mondi creati dalle sue poesie sembrano appartenere ad un ambiente della realtà. Ci sono piscine, chiese, porte, e altri dettagli comuni che prestano un non so che di reale e di vero agli ambienti costruiti. Questi dettagli comuni, o forse meglio "quotidiani", sono onnipresenti e attraverso essi il poeta esibisce una quotidianità "sorprendente" (Pozzi 325) e benché il suo fanciullo sia marcato da "qualcosa di sacro, di vitale" (Gnerre 160) e occupi "un preciso momento della [sua] vita" (159), egli non è irraggiungibile concettualmente e ispira il tono "vulnerabile" e "lo stile più disarmato" (153).

La figura di questo fanciullo suggerisce al lettore anche la presenza del liminale e dei limiti. Il fanciullo è una figura che non appartiene né alla giovinezza di un bambino né alla maturità di un uomo adulto. L'appartenere alla non-appartenenza è rispecchiato a livello formale, particolarmente nelle poesie epigrammatiche. Spesso, queste poesie adoperano una lingua mimetica della lingua parlata:

Oh, nella notte il cane

che abbaia di lontano.

Di giorno è solo il cane

che ti lecca la mano. (Penna 200)

In questo esempio la rima ripetuta permette alla poesia un'esistenza quasi quotidiana. Il ritmo è regolarissimo e la rima poco complicata; la poesia diventa quasi un modo di dire, un'espressione che potrebbe esistere nella coscienza collettiva come proverbio. Allo stesso tempo, questa normalità e perfezione ritmica accennano, di nuovo, attraverso un tentativo di raggiungere un ideale, all'importanza del mondo greco classico che condiziona la poetica di Penna.

La forma rispecchia il contenuto. Questa poesia offre un esempio di un'altra tecnica usata spesso nella poesia penniana: la rima identica. La rima identica serve come simbolo della poetica penniana, particolarmente per quanto riguarda la relazione fanciullo-poeta. Attraverso il suo uso di rima identica, Penna crea diverse sensazioni nella stessa parola. Nell'esempio precedente, il "cane" poetico subisce un cambiamento da una figura di cattivo augurio ad una figura che fornisce la consolazione per il poeta nell'azione di leccargli la mano. Le parole che fanno parte della rima identica non condividono un solo significato. Invece, simultaneamente esse assumono un significato e un suo simile o un suo contrario, ricreando linguisticamente la sensazione somiglianza/diversità che Penna percepisce nella propria società come poeta omoerotico e suggerendo la manifestazione dell'unica altra figura appartenente a due mondi per il poeta: il fanciullo.

Lo stile penniano è anche condizionato da questa esistenza ambigua del fanciullo. Il suo uso dell'*enjambement*, per esempio, è una dimostrazione chiara di un'appartenenza

percepita come spezzata. L'*enjambement* spesso diventa strumento stilistico che invita il lettore a vedere come il poeta formula la sua poesia in un modo che vuole mettere i preconcetti della sua società contemporanea alla prova. Per esempio, l'*enjambement* che aiuta il poeta a creare un ritmo e una rima cantabili gli permette anche di esprimere l'aspazialità del fanciullo che occupa la maggior parte della sua poesia:

Sotto l'alba piovosa se n'è andato
il mio amore con un gaio passo.
Io l'ho visto svoltare, e m'ha baciato
il cuore ancora con l'ultimo passo.

Non vale il grigio, non vale la strada
contro la luce dei suoi sedici anni.
Non vale il grigio, non varrà il tempo
contro una luce, miei poveri panni.

Questa poesia dalla raccolta *Poesie inedite* cioè la seconda collezione in *Tutte le poesie* del tomo Garzanti, riprende forme ritmiche e schemi metrici già esplorati. Comunque, va notato come l'*enjambement* sia in questa poesia che in tante altre crea un gioco stilistico tematico in cui il tema dell'appartenenza incontra quello dell'assenza in uno scontro tra la parola finale del verso 3 e la parola iniziale del verso 4. Vale a dire il participio passato "baciato" (3) suscita nel lettore l'impressione di una meta sentimentale, ma il poeta relega quel momento unico di soddisfazione ad un ideale non fisico: "il cuore" (4).

Una più attenta lettura rivela quindi che l'interruzione di linea serve a contraddire la possibilità prospettata dal contenuto. Questo gioco sul vero e l'immaginario rispecchia

l'ambivalenza presente nella poesia. Le qualità mitiche inerenti nel fanciullo sono rinforzate poiché il fanciullo non appartiene definitivamente al mondo reale, vale a dire al mondo di un bacio concreto, e allo stesso tempo sembra appartenere ad un mondo che si radica nella realtà, il mondo di un bacio al cuore. La collocazione del fanciullo nell'aspazialità è resa concreta nella poesia allo stesso tempo in cui è reso fortemente palpabile “[i]l dramma dell'esclusione e della diversità” (Gnerre 161) che Elio Pecora sente nella poesia di Penna.

In conclusione, la lettura della poesia penniana è fortemente informata da uno studio delle figure retoriche e metaforiche principali presenti nelle sue poesie. Rifacendosi alla figura del fanciullo (perlopiù nelle opere poetiche ma anche nella sua prosa), il lettore si può preparare a capire le poesie di Penna in una maniera più completa e sviluppata. È questa figura metaforica che s'impone come la musa del poeta e come forza che influenza le sue scelte, dalle immagini presentate alla forma delle poesie stesse.

CAPITOLO 3: LA CORNICE TEORICA

Le teorie applicabili alla traduzione delle opere di Sandro Penna sono il risultato di uno studio di molteplici traduzioni sia in inglese che in altre lingue¹ al fine di dare di Penna un ritratto fedele. A questo scopo ho consultato non soltanto testi teorici che trattano il tema della traduzione letteraria in termini generici da teorici conosciuti tra cui George Steiner, Roman Jakobson, e Gayatri Chakravorty Spivak, ma anche tanti testi sulla traduzione di una voce *queer*, articolata in una lingua romanza come l'italiano che è soggetta sia a leggi formali e grammaticali condizionate dal genere di sostantivi che a leggi non scritte emergenti da convenzioni sociali vigenti in una cultura diversa da quella in cui s'inserisce il testo d'origine.

Prima di tracciare la cornice teorica di questa traduzione, sarà utile esplorare il contesto attuale in cui esse sopravvivono nel mondo anglofono, particolarmente quello americano. In un articolo tratto dal primo convegno su Penna, *L'Epifania del desiderio*, nel 1990 a Perugia, "La presenza di Penna negli ambienti di lingua anglo-americana," William Rivière ritiene di voler riconoscere alcune delle particolarità che vengono alla superficie nell'atto di tradurre un testo penniano in inglese (242) basandosi sul fatto che in Inghilterra Penna sembra avere una certa fama tra i lettori della poesia italiana. Lo studioso ammette che nel mondo accademico americano, invece, esistere solo il volume di poesie scelte e tradotte dal professore W.S. Di Piero: *This Strange Joy*. Al di fuori di

1. Gli articoli "Perevodimost" di Caryl Emerson e "Translating the Queer Voice: Problems with Polish Translations of Ginsberg's 'America' and 'Message'" di Jack Hutchens offrono considerazioni interessanti sulle scelte che il traduttore potrebbe incontrare nell'atto del tradurre.

questo volume poco conosciuto nell'accademia americana il nome di Penna non appare con l'eccezione di qualche voce nelle enciclopedie di poesia italiana del Novecento, forse per via della difficoltà sostanziale di rappresentarne l'essenza poetica efficacemente e sinceramente in inglese.

Rivière attribuisce le difficoltà nel tradurre Penna a vari fattori tra cui spicca una preoccupazione, secondo lo studioso abbastanza comune nella critica della traduzione, che essa “non h[a] molta fiducia in nessuna traduzione di poesia” (242). Rivière cita Steiner nel suo influente libro sullo studio della traduzione, *After Babel*, in cui “dimostra, verso la fine, una mancanza di fiducia nella possibilità di concepire o di effettuare una traduzione valida di qualsiasi poesia in una lingua diversa.” La poesia, riafferma Rivière, “è quella che viene persa nella traduzione”² (243).

Un breve riassunto delle ragioni per cui risulta difficile tradurre la poesia di Sandro Penna in inglese comincia con la critica, da parte di Rivière, che la voce di Penna dimostra una dipendenza da concetti astratti che la poesia inglese, dopo il movimento modernista, considera “fuori moda” (243); di conseguenza, sempre secondo Rivière, la voce di Penna tradotta subisce un cambiamento necessario per rendere concrete le immagini in inglese ed è grazie a questa differenza tra le culture letterarie in Italia e nel mondo anglofono che un poeta così italiano come Penna andrebbe tradotto:

Insomma, non basta tradurre, in modo abbastanza preciso, il senso di una frase di Penna, se un poeta inglese non ha mai potuto scrivere quella frase,

2. L'intraducibilità della poesia è un tema sviluppato spesso negli studi sulla traduzione da fonti diverse. Vale a dire che, secondo molti teorici, c'è qualche cosa che, per forza, viene perso nella traduzione. L'esplorazione seguente delle teorie presentate da Ezra Pound, tra l'altro, tratta l'idea che il traduttore—anche se è responsabile per le sue traduzioni—non può fare tutto il lavoro per un lettore “pigro.”

se non sembra più la stessa poesia. Non basta riprodurre abbastanza bene la cadenza di un verso. Bisogna tradurre anche la cultura[.] (Rivière 244)

È anche a causa del movimento modernista che il mondo letterario anglofono ha impedito l'esistenza di una figura inglese paragonabile a Penna. Un altro ostacolo alla traduzione di Sandro Penna è infatti che “[n]on esiste nella letteratura inglese moderna un poeta d'amore che assomigli a Sandro Penna” e quindi un traduttore non può “imitare o sviluppare” la voce di un poeta inglese simile a Penna per creare una voce per Penna in inglese. Invece, Rivière propone il poeta greco, Konstantinos Kavafis, che abitava in un'Alessandria “non ... tanto lontano dalla Roma di Penna” (245) metaforicamente, “un poeta non dell'amore ma del desiderio” (245-6). Se l'atto del tradurre la cultura è un atto di addomesticazione (secondo Venuti, *domestication*), quando la cultura viene tradotta contemporaneamente al contenuto del testo di partenza (come la connessione con Kavafis o l'informazione tematica delle poesie penniane), si presenta anche una scelta politica nell'atto del tradurre. Il traduttore sceglie, alla fine, la voce da presentare al pubblico e le condizioni che determinano come essa viene accettata nel contesto e nella lingua in cui le opere dello scrittore sono tradotte. A causa di questa scelta, la cultura gay è spesso tralasciata.

