

LETIZIA LEONARDI, J. DERRICK MCCLURE

TRADUZIONI SCOZZESI DI LEOPARDI

ABSTRACT: This article is the first critical study to address the poetic translations of Leopardi into two of Scotland’s official languages: Scots and Gaelic. The presence of distinctive formal devices and intertextual allusions to prominent literary works in both languages supports the claim for the existence of a “Scottish Leopardi” with identifiable stylistic and semantic features.

KEYWORDS: poetic translations; Scotland; Scots; Gaelic; Scottish Leopardi.

PAROLE-CHIAVE: traduzioni poetiche; Scozia; Scots; gaelico; Leopardi scozzese.

I. INTRODUZIONE

Nel panorama letterario anglofono, Leopardi è stato uno dei pensatori italiani maggiormente discussi dalla critica, come dimostrato non solo dalla vasta presenza di traduzioni ma anche dal cospicuo numero di testi accademici dedicati alla sua opera (SINGH 1990, p. 13). Una delle aree geografiche in cui il poeta di Recanati ha suscitato maggior interesse è la Scozia. Soprattutto durante le ultime decadi del Novecento, si è infatti assistito alla proliferazione di traduzioni della sua poesia in scozzese e gaelico da parte di diversi poeti-traduttori rinomati. Oltre all’inglese (e alla lingua dei segni britannica), lo scozzese (o Scots)¹ e il gaelico sono riconosciute come lingue ufficiali della Scozia. In questo articolo, prenderemo in esame una selezione di traduzioni leopardiane in queste due lingue. La motivazione principale che ha reso opportuno intraprendere

¹ In questo articolo, nelle circostanze in cui il termine “scozzese” potrebbe generare ambiguità, “Scots” sarà utilizzato per riferirsi alla lingua scozzese (distinta dal gaelico), mentre

“scozzese” sarà impiegato nel più ampio senso geografico e culturale per indicare qualsiasi fenomeno relativo alla Scozia.

uno studio interamente dedicato alle versioni scozzesi risiede nella scarsità di ricerche volte ad approfondire la presenza di uno dei massimi esponenti della letteratura italiana all'interno di contesti linguistici e culturali considerati "minoritari". Questa lacuna risulta particolarmente evidente se confrontata con l'ampia mole di studi dedicati alla traduzione dell'opera leopardiana nelle principali lingue europee. Si è ritenuto, pertanto, non solo opportuno ma anche doveroso valorizzare la ricca e variegata produzione di traduzioni scozzesi, sia per offrire ai lettori italiani una testimonianza della ricezione di Leopardi nel panorama letterario della Scozia, sia per dare visibilità ai poeti-traduttori che hanno reso possibile la diffusione della sua opera in tale contesto culturale.

La trasposizione delle poesie leopardiane in Scots e in gaelico presenta una duplice sfida traduttiva: da un lato, le ben note difficoltà poste dallo stile dell'autore sul piano traduttologico,² dall'altro, la necessità per il traduttore di adeguarsi alle specificità stilistiche e alle convenzioni letterarie proprie di ciascuna delle due lingue.

Prima di procedere con un'analisi dettagliata delle diverse versioni, appare opportuno premettere alcune considerazioni relative all'attuale status sociolinguistico dello Scots e del gaelico, nonché alla percezione sociale di cui queste lingue godono presso i rispettivi parlanti. Tale premessa si rende necessaria non solo per contestualizzare in modo più efficace le traduzioni che saranno oggetto di esame, ma anche per offrire al lettore una visione d'insieme sull'importanza culturale e letteraria di queste varietà linguistiche, spesso poco conosciute al di fuori dei confini britannici.

La situazione del gaelico nella Scozia contemporanea è complessa e, per certi versi, quasi paradossale. Secondo le cifre del censimento del 2021, sono 134.391 i parlanti con conoscenza basilare della lingua, ma di questi solamente 43.807 hanno una competenza linguistica totale (capacità di comprensione e produzione orale, lettura e scrittura). La competenza linguistica risulta inversamente proporzionale all'età dei parlanti, poiché le nuove generazioni spesso possiedono una conoscenza parziale della lingua, limitata soprattutto alla comprensione orale.

Nelle isole della costa occidentale della Scozia, ultima roccaforte del gaelico parlato, la popolazione è in continua diminuzione e la preservazione linguistica viene messa a repentaglio dal costante afflusso di migranti, spesso incapaci di comunicare in gaelico e poco inclini ad apprenderlo. Nonostante il numero crescente di studenti che intraprendono lo studio del gaelico, è improbabile che, per quanto positivo, questo fatto basti da solo a tutelare

² Ad esempio, la sintassi convoluta e la combinazione di termini aulici e vocaboli appartenenti al lessico quotidiano (cfr. PERELLA 2000, p. 363).

l'esistenza della lingua. Inoltre, il gaelico che viene impartito in contesti educativi e che viene propinato dai libri di testo e dai programmi di apprendimento online si discosta dalla variante utilizzata dai nativi nella sfera sociale e quotidiana, ciò che è motivo di frustrazione e disappunto tra i parlanti di entrambi i gruppi.