Già ci rendiamo conto di due motivi per cui la traduzione di Penna è necessaria. Primo, aggiungere una voce come quella di Penna alla tradizione letteraria inglese espanderebbe il territorio occupato dalla poesia in lingua inglese, pur fornendo una voce distinta. Secondo, si presenta un'imperdibile occasione per il traduttore al quale spetta come dice Rivière “imitare o sviluppare” (245) la poesia italiana in inglese.

Ma come possiamo tradurre la poesia di un poeta come Penna, che appartiene a una cultura e una società così diversa dalla nostra—particolarmente quando teorici sostengono che “poetry by definition is untranslatable” come ritiene Roman Jakobson nel suo famosissimo “On Linguistic Aspects of Translation” (143)? Si ricordi innanzitutto che fu proprio Jakobson nelle sue considerazioni sulla traduzione, particolarmente sulla “interlingual translation” (139) a cui appartengono traduzioni come quelle proposte in questa tesi, a mantenere che le differenze tra le lingue si manifestano nell’informazione che sono obbligate a comunicare, non nell’informazione che potrebbero comunicare: “Languages differ essentially in what they *must* convey and not in what they *may* convey” (141; enfasi sua). Secondo questo ragionamento, non è che la poesia di Penna non possa esistere in qualche modo in inglese: la lingua inglese potrebbe ben comunicare le stesse informazioni presenti in italiano. Ma una poesia paragonabile a quella di Penna è assente nella lingua inglese. Vale a dire nella lingua del pubblico nuovo voluto dalla traduzione in questo caso, i bisogni particolari della poesia penniana, nell’utilizzazione della traduzione, dovrebbero venire alla superficie in altro modo, un modo nuovo. Il traduttore che se ne prende carico, deve anche accennare a questo valore politico intrinseco nella scelta del testo di partenza (ovvero, le opere che sono scelte per essere tradotte) e nell’atto stesso del tradurre³.

Ma prima di entrare nelle teorie che si prestano a essere considerate nelle traduzioni in questo studio, è importante menzionare una teoria che servirà da inquadramento teorico per definire la traduzione delle poesie di Sandro Penna come obiettivo legittimo e importante: quella di George Steiner nel suo ormai canonico *After*

3. Per una considerazione più approfondita di queste idee, vedi “The Politics of Translation” di Spivak.

Babel. In questo libro, Steiner tratta la teoria e la pratica della traduzione in chiave ermeneutica. Egli dichiara che la traduzione è un “hermeneutic motion” ovvero “the act of elicitation and appropriative transfer of meaning” (312). È, infatti, in questo “hermeneutic motion” che possiamo considerare le possibilità e le implicazioni della traduzione di Sandro Penna.

La prima fase della traduzione secondo questo modello consiste in una fiducia iniziale, una “initiative trust” in cui il traduttore, prima dell’atto del tradurre, si rende conto che “there is ‘something there’ to be understood, that the transfer will not be void” (312). Senza quel valore intrinseco, non c’è ragione per cui un’opera dovrebbe essere tradotta, particolarmente fuori dell’ambiente accademico. Il secondo passo si carica di connotazioni di violenza in cui lo studioso parla della traduzione come di “aggression” o di un movimento “incursive and extractive” (313) ed è in questa fase che il traduttore “invades, extracts, and brings home” (314) l’opera, portandola dalla lingua originale a quella necessaria per la traduzione. La terza fase vuole l’incorporazione della traduzione nella lingua d’arrivo che cambia essenzialmente a causa della traduzione migrante: “The import, of meaning and of form, the embodiment, is not made in or into a vacuum. The native semantic field is already extant and crowded” (314) il che può “potentially dislocate or relocate the whole of the native structure” (315). L’ultima fase, secondo Steiner, è un appello alla reciprocità per richiamare l’equilibrio tra le opere e le lingue di partenza e di arrivo. La traduzione serve a “restore balance” come “the crux of the métier and morals of translation” (316).

Non basta però un mero tracciare il percorso ermeneutico steineriano; s’impone invece la necessità di fermarsi temporaneamente alla prima e all’ultima fase in cui la

traduzione della poesia di Sandro Penna prende un rilievo particolare. Per quanto riguarda la prima fase della “hermeneutic motion,” già Rivière aveva alluso al valore intrinseco della produzione poetica penniana, innanzitutto nel senso che Penna appartiene ad una tradizione poetica di relativa minore importanza nella letteratura inglese rispetto a quella italiana. Attraverso la traduzione della poesia di Penna, possiamo espandere la conoscenza della poesia in inglese. Inoltre, secondo Steiner, la traduzione ha la capacità di migliorare: “The work translated is enhanced” (316). Le poesie italiane di Penna possono stabilire una relazione reciproca con le loro traduzioni inglesi, non solo perché le traduzioni vogliono, per forza, un pubblico nuovo per le poesie, ma anche perché la scelta da parte di un traduttore di tradurlo tradisce l’importanza critica del soggetto, il che può suggerire una rivalutazione della poetica di Penna nel contesto critico sia italiano che anglofono.

Il legame con la teoria ermeneutica di Steiner non sarebbe completo senza menzionare il concetto di “fedeltà” nella traduzione. Steiner, considerando il traduttore simultaneamente come esegeta e lettore, ci spiega che tramite la traduzione la fedeltà è possibile in questi termini:

The translator, the exegetist, the reader is *faithful to* his text, makes his response responsible, only when he endeavours to restore the balance of forces, of integral presence, which his appropriative comprehension has disrupted. Fidelity is ethical, but also, in the full sense, economic. (Steiner 318; enfasi sua)

Steiner spiega la traduzione in termini di scambio economico in cui c’è, nel caso ideale, scambio senza perdita: “There is, ideally, exchange without loss” (318-9). Con queste

considerazioni sia etiche che economiche diventa importante considerare i metodi che permettono al traduttore di creare e conservare una traduzione fedele al testo originale. Nel nostro caso si tratta soltanto di creare una traslitterazione delle poesie. Se qualche equivalenza completa esistesse, non ci sarebbe una ragione per cui la traduzione diventerebbe necessaria. Invece, la reciprocità della traduzione esige che il traduttore restituisca alle traduzioni il peso che l'economia delle sue parole forse ha cambiato.

Tra teorie indispensabili alla traduzione, in particolare quelle che considerano l'idea della fedeltà possibile nell'atto del tradurre e alla luce della loro traduzione e applicabilità a questa tesi, va preso in considerazione Friedrich Schleiermacher e la sua definizione dei limiti della traduzione. Secondo Schleiermacher, la traduzione è un dovere o un compito (tradotto dal tedesco in inglese come "task" [51]) e il termine verrà ripreso da Benjamin⁴. Allo stesso tempo, presenta un punto di partenza per il teorico Lawrence Venuti che tratterà l'importanza della responsabilità del traduttore che la assume. Sempre secondo Schleiermacher, il traduttore ha due scelte nella traduzione, di creare una traduzione più leggibile per il lettore nella lingua d'arrivo o una traduzione che mantenga qualche effetto di straniamento che marchi il testo come appartenente a un'altra tradizione: "Either the translator leaves the author in peace as much as possible and moves the reader toward him; or he leaves the reader in peace as much as possible and moves the writer toward him" (49). Già a questo punto, abbiamo piantato il seme per due possibilità: una traduzione straniata (o, usando il termine di Venuti: *foreignized*) o una

4. Jakobson riprende questo termine nel suo articolo canonico, "On Linguistic Aspects of Translation" in cui stabilisce molti concetti importanti agli studi sulla traduzione e di cui parlerò più tardi in questo capitolo. Per più informazioni, si veda Jakobson stesso.

addomesticata (*domesticated*), termini che in essenza corrispondono ai due metodi proposti da Schleiermacher⁵.

Comunque, non è necessariamente una scelta estrema e la traduzione, sia in generale che in quelle specifiche raccolte in questo lavoro, esiste tra queste due possibilità. Con Rivière sullo sfondo, per esempio, sembra importante creare una traduzione più *foreignized* che *domesticated*. In questo caso, Penna è lasciato in pace (relativamente) e spetta più al lettore la responsabilità di accomodare la poesia di Penna. Anche se l'equilibrio tra *foreignization* e *domestication* e il loro scopo cambiano da una poesia, o parola, all'altra, è importante che le opere di un poeta così diverso dalla tradizione in cui è tradotto ritengano la loro diversità ed è per questo motivo che ho voluto creare traduzioni forse meno facilmente leggibili, ma percettibilmente diverse da poesie tradizionali del canone inglese.

Questa diversità, comunque, è particolarmente interessante quando teniamo conto del fatto che il poeta tradotto in questa tesi è uno che parla di temi non completamente accettati nella società d'oggi (benché se ne parli molto più apertamente in tempi recenti che in passato). Nel suo articolo sulla traduzione di una scrittrice indiana appartenente a una classe socialmente inferiore (Mahasweta Devi, che vive in India sotto il dominio imperialistico inglese), Gayatri Chakravorty Spivak si addentra nelle implicazioni e nelle difficoltà particolari per la traduzione di una poetessa che appartiene ad una classe meno accettata dal suo tempo. Spivak insiste che il traduttore debba capire il contesto in cui il testo di partenza è creato. Il traduttore deve capire bene il contesto, sia linguistico che politico, dell'originale, o "have a tough sense of the specific terrain of the original" (377),

5. D'ora in poi uso i termini inglesi di Venuti (*foreignization* e *domestication* per lo *straniamento* e *addomesticazione*, rispettivamente) per riferirmi a questi concetti.

per rifiutare l'idea che tutta la scrittura di un gruppo sociale sia univoca. Spivak riecheggia Steiner quando questi implica che è importante appurare che lo scrittore tradotto offra qualche valore intrinseco particolare, motivo, questo, per cui è stato tradotto. Penna, per esempio, offre una voce per la maggior parte silenziata dall'Italia in cui viveva—oltretutto una voce letteraria, influenzata dagli artisti (e amici) suoi coetanei come i famosi Pier Paolo Pasolini, Alberto Moravia, e Natalia Ginzburg. Il poeta perugino offre anche una voce che ha già suscitato qualche interesse critico, culminante nel già citato convegno sulle sue opere nel 1990.

Ma torniamo alla nostra domanda principale: come dovrebbe il traduttore anglofono tradurre le opere di un poeta come Penna? Spivak suggerisce un atteggiamento d'inferiorità al testo originale: “[T]he task of the translator is to surrender herself to the linguistic rhetoricity of the original text,” che “the translator must be able to discriminate on the terrain of the original”(377) (il punto appena descritto). Rileva anche l'importanza da parte del traduttore di imparare altre lingue per approfondire la sua conoscenza di gruppi emarginati, o almeno quelli che non appartengono alla cultura dominante: “[I]f you are interested in talking about the other, and/or in making a claim to be the other,” dice Spivak “it is crucial to learn other languages” (379) e non soltanto in senso accademico, ma anche in senso pragmatico che vuole che il traduttore capisca come la lingua viene usata dalle persone che essa tocca. In questo caso, il contesto postcoloniale che informa una lettura di Spivak potrebbe aiutare a capire come le poesie di Sandro Penna, nella propria normalità, vengano interpretate come espressioni di temi non

ammissibili in quei tempi. Spivak, come Steiner e Venuti, vuole che il traduttore diventi responsabile⁶ per le sue traduzioni.

Inoltre, per queste traduzioni anche le teorie di un poeta del movimento modernista vengono ironicamente utili. Nel suo articolo “Guido’s Relations,” in cui analizza e riflette sulle proprie traduzioni delle opere di Guido Cavalcanti, Ezra Pound, un capostipite del movimento modernista inglese, crea alcune distinzioni abbastanza importanti per quanto riguarda la traduzione. Una delle più importanti è’ mantenere le forme ritmiche e il peso verbale nel testo di partenza ed è introdotta con questo suo suggerimento: “Sing it of course, don’t try to speak it” (87). L’invito a cantare anziché parlare è ovviamente influenzato dal suo coinvolgimento prima con il modernismo inglese e dopo con l’imagismo e attraverso questo invito, Pound mette un’ enfasi notevole sul mantenimento dell’energia intrinseca e caratteristica della poesia, la quale egli nomina il “cantabile” (88). Quindi, per Pound, diventa ancora più importante mantenere non soltanto il “verbal weight” (88) delle frasi e delle parole usate nel testo di partenza, ma anche la sensazione estetica e sonora del testo di partenza.

Diventa ancora più interessante considerare le idee poundiane in un contesto in cui il traduttore traduce un poeta come Sandro Penna. Penna è informato da movimenti italiani e classici nel suo uso della lingua e delle sue immagini, come l’immagine principale della sua poetica: il fanciullo. Una delle caratteristiche più interessanti della sua poesia è la cadenza con cui scrive poesie epigrammatiche e brevi. Questa cadenza, il *cantabile* poundiano per definizione, vuole che essa sia riprodotta in qualche modo

6. La responsabilità del traduttore è un tema che viene considerato anche più importante negli studi sulla traduzione di anni più recenti. Per uno studio più approfondito, vedi *The Translator’s Invisibility* di Lawrence Venuti (1995).

‘fedele’ dove possibile e, allo stesso tempo, vada rappresentato il peso di ogni immagine e parola—particolarmente quelle che si riferiscono a poeti appartenenti a tradizioni precedenti e contemporanee. E’ su queste energie a volte contrarie che si concentrano il significato e l’importanza di ogni poesia penniana, l’energia formale che informa una lettura storica e quella immaginistica che informa la sua lettura sociale.

Alla fine, Pound ammette che non è possibile che il traduttore faccia tutto il lavoro per il lettore pigro:

In the long run the translator is in all probability impotent to do *all* of the work for the linguistically lazy reader. He can show where the treasure lies, he can guide the reader in choice of what tongue is to be studied, and he can very materially assist the hurried student who has a smattering of a language and the energy to read the original text alongside the metrical gloze⁷. (Pound 92; enfasi sua)

È in questa vena che le traduzioni racchiuse in questa tesi devono essere, alla fine, percepite. Nella traduzione delle poesie scelte in queste pagine, ho potuto provare a comunicare sia il *cantabile* poundiano che il peso verbale, il “specific weight” (88) specifico ad ogni parola, riga, e poesia.

Nel capitolo seguente faccio precedere nella stessa pagina le poesie in originale italiano alle traduzioni inglesi per indurre i lettori ad assaggiare le poesie italiane simultaneamente stabilendo in questo modo un incontro—anzi, un avvicinamento—con le traduzioni inglesi. Alla fine, purtroppo, ammettiamo che non si può creare un Penna inglese per via dei suoi legami fortissimi con l’Italia e l’italiano e, benché questa

7. Una forma arcaica del “gloss” inglese.

caratteristica delle traduzioni sembri invalidare le traduzioni stesse, essa è—invece—un impegno o possiamo dire un “task” o addirittura una responsabilità voluta dalla poetica penniana. Come conseguenza di questa inabilità di poter riassumere Penna in inglese, di offrirgli un’esistenza completa nel mondo anglofono, il lettore riesce a percepire i sentimenti espressi da Penna, vale a dire la sua appartenenza incompleta alla società contemporanea. Il lettore diventa la parte non appartenente, il Penna della propria poesia.

CAPITOLO 4: TRADUZIONE

Appunti

[1938-1949]

Felice chi è diverso
essendo egli diverso.
Ma guai a chi è diverso
essendo egli comune.

Happy is he who is different
by being different.
But woe to him who is different
by being the same.

Entro l'azzurro intenso di un meriggio d'estate
denso è il fogliame e assorto sotto il lucido sole.
Tutto è maturo e pieno. Non sono minacciate
le cose. E nondimeno, lontano come il sole,
e vicino, in sé vive – di sé solo – il mio amore.

In an intense blue of a summer noon
dense is the greenery and rapt under the bright sun.
All is mature and full. Not a thing is
threatened. And yet, far like the sun,
but near, he lives in himself—of his self—my love.

Forse la primavera sa che sono mie
le mie dolcezze. Come dorme il fanciullo
entro di sé nel sole e non ricerca
alcuna cosa – io non cerco il fanciullo.

Perhaps Spring knows that my pleasures
are mine. Like the boy sleeps
on his own in the sun and doesn't look for
something more – I don't look for the boy.

Veloce va l'atleta adolescente
entro il meriggio placido e lento.
Ma lo abbraccia il crepuscolo, e ne spicca
adesso la sua ferma ombra in Atene.

Se si riveste noi assistiamo all'epoca
dei calzoncini.

The adolescent athlete is quick
in the still and slow of noon.
But the twilight embraces him, and he stands out
now, a fixed shadow in Athens.

If he re-dresses, we will witness the Age
of Short Pants.

O Zelindo, non sa la tua notte
i miei pensieri. Nel sonno riassapori
i molti pasticcini. O forse ridi
ancora, lacrimando, per il buffo
del varietà.

Oh Zelindo, your night does not know
my thoughts. In sleep you savor again
many pastries. Or perhaps you laugh
even now, teary for the comic
in the revue.

Viaggiava per la terra
come un giovane Iddio
colui che non aveva
amori sulla terra.

Tornava dalla festa
la giovane animale
molti colori in testa
e frutti nel grembiale.

He traveled over the earth
like a young God,
he who did not have
loves upon the earth.

She returned from the fair,
the young animal,
many colors in her hair
and fruits in her apron.

Ho puntato la brama in ogni luogo.
Sotto la pioggia ho perduto il mio seme.
Ora si gonfia il fiume e in me fiorisce
— straripa il fiume — un desiderio nuovo.

I aimed my longing at every place.
In the rain I lost my seed.
Now the river swells and in me blooms
— the river overflows — a new desire.

Non è la costruzione il lieto dono
della natura. Un fiore chiama l'altro.

Construction is not the happy gift
of nature. One flower calls another.

Estrosa inettitudine infantile
a me ti lega incerto. E certo vola
con il mio seme il tempo.

Whimsical infantile ineptitude
binds you to me, unsure. And surely
with my seed flies time.

Tu mi lasci. Tu dici « la natura... ».

Cosa sanno le donne della tua bellezza.

You leave me. You say “nature....”

What do women know of your beauty?

Forse la vita tua si fa gentile
anche se tu non chiedi ancora amore.
Ma non ricordi me, grato e servile
intorno agli occhi tuoi, contro il tuo Onore?