Da un punto di vista sociolinguistico, lo Scots è comunemente considerato come un dialetto dell'inglese (MILLAR 2020, p. 4). Tale definizione è, tuttavia, impropria dal momento che questo possiede una serie di caratteristiche che ci permettono di categorizzarlo alla stregua di una lingua autonoma (*ibid.*). Infatti, a differenza di qualsiasi altra variante dialettale, non solo è internamente diversificato in numerose varianti locali e regionali (MCCLURE 2009, p. 14) ma ha anche dato origine a una florida e raffinata tradizione letteraria (*ivi*, p. 29; MILLAR 2020, p. 2). Sarebbe, pertanto, più opportuno considerare sia l'inglese sia lo scozzese come due diverse varianti linguistiche dell'anglosassone, fonte dalla quale entrambe si sono originate e poi differenziate nel tempo a seguito di cambiamenti di tipo storico e sociale (MCCLURE 1995, p. 172). La condizione di subalternità dello Scots rispetto alla lingua inglese sarebbe, pertanto, da attribuirsi a un'errata percezione popolare piuttosto che a fondate ragioni linguistiche. Tra i parlanti, infatti, questo è spesso considerato come espressione corrotta e sgrammatica dell'inglese (*ivi*, p. 13). La considerevole influenza esercitata dall'inglese ha inoltre favorito la perdita di alcune caratteristiche distintive dello scozzese, generando frequenti fenomeni di alternanza linguistica e una difficile demarcazione fra le due lingue (*ivi*, pp. 172-3).

Un importante elemento che caratterizza sia lo Scots sia il gaelico è la presenza di una forma scritta. A questo riguardo, un aspetto sociolinguistico da evidenziare ai fini di questo studio è lo scarto esistente fra lo stato di precarietà in cui le due lingue versano a livello parlato e la vitalità di cui entrambe godono, invece, dal punto di vista letterario.³ In particolar modo, è necessario spiegare che la scelta di produrre testi in Scots e gaelico si è rivestita nel tempo di una notevole valenza politica. Un momento decisivo per l'affermazione letteraria delle due lingue è stato il movimento chiamato "Scottish Renaissance",⁴ sviluppatosi nel corso del Novecento. Gli obiettivi principali del movimento erano l'affermazione di un rapporto con il nazio-

3 Il gaelico, soprattutto, ha una tradizione letteraria molto antica. Questo è dovuto al fatto che le lingue gaeliche moderne parlate in Scozia, Irlanda e Isola di Man si sono originate dall'irlandese antico, che, dopo greco e latino, è stata la prima lingua europea a sviluppare un sistema ortografico e una letteratura scritta.

4 Questa espressione è stata utilizzata per la prima volta dal critico francese Denis Saurat. È inoltre necessario menzionare il nome di Hugh MacDiarmid (1892-1978), uno dei personaggi di spicco del movimento, riconosciuto come lo scrittore più importante del Novecento in lingua scozzese.

nalismo politico,⁵ il tentativo di portare la letteratura gaelica all'attenzione del pubblico letterato nelle regioni dove la lingua non era parlata e l'adozione del termine "letteratura scozzese" per indicare l'insieme di opere letterarie prodotte in Scozia in inglese, scozzese e gaelico.

Un'esposizione dettagliata dei successivi sviluppi della tradizione letteraria in Scots e gaelico esula dallo scopo di questo articolo. Ciò che è invece importante menzionare ai fini di questo studio è il ruolo svolto dalla traduzione nelle letterature delle due lingue.⁶ Se in entrambe le culture la pratica traduttiva ha permesso di rafforzare l'aspetto cosmopolita della Scozia, contribuendo al consolidamento dei legami culturali con i Paesi europei (MCCLURE 1992, p. 241), da un punto di vista quantitativo, si registra un maggior numero di traduzioni in Scots piuttosto che in gaelico.⁷ Riguardo allo scozzese, accanto alla letteratura francese e tedesca, quella italiana è stata una delle principali fonti di traduzioni letterarie, soprattutto relativamente agli autori Dante, Montale, Quasimodo e Leopardi (*ibid.*).