Perhaps your life is gentle
even if you still don't ask for love.
But don't you remember me—grateful and ready—
by your eyes, against your Honor?

Furente e rosso in volto s'avvicina
il mio ragazzo. E odora di mamma.
Un vecchio sconosciuto a noi s'accosta:
gli regala uno specchio e noi saluta.

Frenzied and red-faced he nears,
my boy. He smells of his *mamma*.
An old stranger pulls close to us:
He gives him a mirror and to us, he waves.

Fra le valli e le montagne
io mi accorsi, un giorno, triste
che non sanno le montagne
di un amore: che più insiste.

Between the valleys and the mountains
I realized one day, sadly,
the mountains do not know
of a love: insisting more.

Sono soli e legati, adesso sposi.

Fuori è la vuota libertà invernale.

They're alone and bound, now married.

Outside is the empty freedom of winter.

Lucenti spalle
balde in piscina.
Uomini scelti.

(La fattoria
ha calde ombre
comuni. E l'uomo.)

Shining shoulders
bold in the pool.
Chosen men.

(The farm
has warm, common
shadows. And man.)

Lento sorridi al riflettore, attento,
amore in elemosina chiedendo.
Di me non sai. Non sai della tua eco
entro una barca vuota, ombra nell'ombra.

Slowly, you smile to the spotlight, alert,
asking for love as alms.
You don't know of me. You don't know of your echo
in an empty boat, shadow in shadow.

Se trasalisce
il fermo getto
della fontana,
la tramontana
curva il mio cuore
verso un ardore
già maledetto.

If the fixed spout
of the fountain
flinches,
the North wind
bends my heart
toward a burning
already damned.

Qui è la cara città dove la notte
alta non ti spaura. Amici
solitari qui passano e ti danno
uno sguardo d'amore. O tu lo credi...

Here is the dear city where the dead
of night doesn't faze you. Friends,
alone, pass here and give you
a look of love. Or so you think...

Mutare il verde prato
in un giuoco proibito.
Mi ci sono provato.
Non ci sono riuscito.

To change the green meadow
in a forbidden game.
And there I endeavored,
yet nothing was gained.

CAPITOLO 5: NOTE ALLE TRADUZIONI

Appunti

Nella considerazione di tradurre “Appunti,” il titolo della raccolta, in inglese, la molteplicità di significati e connotazioni presenta difficoltà immense. In inglese, non esiste una parola che riassume i significati di “nota,” “esattamente,” “critica,” “singolare,” e anche un’eco del latino “ad punctum” con i vari significati intrinseci (di essere incisivi letteralmente e figurativamente)¹. Titoli inglesi possibili devono scegliere un significato fra le connotazioni di *Appunti*, come “*Exactnesses*,” “*Notes*,” o “*Points*” (che il lettore inglese potrebbe considerare anche con la suggestione del titolo originale in italiano) che sono corrette, in parte. Invece, l’uso del termine italiano è l’unico modo in cui il traduttore può captare tutte le sottigliezze intese da Penna nel suo titolo.

È anche importante considerare che, a questo momento, non c’è una lista delle date in cui le poesie di *Appunti* sono state scritte. In poesie come queste, che possono avere due significati, particolarmente una informata dall’esistenza del fascismo, sarebbe utile sapere in quale anno la poesia è stata scritta da Penna per assicurare al traduttore di catturare le implicazioni al meglio possibile.

1. Per uno studio più approfondito sulle connotazioni del titolo e le particolarità presentate dall’influenza latina, vedi “Il ‘cerchio dei frammenti’ di Sandro Penna” di Piero Bigongiari, raccolto in *L’Epifania del desiderio*.

Happy is he who is different (39)

Questa poesia, la prima della raccolta, occupa la posizione da cui Penna costruisce il suo punto di vista sulla sua società. Mettendo questa poesia all'inizio di questa raccolta, Penna implica un'importanza politica nella sua opera e con riferimenti aperti ai concetti di differenza (la parola "diverso" ripetuta) e d'identità ("comune"), Penna comunica la sensazione della propria diversità come omosessuale.

Per rendere quanto accuratamente possibile il tono di Penna in inglese, ho scelto di tradurre le frasi che includono il pronome personale "egli" senza parole come "himself." In inglese, l'interruzione della poesia proposta dall'inclusione di "himself" per "egli" rende il tono più asciutto di quello liquido dell'italiano.

Ho anche scelto di tradurre l'aggettivo "comune" come "the same" in inglese. Purtroppo, il termine "common" contiene troppe connotazioni classiste economiche assenti in italiano, il che risulta nel sacrificio della connessione lessicale con la parola "comunità," la società da cui il poeta si sente estraniato. Un'alternativa sarebbe "plain" ma invece ha le connotazioni quasi spregiative in inglese che sono troppo forti per evocare il tono penniano—la sua voce poetica caratterizzata da scelte semantiche particolari—possibile in inglese. Purtroppo, per quanto riguarda le implicazioni classiste possibili e la trasposizione del tono penniano in inglese, è meno una "questione della lingua" di un "mondo a cui appartiene [che] non esiste più" (Savelli 6) in questa poesia. La scelta di "the same" per "comune" prova a mantenere il senso che Penna avrebbe inteso nel suo mondo, ripresentandolo in inglese al lettore anglofono d'oggi come tecnica addomesticante.

In the intense blue of a summer noon (40)

Questa poesia serve ad intensificare l'atemporalità (rappresentata dal "meriggio" invocato nel primo verso) e l'aspazialità del fanciullo, mantenendo la sua autoriferenzialità quasi beata che non minaccia nient'altro. È in questa poesia che il poeta si rende conto del suo amore che si nutre da sé, come il fanciullo che vive "di sé solo."

La scelta di tradurre "meriggio" come "noon" anche se sembra appartenere a un registro poetico un po' diverso da, per esempio, "afternoon" garantisce che si ritenga l'eco montaliano di una poesia come "Merigiare pallido e assorto," pubblicata nel 1925. Montale serve come ispirazione a Penna, ma in particolare qui il concetto del meriggio montaliano è un esempio di uno spazio tipico di Penna: il meriggio montaliano vuole un tempo che lo renda esistente (come il meriggio vuole la mattina, il pomeriggio, e la sera) ma allo stesso tempo ritiene un valore effimero e unico in cui mantiene una singolarità e distanza. In questo modo, il "meriggio," come l'*enjambement* che Penna usa spesso, crea una tematica di appartenenza al quotidiano ma, simultaneamente, definendo uno spazio e un tempo a cui il poeta non può appartenere. Inoltre, Penna problematizza la figura solare che simboleggia un erotismo cosmico in tradizioni precedenti come nelle opere di Clemente Rebora o di Gabriele D'Annunzio, secondo lo studioso Nicolas J. Perella. In questi predecessori letterari, il sole, come simbolo della divinità, diventa una forza creativa distaccata dalla sofferenza dei corpi terrestri e "evokes an image of the Deity as a fiercely reigning creative force that remains indifferent to individual suffering while it generates and perpetuates the multiple forms of existence" (150).

L'uso del concetto del "meriggio" situa Penna di nuovo tra due tradizioni letterarie, in questo caso tra il meriggio dannunziano e quello montaliano. Per

D'Annunzio, il meriggio rappresenta un'ora in cui c'è una rivelazione imminente che provoca una fusione dell'uomo e della natura mentre quello di Montale, invece, significa un prodigio senza aspettativa o speranza quasi orgasmica. Il meriggio di Montale valorizza l'importanza del distacco che viene percepito dalla persona assorbita nella stasi del meriggio (Perella 243). Il meriggio penniano ritiene entrambi questi significati, problematizzando l'idea del meriggio che è un momento tipico del fanciullo. In questo modo, il meriggio fanciullesco mantiene il distacco montaliano ma, simultaneamente, per il poeta, provoca il desiderio orgasmico tipico del meriggio dannunziano.

Inoltre, l'orecchio del lettore percepisce una sensazione simile a quella della parola "blue" che la precede, così come le parole "intenso" e "estate" creano movimenti orali simili in italiano. Per mediare questi due registri, è preferibile la traduzione del verso successivo in un modo più *foreignized*, cambiando la sintassi comune inglese per far seguire al soggetto un aggettivo che lo descrive. A causa di questo cambiamento, ho anche riformulato la frase che occupa il terzo e il quarto verso per meglio ubbidire alle regole della sintassi inglese.

La traduzione da "E nondimeno" a "And yet" sembra una scelta naturale perché questa frase funziona per comunicare non soltanto il contenuto della poesia ma anche la poetica penniana. La frase che ispira il titolo di questa tesi comunica una somiglianza che sembra univoca ("And") ma che ospita la diversità dentro ("yet"). Il poeta e il fanciullo appartengono ad una società, ma allo stesso tempo, sono ancora diversi dalla società in cui si trovano, una qualità rispecchiata ancora dalla forma epigrammatica di Penna. Di nuovo, il poeta non può né appartenere alla propria società né godere la perfezione distaccata del fanciullo.

Si è imposta l'espansione dell'idea del vivere nella traduzione inglese per leggere "he survives in himself—of his self" per comunicare efficacemente l'idea che lo spazio che il fanciullo (e, poi, l'amore per il fanciullo) può occupare è uno spazio distante in sé stesso e, allo stesso tempo, si nutre l'amore per il fanciullo. In breve, lo spazio del fanciullo è uno spazio autoreferenziale che ha bisogno soltanto del fanciullo stesso.

Perhaps Spring knows that my pleasures (41)

In questa poesia, il distacco del fanciullo è reso ancora più forte. Il fanciullo amato dal poeta esiste dormiente ma non potrà appagare l'amore del poeta essendo fanciullo; il poeta si definisce in termini che appartengono anche a lui, culminando nella somiglianza (forse finta) che nessuno di loro cerchi una cosa fuori da sé stessi. La relazione ideale ma non realizzata del poeta e il fanciullo è così intensificata.

La scelta di tradurre "primavera" come "Spring" con la S maiuscola viene dal pensiero che il termine usato in inglese cattura meglio tutte le connotazioni presenti dell'italiano. In italiano, la menzione della primavera fornisce al lettore connotazioni sia temporali che artistiche; similmente la personificazione della primavera con la S maiuscola di "Spring" riesce a captare queste connotazioni aggiunte.

Il rovesciamento della sintassi da "sono mie / le mie dolcezze" a "my pleasures / are mine" mantiene il concepimento penniano del desiderio. Non ho voluto mettere un punto in fin di verso quando non era assolutamente voluto o necessario allo scopo di mantenere l'anticipazione a cui Penna mirasse scrivendo le poesie. Inoltre, si può creare in inglese la sensazione dell'attesa di qualche possibilità o speranza; il lettore mentalmente finisce la frase, ma leggendola si trova davanti una fine imprevista.

Finalmente, è importante notare in questa poesia la traduzione della posizione dell'essenza del fanciullo. Ho preferito tradurre “entro di sé” come “on his own” invece di, forse, “in his self” per evitare qualche confusione nell'interpretazione di “in his self in the sun” che suona strano in inglese o di “internally” che suona troppo scientifica come frase. Inoltre, entrambe le opzioni precedenti significano che c'è qualcosa che può contenere il fanciullo e tradiscono l'idea dello spazio autoreferenziale del fanciullo. Invece, “on his own” comunica la distanza tra il poeta e il fanciullo e la solitudine percepita dal poeta per non poter raggiungerlo.

È preferibile la traduzione “alcuna cosa” dell'ultimo verso come “something more” a qualche altra espressione familiare in inglese (come “anything else,” ecc.) perché rispecchia l'uso più arcaico “alcuna cosa” nell'italiano come alternativa al familiare e prevedibile “nessuna cosa” più colloquiale. Inoltre, “something more” mantiene anche la consonanza presente in italiano: “alcuna” serve ad accentuare la presenza della “c” e “something” rinforza una consonanza compensatoria della “s.” La traduzione di “cerca” e “ricerca” come “look for” invece di “search” risulta dall'importanza di ritenere la mancanza di attività nel concetto del fanciullo: il livello di attività voluto dal verbo “search” attribuisce troppa presenza attiva al fanciullo. Entrambe le traduzioni precedenti (quella di “alcuna cosa” e quella di “cerca”) rinforzano il concetto che il fanciullo è solo autoreferenziale. Non esiste un modo per riferirsi al fanciullo nel mondo che riesca a catturarlo completamente.

The adolescent athlete is quick (42)

Questa poesia che prende spunto da echi montaliani, letterari, e storici, esplora il tempo mitico in cui il poeta trova il fanciullo e a cui lo relega attraverso riferimenti ad un'epoca antica facendo riferimento ad Atene nell'ultimo verso della prima strofa e ad un'epoca contemporanea inventando un'"epoca / dei calzoncini" nell'ultima strofa. C'è anche un'immobilità che caratterizza il fanciullo che viene sviluppata in questa poesia nei riferimenti alla "ferma ombra" e il mondo antico.

Per mantenere la temporalità definitivamente indefinita della poetica penniana e per non tradire la figura poetica del fanciullo, la traduzione di "adolescente" è resa con la sua parola affine: "adolescent." La scelta di "adolescent," anche se appartiene ad un registro diverso rispetto a un'alternativa come "young," conserva l'importanza di un'età liminale e particolare, sottolineando l'appartenenza incompleta percepita da Penna che marca le sue poesie e eleva le connotazioni semantiche al mondo mitico comunicato dalla scelta di "adolescent," un tempo caratterizzato dalla suo non-appartenere né alla giovinezza né all'età adulta. Inoltre si presenta in questo modo l'occasione per mantenere l'assonanza ("atleta adolescente"), scelta resa necessaria per via della perdita dell'assonanza "veloce va" del primo verso, che ho comunque cercato di compensare con "the still and slow of noon" nel secondo verso.

L'uso delle lettere maiuscole nell'ultimo verso per "Age / of Short Pants" crea un parallelismo tra "Athens" e un'epoca classica ma complica la lettura che va diretta in una direzione ambigua (simultaneamente classica e contemporanea) riflessa nelle due parti dell'epigramma. La "Age / of Short Pants" mantiene il passato mitico presente nel concetto penniano del fanciullo. Il contenuto etereo permea il mondo quotidiano riassunto

dall'oggetto quotidiano dei calzoncini ma anche, forse, da un riferimento ai Balilla del fascismo presenti nei primi anni in cui le poesie della raccolta sono state scritte.

Oh Zelindo, your night does not know (43)

Qui i sentimenti del fanciullo sono resi più complessi e complicati al punto di essere mutualmente intelligibili: il riso e il pianto del fanciullo si mescolano e attraverso quest'immagine vengono espressi anche i sentimenti del poeta, particolarmente per quanto riguarda i pensieri sulla propria società.

L'idea del "comic" va rispecchiata nella traduzione per via della sua importanza come critica della società a Penna contemporanea. La società in cui viveva il poeta non permetteva di vivere una vita da omosessualità apertamente e, quindi, nella traduzione andavano mantenute le implicazioni dell'invocazione del "varietà" che ci fa pensare non solo ad un tipo di spettacolo ma anche alla diversità sociale. La scelta di "teary" per "lacrimando" risulta dalla necessità di considerare l'immagine evocata da "lacrimando." In italiano, la scelta di "lacrimando" invece di, per esempio, "piangendo" rinforza l'importanza dell'immagine della lacrima e non l'atto del piangere. La parola "teary" vuole questa connessione per un lettore anglofono. "Comic" in inglese funziona come il "buffo" in italiano, cioè da sostantivo e aggettivo, il che riesce a captare l'ambiguità. Per quanto riguarda l'importanza della connotazione del varietà nella poetica penniana, ho dovuto tradurre "[i]l varietà" come "the revue"—un tipo di spettacolo come il varietà italiano. In questo modo, si comunica meglio la scelta poetica di Penna.

He traveled over the earth (44)

Gli aspetti mitici del fanciullo sono evidenziati in questa poesia, in cui il fanciullo è caratterizzato come appartenente ad Atene, un'eco al passato greco-classico e alla religiosità contemporanea che influenzano la poesia penniana. Inoltre, c'è un più diretto distacco del fanciullo dalle persone terrestri—"la giovane animale" e, implicitamente, il poeta—che toglie il fanciullo quasi completamente da un contesto che considera la natura solo terrestre del poeta.

La frase "traveled over the earth" conserva la sensazione di un fanciullo che appartiene ad un mondo escluso al poeta. Questa frase, anche con il quarto verso "loves upon the earth," conferma la devozione quasi religiosa del poeta per il fanciullo riecheggiando connotazioni bibliche, il che si combina benissimo con la definizione del suo fanciullo "come un giovane Iddio." Anche se le connotazioni del termine "Iddio" sono trascurate nella sua traduzione in "God," la scelta di preposizioni che evocano nel lettore citazioni bibliche riesce a evocare in questo epigramma un contesto biblico rilevante: la creazione. Per esempio, due traduzioni molto comuni in inglese di Genesi 1,2, usano "upon" o "over": "And the earth was without form, and void; and darkness was *upon* the face of the deep. And the Spirit of God moved *upon* the face of the waters" dalla King James Bible (enfasi mia) e "Now the earth was formless and empty, darkness was *over* the surface of the deep, and the Spirit of God was hovering *over* the waters" dalla New International Version (enfasi mia).

La scelta del plurale "fruits" come traduzione di "frutti," anche se poco comune in inglese, contribuisce all'immagine policromatica evocata per cui "fruit" forse sembrerebbe una scelta più semplice e colloquiale. "Fruit" tradirebbe anche il legame

possibile con l'iconografia rinascimentale e seicentesca di figure fanciullesche come nel *Fanciullo con canestro di frutta* di Caravaggio che rinforzerebbe anche l'equivalenza creata tra i "frutti" e il "grembiale" che richiama l'idea del grembo. Invece, ho scelto di usare "fruits" per mantenere l'importanza tematica di un'appartenenza non completa (o la diversità nella somiglianza) così spesso presente nella poetica penniana.

È anche importante che il lettore consideri la relazione tra la figura del poeta e quella de "la giovane animale" della seconda metà della poesia. Il poeta, un portavoce per l'autore, si rende conto che non può relazionarsi con il fanciullo—il "giovane Iddio"—nel modo in cui lo può la figura femminile. Per esempio, l'uso del verbo "tornare" suggerisce che ci sia un posto a cui lei può tornare—un posto inaccessibile, invece, per il poeta il quale è in viaggio, come il fanciullo, girovagando "verso la terra." La relazione tra il fanciullo e "la giovane animale" è anche mantenuta linguisticamente nella traduzione. Il parallelismo quasi perfetto di "un giovane Iddio" e "la giovane animale" viene reso come "a young God" e "the young animal," per conservare l'equilibrio della specificità (le differenze di articoli indeterminativi *versus* determinativi e un nome proprio ["Iddio"] *versus* uno comune ["animale"]).

I aimed my longing at every place (45)

Questa poesia presenta una metafora per la brama che il poeta sente per il fanciullo. Con immagini e tecniche formali che portano alla mente una brama di penetrazione, il sentimento dell'amore sentito dal poeta per il fanciullo viene temperato dall'inabilità di soddisfarlo.