La maggior parte delle traduzioni esaminate nell'articolo proviene dalla raccolta *Leopardi: a Scottish Quair* (1987),⁸ compilata, oltre che per sostenere i rapporti culturali tra Scozia e Italia, come omaggio all'autore in occasione del 150° anniversario della sua morte. La raccolta contiene le traduzioni del *Coro di morti* e di undici poesie tratte dai *Canti* (*L'infinito*, *Alla luna*, *Odi Melisso*, *A Silvia*, *Il passero solitario*, *La quiete dopo la tempesta*, *Il sabato del villaggio*, *A se stesso*, *La sera del dì di festa*, *Il tramonto della luna*, *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale*), precisamente undici in inglese, sei in Scots e sei in gaelico.⁹

5 Ciò si riferisce al desiderio di indipendenza politica della Scozia.

6 Tra i principali poeti-traduttori scozzesi che hanno tradotto in Scots e/o gaelico si menzionano Douglas Young, William Neill, Alexander Scott, George Campbell Hay e Hugh MacDiarmid.

7 Significativo, a tal proposito, è che, fino agli anni Sessanta, le uniche traduzioni ad essere apparse su *Gairm* ["chiamata"], una delle principali riviste di letteratura gaelica pubblicata costantemente dal 1951 al 2004, siano state alcune opere brevi dal latino, alcuni sonetti di Shakespeare tradotti da Iain MacIleathain e una selezione di poesie di Quasimodo tradotta da Iain Crichton Smith. Finora, molte delle traduzioni pubblicate in gaelico da altre lingue sono apparse nell'antologia *Bàrdachd na Roinn-Eòrpa an Gàidhlig* [poesia europea in gaelico] (1990). Seppure sia stata decisamen-

te meno prolifica rispetto a quella in scozzese, l'attività traduttiva in gaelico ha comunque dato luogo a eccellenti rese letterarie. Ci sembra, inoltre, un dato rilevante il fatto che Leopardi sia stato uno degli autori europei maggiormente tradotti all'interno di un sistema letterario in cui la traduzione non è stata particolarmente prolifica.

8 *Quair* ("libro") è un termine di uso letterario derivato dal titolo *The Kingis Quair* ("Il libro del re") di un poema di James I (reg. 1406-37). Nell'epoca moderna il termine ha acquisito un valore iconico grazie alla trilogia di romanzi *A Scots Quair* di Lewis Grassie Gibbon.

9 L'articolo non analizza tutte le traduzioni in scozzese e gaelico presenti nell'antologia, ma ci è sembrato opportuno soffermarci su una selezione di testi che presentano una serie di particolarità a livello stilistico e semantico.

I traduttori scozzesi sono Alastair Mackie e Edwin Morgan.¹⁰ Malgrado l'indiscutibile talento, Alastair Mackie è stato uno dei poeti più trascurati della sua generazione. La sua produzione conta numerose poesie sia in Scots sia in inglese e una vasta gamma di traduzioni dal latino, dal greco, dal francese, dal tedesco e dal russo. Oltre a Leopardi, ha tradotto diverse poesie di Quasimodo e Saba. Edwin Morgan è stato professore di inglese presso l'Università di Glasgow. La sua produzione letteraria include poesie, saggi e traduzioni dall'italiano, dal russo, dall'ungherese, dal francese, e dallo spagnolo. Riguardo ai poeti italiani, nelle sue raccolte figurano i nomi di Leopardi, Montale e Quasimodo.

I traduttori gaelici sono Derick Thomson e Iain Crichton Smith, entrambi riconosciuti fra i poeti di lingua gaelica più importanti del Novecento. Tutta la poesia originale di Thomson è in gaelico, benché pubblicata con testo a fronte in inglese; Smith ha scritto in entrambe le lingue e la sua produzione in inglese è stata particolarmente apprezzata. Una parte, sebbene minore, dell'opera di entrambi i poeti consta di traduzioni: Smith ha prodotto versioni in gaelico di diverse poesie dalle lingue francese, tedesco, spagnolo, polacco, latino classico e greco moderno (traducendo, in alcuni casi, da preesistenti traduzioni piuttosto che dai testi originali). Per quanto riguarda le traduzioni dall'italiano, oltre a Leopardi, i suoi modelli includono Quasimodo e Montale. Thomson, che è stato professore di celtico all'Università di Glasgow per molti anni, ha tradotto dal gallese e dall'irlandese antico diverse poesie di Yeats e due liriche brevi in scozzese di MacDiarmid.¹¹

2. TRADUZIONI IN SCOTS

A conferma del fatto che, come spiegato sopra, la lingua scozzese sia internamente variegata, gli stili di Mackie e Morgan presentano caratteristiche differenti che riflettono le diverse aree geografiche di provenienza dei due traduttori. Il linguaggio utilizzato da Morgan si basa sulla variante dialettale parlata a Glasgow, mentre quello adoperato da Mackie presenta tratti tipici della parlata locale dell'area nord-orientale della Scozia, in particolare Aberdeen.¹² Inoltre, lo stile del primo è generalmente elevato e ricco di lemmi

¹⁰ Le traduzioni in Scots di *A se stesso* («Tae Himself»), *Alla luna* («Tae The Mune»), *A Silvia* («Tae Silvia»), *La quite dopo la tempesta* («The Quait aifter the Tempests») e *Il sabato del villaggio* («The Village Setterday Nicht») di Mackie sono anche incluse nel volume *Collected Poems* (2012).

¹¹ Oltre a Thomson, Smith e Hay, l'unico poeta gaelico che ha tradotto dall'italiano è

Christopher Whyte, di cui le «Seachd Dàin le Giuseppe Ungaretti» [sette canzoni di Giuseppe Ungaretti] sono state realizzate per essere incluse nell'antologia *Bàrdachd* (per l'antologia, si rimanda alla n. 7).

¹² Alcuni esempi includono «shemms», letteralmente «shame» («vergogna»), (v. 15) («far sfigurare»), adoperato da Morgan in «The Aesome Blackie» [Il passero solitario], che è un

inusuali, quali «cowslem»¹³ (v. 13) (“cielo stellato”) e «shemms»¹⁴ (v. 15) in «The Aesome Blackie» [Il passero solitario]. Nelle versioni poetiche di Mackie, al contrario, il linguaggio è prevalentemente semplice e non molto dissimile dal vernacolo popolare, seppure non del tutto privo di termini di uso prettamente poetico (MCCLURE 1992, p. 251), quali ad esempio «sangschaw» (v. 2) in «The Quait after the Tempest» [*La quiete dopo la tempesta*]), lemma di recente introduzione nella lingua scozzese di cui si parlerà dettagliatamente nei paragrafi successivi. Da un punto di vista formale, la fusione di diversi registri riproduce efficacemente alcune delle variazioni tonali che contraddistinguono la poetica leopardiana degli *idilli* e dei *canti pisano-recanatesi*. L’inserimento occasionale di termini letterari nel tessuto linguistico vernacolare produce, infatti, un effetto stilistico comparabile a quello prodotto dalla commistione di arcaismi e parole di uso quotidiano nei testi in lingua originale.

Una caratteristica distintiva delle traduzioni in Scots è la presenza di formulazioni poetiche che, distaccandosi dal senso letterale del testo di partenza, riflettono l’originalità e la capacità inventiva del traduttore. Tale aspetto emerge particolarmente dalla resa di *A se stesso* nella duplice versione, inglese («To Himself») e scozzese («Tae his Sel»), di Morgan.¹⁵ Se nella prima prevale un andamento parafrastico, la seconda presenta, invece, una serie di immagini metaforiche che riproducono icasticamente lo sgomento e il senso di sconforto della voce narrante nella lirica in italiano. Ciò riguarda soprattutto i versi che fanno riferimento al palpito del cuore del poeta, ovvero «assai | palpitasti»¹⁶ (vv. 6-7) e «non val cosa nessuna | i moti tuoi» (vv. 7-8). Nonostante la struttura grammaticale delle frasi sia stata inevitabilmente alterata, nella versione inglese il traduttore replica o riproduce similmente alcuni dei termini presenti nel testo originale, come, ad esempio, «throbbet», v. 7 (“palpitasti”) e «beat», v. 8 (“palpito”). Al contrario, nella resa in Scots, Morgan utilizza alcuni elementi lessicali originali. Ad esempio, il verbo «palpitasti» è simbolicamente sostituito da un termine onomato-

termine di uso locale a Glasgow, e «widden-dremes» (“incubi”) (v. 7), in «Tae Himself» [A se stesso] di Mackie, che è invece una forma lessicale tipicamente utilizzata nella zona di Aberdeen. L’utilizzo del secondo termine è inoltre attestato in altri componimenti del poeta (MCCLURE 1992, p. 244).

¹³ *Cowslem* è una parola rarissima, il cui uso è limitato alla poesia. Si tratta di un’aggiunta del traduttore in quanto il termine non figura nel testo di partenza.

¹⁴ La parola *shemms* sembra essere adoperata per ragioni foniche in quanto questa forma

un dittico con *gemms* (“giochi”) nel verso precedente, riproducendo così la rima «spassi» | «trapassi» (vv. 15-16, *Il passero solitario*) del testo originale.

¹⁵ La traduzione inglese di *A se stesso* di Morgan non è inclusa in *Leopardi: A Scottish Quair* ma nell’antologia *Collected Translations* (1996). È stata menzionata per poter illustrare alcune delle differenze stilistiche che caratterizzano le versioni di questo traduttore in inglese e scozzese.