L'uso della preposizione "at" invece di "in" nel primo verso è necessario per due motivi. Da un lato, mantiene l'idea che la "brama" ("longing") a cui il poeta si richiama potrebbe funzionare anche come metafora del membro maschile. Allo stesso tempo, l'uso di "at" conserva l'idea che il poeta non può entrare in tutti i luoghi che gli si presentano, sostenendo non soltanto l'idea che l'omosessuale pederasta non può proprio appartenere alla sua società contemporanea, ma anche l'idea dell'amore del poeta non appagato dal fanciullo distante. Purtroppo, la consonanza della "f" nel terzo verso che rinforza la realtà empirica del fiume non può essere mantenuta in inglese senza cambiare fondamentalmente la poesia.

Construction is not the happy gift (46)

Questa poesia stabilisce un'opposizione binaria importante nella poesia penniana: la costruzione *versus* la natura. Il poeta idealizza la natura, contemplando la mancanza di un collegamento tra la costruzione (fisica e metaforica) e la natura. Il "lieto dono" della natura si riferisce all'omoerotismo monotematico di Penna, un amore che potrebbe esistere solo fuori dal contesto sociale influenzato "costruito" dal fascismo e/o dal cattolicesimo che lo confrontano ovunque.

La sintassi inglese non è così adattabile come quella italiana il che preclude l'incipit al negativo come succede nel testo di base con "Non." In inglese, cominciare la poesia così (al negativo con una parola come "Not") avrebbe voluto espandere il contenuto della poesia, situandola troppo nella realtà e non nell'aspazialità tipica della poesia penniana.

Andava invece usata la parola “construction” per tradurre l’italiana “costruzione” che implica l’imposizione totale del desiderio umano sul mondo naturale, letteralmente e figurativamente. Inoltre, le connotazioni dell’edilizia possono essere applicabili in questo epigramma perché Penna, a quel punto, abitava a Roma mentre la costruzione di edifici fascisti cambiavano il profilo della città. Alla luce di questo fatto storico-artistico, la parola “costruzione” contiene i due sensi dell’imposizione non voluta e la costruzione tecnica e sociale imposta dal fascismo.

Whimsical infantile ineptitude (47)

Il poeta esprime la sua relazione con il fanciullo in questa poesia, particolarmente nella sua mancanza di certezza fortificata dalla centralità della parola “incerto” nella poesia. L’unica certezza nella relazione poeta-fanciullo nella poesia è che il tempo serve a ostacolare lo sviluppo di qualche relazione.

Rispettare la posizione finale non è risultato problematico. La traduzione del primo verso della poesia risulta nel mantenimento dell’anafora presente in “inettitudine infantile.” Ritene anche l’originalità creativa non troppo stravagante di “estrosa” in “Whimsical” senza attribuire il capriccio al fanciullo. La seconda frase, quella che comincia nel secondo verso e continua al terzo, ritiene il posto di “tempo” anche in inglese, con il soggetto “time” alla fine del breve componimento. Ho anche potuto mantenere un ritmo e una sintassi più tipicamente penniani.

Inoltre, la felice coincidenza di avere a disposizione perfetti equivalenti sia per “inettitudine infantile” che per “incerto” e “certo” ha permesso a questo traduttore di riflettere in traduzione la ripetizione nel primo verso e la giustapposizione semantica tra

“incerto” e “certo.” A proposito di quest’ultimo si noti che la traduzione è anche riuscita a simultaneamente collegare due termini opposti (“incerto” e “certo”) attraverso la congiunzione (“and”) e a separarli attraverso il punto finale dopo “incerto.”

You leave me. You say “nature...” (48)

Il contenuto di questo epigramma problematizza la percezione che un rapporto eterosessuale sembra più “naturale” di un rapporto omosessuale. Invece, il poeta colloca l’omosessualità con la natura, invertendo questo stereotipo. Nella poesia penniana, le donne non possono sapere dell’amore del fanciullo né conoscerlo. Di nuovo, è solo il poeta che può conoscere la totalità poetica del fanciullo.

Nella traduzione di questa poesia, la punteggiatura ha subito un cambiamento: un punto finale è diventato un punto interrogativo alla fine della seconda riga. La sintassi italiana poetica permette a una frase di esistere come frase con l’intenzione o il tono di una domanda, il che in inglese non è possibile.

Perhaps your life is kind (49)

In questa poesia, Penna si situa di nuovo tra due tradizioni letterarie. I riferimenti all’amore “gentile,” “servile,” e caratterizzato dall’ “Onore” (e vale a dire che l’Onore con un’O maiuscola sembra confermare l’importanza tematica) situa il concetto di amore in questa poesia tra la tradizione stilnovistica in cui la donna gentile è l’oggetto desiderato e la scuola siciliana in cui l’amante è il servo dell’oggetto del desiderio sempre lontano. In quel modo, Penna si definisce di nuovo come figura non appartenente alla tradizione letteraria.

È anche importante considerare come funziona la parola “ancora” in questo epigramma. In italiano, c’è un’ambiguità nella parola in questo contesto che potrebbe essere riassunto con due opzioni inglesi: “still” e “yet.” A causa della brevità dell’epigramma, una scelta sola potrebbe essere tradotta e in questo caso la parola “yet” imporrebbe una sensazione di speranza atipica della poesia penniana. È per questo motivo che “ancora” viene tradotto con “still” che rileva l’inabilità dalla parte del poeta di coesistere con il fanciullo e completare il suo desiderio, rinforzata anche dal verso finale che implica l’aspettare continuo del poeta, sempre “by [the *fanciullo*’s] eyes”.

La traduzione di “servile” in inglese come “ready” (nel senso della frase inglese “ready to serve”) sembra la scelta giusta per captare l’intenzione semantica di Penna. Avrei potuto tradurre “servile” anche con una parola più specifica come “obedient” o, anche, “subservient” o “servile” per rispettare il lessico tipico della scuola siciliana. Invece, queste scelte in inglese tradiscono le preferenze lessicali semplici e comuni che Penna utilizza nella sua poesia, mentre “ready” occupa un registro semplice utilizzato nella poesia penniana e contiene comunque l’idea necessaria dell’amore servile della scuola siciliana.

Frenzied and red-faced he nears, (50)

Questa poesia presenta la relazione poeta-fanciullo attraverso una relazione tra il fanciullo e un “vecchio sconosciuto.” Il disagio percepito dal poeta serve a rinforzare la sua affermazione dell’esistenza di un amore naturale tra il poeta e il fanciullo—un amore pederasta tra il poeta e un fanciullo quasi pascoliano con connotazioni di un’età giovanile, anzi, ancora infantile requisita al fanciullo di Pascoli con l’“odore di

mamma". Quest'amore si distacca dalla relazione possibile tra il fanciullo e lo sconosciuto.

La scelta di tradurre "furente" come "frenzied" anziché "mad," potrebbe essere percepita come un tradimento della poesia. Invece, ho scelto "frenzied" per mantenere l'eco del canone letterario italiano, in questo caso, del furore dell'Orlando di Ariosto, tradotto in inglese come "The Frenzy of Orlando²." Anche se la parola usata dal poeta è "furente" e non "furioso"—la parola che usa Ariosto per il titolo del suo poema—l'eco del furore amoroso tipico dell'*Orlando Furioso* dovrebbe essere mantenuto.

Mantenere l'italiano "*mamma*" in inglese rispetta le qualità affettive della parola italiana. Non c'è una parola adeguata in inglese: in "mom" o "mama" o "mother" mancano le connotazioni dell'amore tra madre e figlio che nella cultura italiana si carica di significati quasi religiosi. Il vezzeggiativo "*mamma*" andrebbe quasi sostituito da un aggettivo come "little," il che toglierebbe tutta la poesia contenuta nell'immagine di una "*mamma*." Del resto, attraverso un richiamo all'olfatto, Penna riesce a collegare il suo ragazzo all'immagine di un infante a cui spesso ci si riferisce come avente ancora l'odore della madre. Ciò rende ancora più forte il contrasto tra il ragazzo e il vecchio sconosciuto, sottolineando la giovinezza e l'innocenza del fanciullo, e simultaneamente richiama alla mente del lettore l'idea del *fanciullino* pascoliano quasi infantile.

La scelta di non espandere "s'avvicina" a "he nears me" si spiega con la volontà di mantenere il parallelismo della prima e la terza riga ("s'avvicina" e "s'accosta"; "he nears (me)" e "pulls close to us") ed è necessaria per mostrare la differenza imposta da

2. Traduzione di William Stewart Rose.

Penna stesso quando mette “a noi” esplicitamente nel terzo verso in confronto all’ “a me” implicito nel primo verso.

La traduzione di “pulls close” per “s’acosta” mantiene l’idea di una vicinanza non voluta del “vecchio sconosciuto” del terzo verso. La traduzione di “noi saluta” come “he waves” mantiene l’ambiguità da parte di Penna di “salutare”—che potrebbe significare l’inizio o la fine di un incontro. Tramite queste scelte, la sensazione inquietante presente nel tono della poesia italiana è conservata.

Between the valleys and the mountains (51)

Questa poesia è marcata da influenze petrarchesche e da una molteplicità di significati possibili che, purtroppo, sono state tralasciate nella traduzione a favore di altri aspetti importanti al contenuto e al senso della poesia. Ho scelto di intendere la poesia come una spiegazione della relazione tra il poeta e il fanciullo attraverso una metafora di due tipi d’amore: una percepita dalle valli e una dalle montagne. L’amore che il poeta prova per il fanciullo è collegato implicitamente a quello delle valli: egli ama il fanciullo da un punto di vista basso (la valle,) adorandolo come oggetto del desiderio posto in alto.

Purtroppo la sintassi inglese non permette alla traduzione inglese di ritenere la rima finale identica della prima e la terza riga in italiano (con la parola “montagne”).

La parola “love” in inglese è una traduzione letterale della parola “amore” in italiano, ma è anche importante considerare che la parola “love” mantiene il significato doppio del sentimento d’amore e della persona dell’amante.