¹⁶ Le poesie leopardiane in lingua originale sono citate da LEOPARDI 2020.

peico, «pit-pat»¹⁷ (v. 7), mentre «moti» è reso dal termine «flutherins», v. 8 (“moti agitati”), il quale, suggerendo l’idea di un movimento fugace e inane, rende efficacemente il senso di vanità veicolato dal testo di partenza.

La traduzione di *A se stesso* non è l’unico testo in cui Morgan fa prova della propria destrezza stilistica di traduttore. «The Aesome Blackie» [*Il passero solitario*] si distingue, ad esempio, per la copiosa presenza di significati metaforici. Uno di questi è il verbo «dwine» (v. 27) che funge da traducete di «cede» nell’espressione «questo giorno ch’omai cede alla sera» (v. 27). Tale resa è efficace in quanto, in Scots, «dwine» ha il duplice significato di svanire, quando riferito a oggetti (MCCLURE 2009, p. 46) e indebolirsi, quando riferito a persone (*The Online Scots Dictionary*),¹⁸ alludendo così non solo al dato descrittivo oggettivo (ovvero, il fatto che la scena sia ambientata al tramonto) ma anche all’implicita correlazione tra fine del giorno e fine della giovinezza suggerita dal poeta nel testo italiano. Un’altra originale sostituzione riguarda la resa del verso conclusivo della prima strofa «dell’anno e di tua vita il più bel fiore» (v. 16). Nel testo di partenza, il fiore è una metafora della giovinezza, designata da Leopardi come il periodo più lieto dell’esistenza umana. La versione di Morgan, «the best floor o your life and this May» (v. 16) (letteralmente “il miglior fiore della tua vita e di questo maggio”), introduce un elemento descrittivo («May») che non è riscontrabile nel testo originale. Tale scelta può essere considerata appropriata in quanto, attraverso una sostituzione lessicale, la traduzione riesce a riprodurre efficacemente i sottesi significati metaforici del testo di partenza. «May» (“maggio”) potrà, infatti, essere facilmente associato dai lettori alla primavera, la quale è spesso simbolicamente correlata alla giovinezza. Nella stessa lirica, un altro elemento da evidenziare è l’espressione «mira ed è mirata» (v. 35). Nel testo originale, questa fa riferimento ai giovani che, vestiti a festa, si riversano per le strade ammirandosi a vicenda. Tale immagine è stata tradotta da Morgan tramite un’espressione alternativa, «the wandrin ee» (v. 35).¹⁹ La resa è appropriata in quanto, così come in inglese, l’espressione «to have a wandering eye» o «to have a roving eye», suggerisce l’atto di guardare con interesse individui di sesso opposto (*Merriam-Webster Dictionary*).²⁰

17 Lo scozzese presenta un’elevata capacità espressiva risultante dalla presenza di suoni ed espedienti fonetici di vario tipo (MCCLURE 2009, p. 62). Ciò si riflette anche nella pratica traduttiva. Come discusso di seguito, infatti, le traduzioni presentate in questo articolo sono caratterizzate dall’ampio utilizzo di suoni onomatopoeici e figure foniche.

18 *The Online Scots Dictionary*, da cui sono state tratte alcune delle definizioni per i termini scozzesi citati nell’articolo, è consulta-

bile a questo indirizzo: <https://www.scots-online.org/index.php> (data di consultazione: 21 agosto 2025).

19 Morgan traduce il verso «E mira ed è mirata, e in cor s’allegra» (v. 35) come «the gled hert and the wandrin ee are theirs» (“a loro appartengono il cuore gioioso e l’occhio vagabondo”) (v. 35).

20 *Merriam-Webster Dictionary*, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/roving%20eye> (data di consultazione: 22 agosto 2025).

Quest'ultimo esempio ci conduce a un'altra osservazione sulle traduzioni in Scots, ovvero la presenza di motivi semantici e stilistici ricorrenti. Uno di questi è appunto «een», frequentemente utilizzato da Mackie e Morgan non solo nel senso letterale di "occhi" ma anche in quello traslato di "sguardo". Un'altra occorrenza del termine si registra in «The Infinite» [*L'infinito*] di Mackie, in cui il passaggio «this hedge-raw that cuts aff fae the een | a fair skelp of the furdest skyline»²¹ (vv. 2-3) rende i celebri versi «E questa siepe, che da tante parte | dell'ultimo orizzonte il guardo esclude» (vv. 2-3). In questo caso, la scelta lessicale sembra essere, tuttavia, dettata da ragioni foniche in quanto «een» si trova in consonanza con «lane» ("solitario") nel verso precedente e con «skyline» ("orizzonte") nel verso seguente.