È altrettanto significativo notare l’uso del verbo “insistere” in questa poesia: Invece dell’uso comune del verbo, Penna usa la sua forma in un senso più letterario per

significare “stare sopra.”³ Secondo quest’interpretazione, “che più insiste” potrebbe essere tradotta come “that rises above,” mantenendo la concezione dell’amore delle valli percepito dal poeta. Questa frase, invece, viene tradotta come “insisting more” e mantiene l’aspetto frammentario della frase che potrebbe appartenere alla frase che precede o potrebbe essere interpretata come una frase a parte. L’uso del gerundio “insisting” potrebbe essere applicato all’amore che lo precede, creando la sensazione di un amore mai appagato per il fanciullo. Ciò potrebbe essere applicato anche a tutta la parte che precede i due punti dell’ultimo verso, implicando un relatore anonimo che racconta la filosofia dei due tipi di amore presentati in questo epigramma.

They’re alone and bound, now married. (52)

In questa poesia, il poeta sottolinea il suo sentimento di emarginazione. Fornisce prima un’immagine di una coppia appena sposata, presumibilmente giovane, ma narra i suoi sentimenti da un punto di vista “invernale.” Questo sentimento riecheggia anche temi petrarcheschi (nel possibile distacco personale dal mondo reale e terreno) e leopardiani (con l’enfasi particolare su una stagione finale che rappresenta la fine della vita). Purtroppo, a causa della *brevitas* penniana, queste influenze sono state tralasciate nella traduzione.

“[L]a vuota libertà invernale” viene tradotta come “the empty freedom of winter.” Tralasciando la forma aggettivale di “winter” (e.g. “wintery”) si vuole sottolineare l’importanza di finire la poesia sul tema invernale. Il sostantivo sospende il poeta in una

3. “Insistere.” Il Nuovo Zingarelli. *Vocabolario della lingua italiana*. Zingarelli. 11th ed. Bologna:

Zanichelli, 1987. Print

situazione di isolamento in cui egli non può raggiungere il fanciullo che il lettore può immaginare come parte della coppia appena sposata.

Shining shoulders (53)

La poesia presenta l'opposizione binaria tra la costruzione e la natura, onnipresente nella poesia penniana. La prima strofa, marcata dall'immagine principale della "piscina," mostra la costruzione dell'umanità. La seconda strofa sviluppa, parenteticamente, il legame forte alla natura presente nella poesia con l'immagine della "fattoria" che condivide le ombre "comuni" con l'uomo (o a cui l'uomo appartiene). Il desiderio per quelle ombre comuni all'uomo rinforza l'idea del desiderio omosessuale come naturale.

La traduzione di "And man" conserva il doppio senso di "man" come soggetto e oggetto. "Man" può avere le "warm, common / shadows" della fattoria e, allo stesso tempo, la poesia potrebbe essere interpretata come se il "man" appartenesse alla fattoria come le "warm, common / shadows."

L'uso di "common" come "comune" riecheggia la connotazione della comunità tralasciata nella prima poesia della raccolta ("Felice chi è diverso" tradotta come "Happy is he who is different") e viene tradotto così in inglese per compensare la prima perdita. La traduzione di "Shining shoulders" (invece di "Shiny" che fornisce al lettore un'immagine troppo fabbricata e finta, con echi di oggetti in metallo invece di quelli di carne) che crea un'allitterazione e il suono dell'O ripetuto nella seconda strofa servono a compensare per la perdita della L ripetuta nel testo di base.

Slowly, you smile to the spotlight, alert, (54)

In questa poesia, il distacco del fanciullo è qualificato come se questi non conoscesse le proprie caratteristiche. Neanche il fanciullo sa di se stesso ed è, invece, il poeta che potrebbe captare l'essenza del fanciullo nella sua poesia. Attraverso questa caratterizzazione, il poeta si situa come l'unica persona che può apprezzare la totalità (spesso nascosta) del fanciullo. Ma egli resta una barca vuota che riecheggia e che rimane in lontananza, invisibile al fanciullo, come un'ombra.

La scelta di tradurre *sapere* come “know of” in questo caso, invece di soltanto “know,” anche se il contesto dà al lettore la stessa impressione in entrambi i casi in inglese, è stata informata dalla voglia di mantenere un ritmo simile a quello usato da Penna. Come conseguenza di questa voglia di mantenere il ritmo di Penna, una virgola è stata messa dopo la prima parola della traduzione per riflettere la pausa naturale in italiano tra “Lento” e “sorridi.”

If the fixed spout (55)

In questa poesia, Penna richiama idee di normalità e diversità attraverso l'invocazione dell'immagine della fontana. Attraverso un'immagine fluida che porta alla mente connotazioni erotiche, il poeta fornisce al lettore la dannazione dell'omoerotismo come deviazione contemporaneamente sostenendone la normalità.

Nella traduzione di questa poesia, andava ricreata l'allitterazione del suono “f” in italiano ed è parzialmente per quel motivo che ho tradotto “il fermo getto” e “trasalisce” come “fixed spout” e “flinch” il che ha necessitato una sintassi inglese inversa. Inoltre, il lettore italiano di questo epigramma non può evitare il ricordo de “La fontana malata” di

Aldo Palazzeschi, pubblicata nel 1909, nella quale Palazzeschi impiega un'onomatopeia notevole che fa la poesia assomigliare a una fontana "malata" (rotta). Nella traduzione di "Se trasalisce" il traduttore deve anche mantenere questo eco onomatopeico, in questo caso nella ripetizione del suono della "f" che ritiene la fluidità della fontana.

Il poeta che si associa ad un periodo storico-culturale fascista viene riecheggiato qui come risposta poetica ad una pagina storica di oppressione. Se un futurista come Palazzeschi confutava l'importanza attribuita al passato storico, Penna si riappropria di questa voce, ma smentendo la sfera fascista che condanna la sua omosessualità. Rinforzando questa critica culturale da parte del poeta, la traduzione esibisce la propria scelta politica nell'impiegare la coincidenza felice del doppio senso di "fixed" come "fermato" e anche "aggiustato," insistendo sulla naturalezza dell'omosessualità.

Invece di tradurre "ardore" con la parola affine "ardor" che potrebbe funzionare denotativamente in questo contesto, ho mantenuto il registro poetico con "burning" e qui, è importante considerare la parola con la connotazione di una "passion" inglese corrispondente all' "ardore" italiano.

Here is the dear city where the dead (56)

Il sentimento penniano di non appartenere completamente alla sua società contemporanea viene riecheggiato in questa poesia in cui il poeta racconta una scena in cui "amici / solitari" si scambiano sguardi ambigui. Per mantenere questo sentimento, la traduzione di "Friends, / alone," impiega due virgole per segnalare la tensione tra l'appartenere e il non appartenere nella poesia. Le persone che precedono il soggetto

della poesia sono caratterizzate come “friends” ma allo stesso tempo ritengono una solitudine mai mediata (“alone”) come conseguenza della loro diversità.

Nella versione italiana, l’enjambement avviene in “la notte / alta.” Poiché “the high night” non esiste in inglese, ma siccome invece la frase paragonabile in inglese è “the dead of night,” ho scelto di riflettere quella interruzione di verso in inglese in tal modo che rispecchi l’interruzione delle aspettative del lettore italiano. Il soggetto del verso sembra finire alla fine del primo verso con “la notte” ma il poeta riprende il soggetto e lo modifica con “alta” mentre il lettore si rende conto che il soggetto del verbo “spaura” non è definito da un solo verso (non è soltanto “notte,” ma “notte / alta”), così in inglese “the dead / of night” vuole entrambi i versi per completarlo.

Ho scelto di tradurre “spaura” come “faze” in inglese per mantenere l’insistenza sui suoni di “f” e “s”. Entrambi questi suoni sono fatti con una bocca quasi chiusa per rilevare la segretezza tematica nella poesia. Nella traduzione, la ripetizione di questi suoni a bocca quasi chiusa sottolinea l’erotismo inerente nel contenuto della poesia.

To change the green meadow (57)

In questa poesia che assomiglia ad una filastrocca, il poeta comunica l’inabilità di soddisfare il proprio desiderio, sullo sfondo del “verde prato” puro, quasi stereotipato dalla tradizione letteraria precedente. Qui, la traduzione di “prato” come “meadow” mantiene gli echi dell’amore cortese a cui Penna si riferisce apertamente nella poesia e implicitamente nella sua poetica e che attribuisce un valore intrinseco all’amore come perennemente insoddisfatto.

La traduzione della seconda metà della strofa è influenzata dalla volontà di mantenere il ritmo e la rima in questa poesia, ovviamente senza tradire il contenuto. La scelta di unire le ultime due righe—due frasi in italiano—in una sola frase che comprende due righe in inglese permette di mantenere la connessione che la sintassi parallela in italiano fornisce al lettore mentre ho incluso un passivo “gained” per creare un parallelo con la rima finale di “proibito” e “riuscito.” Anche se non risulta una rima, per definizione, in inglese, c’è almeno una similarità tra le due parole inglesi che dà un’impressione simile al lettore anglofono.

Comunque, la scelta di ritenere la voce attiva nel terzo verso (“And there I endeavored⁴”) rinforza il ritmo cantabile e la rima finale nel testo di base. Ritiene anche echi della tradizione dell’amore cortese evocata dall’uso dell’immagine del verde prato. Per mantenere l’importanza del verde prato metaforico in cui l’azione poetica succede e anche il ritmo metrico che crea la sensazione di un detto, la poesia inglese ha voluto un’espansione del terzo verso che include “there” anche se non è esplicito lo spazio in cui Penna si trova nella versione italiana.