In generale, «The Infinite» di Mackie presenta notevoli variazioni rispetto al testo di partenza. Una delle caratteristiche de *L'infinito* di Leopardi è la presenza di aggettivi polisillabici, quali «interminati» (v. 4), «sovraumani» (v. 5), «profondissima» (v. 6), che riflettono, sul piano formale, il concetto di indefinito che sta alla base del nucleo semantico della lirica. Una trasposizione lessicale letterale è preclusa, in questo caso, dalle sostanziali differenze linguistiche tra la lingua di partenza e la lingua di arrivo in quanto, a differenza dell'italiano, lo Scots, così come l'inglese, è principalmente costituito da lemmi monosillabici o bisillabici. Ciò impone l'adozione di strategie traduttive alternative, in particolare l'impiego di lunghe perifrasi e l'inserimento di parole aggiuntive che consentono al traduttore di trasferire il significato del testo originale rispettando il computo sillabico dettato dalla metrica. Alcuni esempi includono «forby», v. 5 ("inoltre"), spesso impiegato da Mackie per pure ragioni prosodiche (MCCLURE 1992, p. 252) e locuzioni quali «toom airts withoot end», v. 5 ("infiniti spazi vuoti") e «silence abune aa mortal ken» ("silenzio che supera la comprensione umana"). L'ultima, in particolar modo, sembra riecheggiare la soluzione adottata da Morrison (1900)²² ("silence passing human ken", v. 6) in una precedente versione della lirica in inglese (LEONARDI 2024, p. 118).

Un altro esempio emblematico dell'originalità stilistica che caratterizza le traduzioni in Scots è la resa di una celebre figura retorica impiegata da Leopardi in *A Silvia*, «le sudate carte» (v. 16), giacché questa ha dato luogo alle soluzioni più disparate nelle diverse versioni della lirica in inglese (ivi., pp. 148-50). La strategia impiegata da Mackie («thumb-tashed blads»²³ (v. 16) è tra le più originali. Questa, infatti, rispecchia non solo l'aspetto retorico dell'espressione originale (la metonimia è ugualmente trasposta, seppure

21 La traduzione letterale dei versi è "questa siepe che taglia fuori dalla vista un tratto esteso dell'orizzonte più lontano".

22 *Poems* (1990).

23 L'espressione può essere tradotta come "pagine consunte" (in quanto sono state sfogliate a lungo, come suggerito da «thumb», "pollice").

tramite la sostituzione lessicale di «sudate» con «thumb-tashed»), ma riesce anche a coglierne l'intrinseco valore semantico, in quanto l'immagine delle pagine logorate e ripetutamente sfogliate riproduce efficacemente il senso di fatica e studio laborioso implicitamente suggeriti dall'aggettivo «sudate» nel testo di partenza. La soluzione adottata da Mackie sembra, inoltre, riecheggiare «the well-thumbed page» (v. 16), espressione dal significato analogo impiegata in una precedente traduzione inglese di Heath-Stubbs (1946)²⁴ (LEONARDI, 2024, p. 149).

Tra le traduzioni analizzate in questo articolo, «The Quait aifter the tempest» [*La quiete dopo la tempesta*] di Mackie si distingue particolarmente per l'aggiunta di elementi concreti che conferiscono vividezza alle immagini descritte. Se, da un lato, l'introduzione di raffigurazioni particolarmente precise stride con la poetica leopardiana del vago e dell'indefinito, dall'altro, la presenza di tali elementi riflette non solo l'originalità stilistica del traduttore, ma anche una diversa esegesi del testo di partenza, dimostrando come la traduzione poetica sia principalmente il risultato di una rilettura soggettiva dell'opera originale (VENUTI 2011, p. 128). Alcuni esempi riguardano la rappresentazione della gallina e dell'erbaiole nella prima strofa. Nell'originale, la gallina «ripete il suo verso» (v. 4), mentre nella traduzione, Mackie inserisce «struttin», v. 3 (ovvero, «avanzare con andatura impettita») e «keckle», v. 4, suono onomatopeico utilizzato per descrivere il chiocciare della gallina (*The Online Scots Dictionary*), rendendo così la scena particolarmente vivida. Allo stesso modo, alcune aggiunte lessicali come «traiks»²⁵ (v. 19) e «Wha'll buy? Wha'll buy?» («Chi vuol comprare?») (v. 21) arricchiscono la raffigurazione dell'erbaiole di precisi dati descrittivi assenti nell'originale, in cui la raffigurazione del personaggio appare decisamente più sobria. In questo caso, dunque, determinate scelte traduttive influenzano notevolmente non solo l'ambientazione²⁶ ma anche la caratterizzazione dei personaggi.

Un altro passaggio in cui è ravvisabile tale fenomeno è la descrizione della vecchierella in «The Village Setterday Nicht» [*Il sabato del villaggio*]. Come spesso accade nella poesia leopardiana, anche in questa lirica i personaggi assumono un determinato valore simbolico: attraverso l'atto del narrare («novellando vien del suo buon tempo», v. 11), la vecchierella impersona la rievocazione del passato attraverso la memoria, ponendosi così in posizione antitetica rispetto alla «donzelletta» dell'incipit (v. 1), che as-

24 *Poems from Giacomo Leopardi* (1946).

25 In Scots, il verbo «traik» suggerisce l'immagine di qualcuno che arranca faticosamente o cammina a passo pesante (*The Online Scots Dictionary*).

26 L'inserimento di dettagli concreti sposta l'attenzione del lettore dalla dimen-

sione simbolica del testo originale, in cui la ripresa della vita nel villaggio dopo la tempesta funge da metafora del piacere effimero che segue la cessazione del dolore o di un evento avverso, verso una rappresentazione più fisica e realistica della scena rurale.

surge, invece, a simbolo della giovinezza. Nelle traduzioni in lingua inglese, il significato connotativo del testo è stato spesso travisato. Ciò ha dato luogo a svariate rappresentazioni della vecchierella che hanno notevolmente alterato la caratterizzazione del personaggio e la sua importante funzione all'interno della lirica.²⁷ Nella versione proposta da Mackie, la caratterizzazione della vecchierella non è stata distorta. Tuttavia, è interessante notare come, anche in lingua scozzese, questo personaggio abbia generato un'interpretazione che si discosta dal testo originale. Mackie, infatti, descrive la vecchierella come una «aul wife» (v. 9), letteralmente “anziana signora”, espressione che in Scots suggerisce un'immagine umoristica e perfino buffa del personaggio. È inoltre degna di attenzione la resa del binomio aggettivale «sana e snella» (v. 13). Nell'originale, gli aggettivi suggeriscono leggiadria e salute fisica. Entrambi fanno riferimento al tempo giovanile della vecchierella, «quando ai dì di festa ella si ornava | ed ancor sana e snella | solea danzar la sera intra di quei | ch'ebbe compagnia dell'età più bella» (vv. 12-15). Nella versione di Mackie, i due termini sono stati tradotti come «sonsy and jimp» (v. 14). «Jimp» significa “agile”, conformandosi dunque al senso dell'aggettivo originale. «Sonsy», invece, è un termine di origine gaelica che si presta ad una duplice interpretazione in quanto può essere letto sia nel senso di “fortunato”, “prosperoso”, sia in quello di “abbondante”, “paffuto” (*The Online Scots Dictionary*), che è ormai entrato in uso tra i parlanti contemporanei. La seconda connotazione del termine sembrerebbe dunque generare una lieve contrapposizione semantica rispetto al significato suggerito da «jimp».

Un altro personaggio che assume un significato simbolico nella poesia leopardiana è Silvia, l'eponima fanciulla del titolo della celebre lirica del 1828. I versi «E tu, lieta e pensosa, il limitare | di gioventù salivi» (vv. 5-6) potrebbero prestarsi a una duplice interpretazione. Come è noto, Silvia sarebbe lo pseudonimo di Teresa Fattorini, deceduta all'età di 21 anni. Secondo questo dato anagrafico, si potrebbe dedurre che la giovane si trovi nella fase di transizione fra giovinezza e vita adulta. Tuttavia, come già accennato, Silvia acquisisce valore simbolico nella lirica, rappresentando il motivo della «fanciulla che canta» (LEOPARDI 2019-2021, p. 55), recuperato, ancora una volta, tramite la ricordanza. Infatti, come evidenziato da Luigi Blasucci (*ibid.*), colei che nella lirica valica il «limitare di gioventù» non sarebbe da identificarsi propriamente con la ventunenne Teresa, quanto con una «creatura femminile nel fiorire della sua prima giovinezza» (*ibid.*). Ciò diviene evidente soprattutto alla luce di una pagina dello *Zibaldone* scritta poco dopo la stesura di *A Silvia* in cui il poeta fa riferimento alla bellezza di «una giovane dai sedici ai diciotto anni» (*Zib.* 4310, 30 giugno 1828). In

²⁷ La vecchierella è stata spesso raffigurata come una malefica vecchia strega o un'anzia-

na ciarlatana che pettegola con le vicine (LEONARDI 2024, pp. 137-8).

base a quanto detto, la traduzione proposta da Mackie «you stood syne | at the door-sill o maidenhood» (“ti trovavi allora alle soglie della fanciullezza”) (vv. 5-6) è efficace in quanto in Scots, il termine *maidenhood* può essere utilizzato per far riferimento a una fanciulla, conformandosi così al senso originario del testo di partenza.