4. Grazie a Dr. Marcella Munson per il suggerimento di “endeavored” per mantenere la rima presente nel testo originale in inglese.

CONCLUSIONE

Nella traduzione delle poesie scelte da *Appunti*, il traduttore deve considerare un tema poco sviluppato nella tradizione critica italiana: l'omoerotismo e, particolarmente, quello articolato da Sandro Penna in un contesto influenzato dalla cultura italiana, fascista dapprima e conservatrice poi. Per quanto riguarda la ricerca e gli studi su Penna e i suoi tempi, questa traduzione poetica comincia a rimediare alla mancanza percepita nella tradizione poetica italiana. Il traduttore, attraverso la traduzione, esibisce un proprio potere politico per assicurare una rappresentazione giustificata dalla poesia. Le teorie sulla traduzione di Gayatri Chakravorty Spivak, Lawrence Venuti, George Steiner, e Ezra Pound (tutti informati in parte da quelli di Friedrich Schleiermacher) forniscono proposte e consigli al traduttore per dare vita ad un'opera in un contesto nuovo, per un pubblico nuovo, ed è in questa possibilità che la "fedeltà" della traduzione e una fedeltà allo sviluppo di una forma artistica (nella traduzione del contenuto e della forma di una poesia) possono coesistere per dare voce ad un emarginato come Penna.

La traduzione serve come veicolo sia accademico che comune per influenzare un qualche interesse in un poeta e spero che questa tesi vi sia in qualche modo riuscita. Nella traduzione di più della metà delle poesie di *Appunti*, spero di aver risvegliato l'interesse critico su Penna, un poeta comunemente e relativamente sorvolato, particolarmente quando paragonato ad altri poeti della sua società (compresi quelli omoerotici in qualche modo, come Pier Paolo Pasolini e Umberto Saba, che l'hanno apprezzato molto). Le tematiche e le tecniche usate nella poesia penniana tradiscono la sua importanza enorme

nella letteraria sia italiana che globale, particolarmente per quanto riguarda la letteratura così apertamente omoerotica e per nulla penitente. Le proposte teoriche di George Steiner, Roman Jakobson, Gayatri Chakravorty Spivak, e Ezra Pound hanno garantito non soltanto la sopravvivenza alle poesie di Penna, ma hanno anche fornito suggerimenti ai traduttori per non diventare i traditori proverbiali, nel tentativo di proporre le loro versioni.

Come traduttore, studioso, e come persona, penso di esser cresciuto molto in compagnia dell'opera poetica di Sandro Penna. Ho potuto riversare le sensazioni di uno che non 'appartiene' proprio (o almeno di uno che non sente di non appartenere) in parole (per la maggior parte) giuste. Queste sensazioni c'erano prima in italiano, racchiuse nelle poesie stesse, ma io ho provato a ricrearle in un inglese che quanto possibile le rispecchi. Ho cercato una voce che provava non ad assomigliare a quella effimera e proprio italiana di Penna, ma invece ad una che producesse un'armonia che funzionasse in inglese come Penna avrebbe voluto. Spero serva come un sentiero lungo il quale facilitare un arrivo all'italiano e una rinascita di una lente critica che ammetta l'importanza di Penna in una tradizione globale. Mi ci sono provato, a proporre un Penna apertamente se stesso e vicino a noi stessi.

OPERE CONSULTATE

Abbondanza, Roberto and Maurizio Terzetti, eds. *L'Epifania del desiderio: Atti del Convegno nazionale di studi su Sandro Penna: Perugia, 24-26 settembre 1990*.

Perugia: Provincia di Perugia, 1992. Print.

Ariosto, Lodovico. *Orlando Furioso: The Frenzy of Orlando*. Trans. William Stewart Rose. Auckland: The Floating Press, 2009. eBook.

Bonazzi, Luigi. *Storia di Perugia dalle origini al 1860*. Perugia: Vincenzo Santucci, 1875. Print.

Breen, Margaret S. "Homosexual Identity, Translation, and Prime-Stevenson's *Imre* and *The Intersexes*." *Comparative Literature and Culture* 14.1 (2012): n.p. *Academic OneFile*. Web. 10 Sept 2013.

Cestaro, Gary P., ed. *Queer Italia: Same-Sex Desire in Italian Literature and Film*. New York: Palgrave Macmillan, 2004. Print.

Dombroski, Robert S. "The Undisciplined Eros of Sandro Penna." *Books Abroad* 47.2 (1973): 304-6. *JSTOR*. Web. 2 Aug. 2013.

Emerson, Caryl. "Perevodimost." *The Slavic and East European Journal* 38.1 (1994): 84-9. *JSTOR*. Web. 12 Sept 2013.

Giannelli, Enzo. *L'uomo che sognava i cavalli. La leggenda di Sandro Penna*. Roma: Armando Curcio Editore, 2007. Print.

Gnerre, Francesco. *L'eroe negato: Omosessualità e letteratura nel Novecento italiano*.

Milano: Baldini & Castoldi, 2000. Print.

Grigolo, Michele. Frédéric Jörgens. "Italy." *The Greenwood Encyclopedia of LGBT*

Issues Worldwide. Ed. Chuck Stewart. Santa Barbara, CA: Greenwood,

2009. *ABC-CLIO eBook Collection*. Web. 28 Mar 2014.

Guerrieri, Elena. *Quel che resta del sogno: Sandro Penna, dieci studi (1989-2009)*.

Firenze: Mauro Pagliai Editore, 2010. Print.

Harvey, Keith. "Gay Community, Gay Identity and the Translated Text." *Traduction,*

terminologie, rédaction 13.1 (2000): 137-65. Print.

Hirshfield, Jane. "The World is Large and Full of Noises: Thoughts on Translation." *The*

Georgia Review 45.1: 125-43. *JSTOR*. Web. 12 Sept 2013.

The Holy Bible, King James Version. New York: Oxford Edition: 1769; King James

Bible Online, 2008. <http://www.kingjamesbibleonline.org/>. Web. 15 Feb 2014.

The Holy Bible, New International Version. Grand Rapids: Zondervan House, 1984.

Print.

Hutchens, Jack. "Translating the Queer Voice: Problems with Polish Translations of

Ginsberg's 'America' and 'Message.'" *The Journal of Popular Culture* 40.6

(2007): 979-93. *Wiley Online Library*. Web. 11 Sept 2013.

"Insistere." *Il Nuovo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana*. Zingarelli. 11th ed.

Bologna: Zanichelli, 1987. Print

Jakobson, Roman. "On Linguistic Aspects of Translation." *The Translation Studies*

Reader. 2nd ed. Ed. Lawrence Venuti. New York: Routledge, 2004. 138-44. Print.

Malatesta, Stefano. "Sandro Penna il poeta del desiderio." *La Repubblica* 24 May 1996:
n.p. Web. 21 Jan 2014.

Montale, Eugenio. *L'opera in versi*. Ed. Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini. Torino:
Einaudi, 1980. Print.

Pascoli, Giovanni. *Il fanciullino*. Milano: Feltrinelli, 1982. PDF.

Pecora, Elio. *Sandro Penna: una cheta follia*. Torino: Frassinelli, 1984. Print.

Penna, Sandro. *Confused Dream*. Trans. George Scriviani. New York: Hanuman Books,
1988. Print.

---. *Remember Me, God of Love*. Trans. Blake Robinson. Oxford: Carcanet Press Ltd.,
1993. Print.

---. *This Strange Joy*. Trans. W.S. Di Piero. Columbus: Ohio State UP, 1982. Print.

---. *Tutte le poesie*. Milano: Garzanti, 1982. Print.

Perella, Nicolas J. *Midday in Italian Literature: Variations on an Archetypal Theme*.
Princeton: Princeton UP, 1979. Print.

Pound, Ezra. "Guido's Relations." *Theories of Translation: An Anthology of Essays from
Dryden to Derrida*. Ed. Rainer Schulte and John Biguenet. Chicago: U of Chicago
P, 1992. Print.

Pozzi, Gianni. *La poesia italiana del Novecento: Da Gozzano agli ermetici*. Torino:
Einaudi, 1965. Print.

Rivière, William. "La presenza di Penna negli ambienti di lingua anglo-americana."
*L'Epifania del desiderio: Atti del Convegno nazionale di studi su Sandro Penna:
Perugia, 24-26 settembre 1990*. Perugia: Provincia di Perugia, 1992. 241-246.
Print.

- “Sandro Penna.” *The Literary Review* 3.1 (1959): 136-40. *ProQuest*. Web. 6 Sep. 2013.
- Savelli, Giulio. “‘Felice chi è diverso’: Una nota su Sandro Penna e la ricerca della diversità.” *Identità e diversità nella lingua e nella letteratura italiana Atti del XVIII congresso dell’A.I.S.L.L.I.* 3 (2003). *Academia.edu* Web. 24 Feb 2014.
- Schleiermacher, Friedrich. “On the Different Methods of Translating.” *The Translation Studies Reader*. 2nd ed. Ed. Lawrence Venuti. New York: Routledge, 2004. 43-63. Print.
- Siciliano, Enzo. “Penna e Pasolini.” *L’Epifania del desiderio: Atti del Convegno nazionale di studi su Sandro Penna: Perugia, 24-26 settembre 1990*. Perugia: Provincia di Perugia, 1992. 155-159. Print.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. “The Politics of Translation.” *The Translation Studies Reader*. New York. Routledge, 2000. Print.
- Steiner, George. *After Babel*. 3rd ed. Oxford: Oxford University Press, 1998. Print.
- Venuti, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. London: Routledge, 2000. Print.
- . *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge, 2008, Print.
- Vigilante, Magda. “Il mito del fanciullo e la poesia di Sandro Penna.” *Rassegna della letteratura italiana* 91.2-3 (1987): 469-85. Print.