Se le alterazioni discusse sopra riflettono la creatività stilistica dei traduttori, quelle presentate di seguito suggeriscono invece un travisamento dei testi originali.²⁸ Un esempio riguarda la resa di alcuni tra i più noti versi leopardiani, «ove per poco | il cor non si spaura» (vv. 7-8, *L'infinito*). Come precedentemente osservato (LEONARDI 2024, pp. 162-3; PERELLA 2000, p. 367), l'erronea resa grammaticale dell'avverbio «non», che svolge una pura funzione pleonastica nel testo,²⁹ ha dato adito a considerevoli distorsioni semantiche. Lo stesso problema è rintracciabile nella versione scozzese di Mackie, in cui, «the heart faas lown», v. 8 (“il cuore si placa in pace”) evoca un'erronea, seppure elegante, immagine poetica, giacché, a differenza del testo di partenza, suggerisce un senso di tranquillità piuttosto che di sgomento.

Un altro aspetto da considerare in *L'infinito* è la resa dei deittici. Questi svolgono una funzione importante nella lirica, segnalando non solo lo spazio fisico di prossimità e lontananza tra il poeta e gli elementi paesaggistici («il colle», v. 1, «la siepe», v. 2, «le piante», v. 9), ma anche la dimensione finita della voce narrante e quella infinita prodotta dall'immaginazione (ZUBLENA 2010). Nelle traduzioni in lingua inglese, l'uso intercambiabile dei dimostrativi inglesi («this» e «that») ha generato considerevoli distorsioni per quanto riguarda non solo la rappresentazione paesaggistica, ma anche, e soprattutto, la relazione antitetica tra finito e indefinito che è alla base della lirica (LEONARDI 2024, pp. 142-3; NATALE 2002, p. 53). La versione prodotta da Mackie non presenta questo tipo di alterazioni semantiche, a eccezione della resa dei gruppi nominali «queste piante» (v. 9) e «quello | infinito silenzio» (vv. 9-10), in cui entrambi i deittici sono stati resi tramite il medesimo dimostrativo «yon». Questo ci permette di rilevare alcune differenze grammaticali fra scozzese e inglese. A differenza di quest'ultimo, infatti, lo Scots ha conservato una triplice distinzione fra «this», «that» e «yon». (MCCLURE 2009, p. 20). «Yon» implica una certa distanza, fisica o temporale, tra il parlante e la persona o l'oggetto de-

28 Come già evidenziato da McClure (1992, p. 245), un'occorrenza di tale fenomeno si registra nella traduzione di *A se stesso* di Mackie dove troviamo «aa your steer's nae worth a doit» (v. 9). L'espressione significa letteralmente “i tuoi moti non valgono un centesimo” mentre nel testo di partenza si legge «non val

cosa nessuna | i moti tuoi» (vv. 7-8). La resa di Mackie, sottende, dunque, una diversa lettura della lirica.

29 In questo contesto, l'avverbio non ha valore di negazione. L'espressione «per poco ...non» è piuttosto da intendersi nel senso di “quasi” (PERELLA 2000, p. 367).

signati e si riferisce a una lontananza ancora più remota di quella indicata dal più generico «that» (*The Online Scots Dictionary*). Pertanto, mentre «yon infinite silence» (v. 10) sembra una resa appropriata di «quell'infinito silenzio», «yon trees» (v. 9) suggerisce una lontananza fisica tra la voce lirica e l'elemento paesaggistico designato («le piante», in questo caso), che non si evince dal testo di partenza, in cui l'aggettivo italiano («queste») implica, invece, prossimità fisica.

Le traduzioni di Mackie e Morgan presentano, inoltre, un ampio uso di figure foniche, soprattutto onomatopee, rime e allitterazioni, un aspetto già messo in rilievo da MCCLURE (1992). Piuttosto che offrire un'enumerazione dettagliata di tutti gli artifici fonici rintracciati nei testi analizzati, ci limiteremo ad elencare alcuni esempi significativi. Oltre a quelli già discussi sopra, tra questi figurano la rima «flisks»/«whisks»³⁰ (vv. 10-12), che corrisponde alla coppia «giri»/«miri» (vv. 10-12) e l'allitterazione «swaws»/«sweet» (vv. 4-5) (“onde” e “dolce”) in «The Aesome Blackie» di Morgan, in cui *swaw* è anche un suono onomatopoeico. Il verso «ed erra l'armonia per questa valle» (v. 4) è così reso mediante un duplice espediente, metaforico (tramite l'immagine del mare suggerita dalle onde, *swaw*) e fonico (attraverso la combinazione di allitterazione e onomatopoea). In «The Infinite» di Mackie, si riscontrano, invece, l'allitterazione in «sae sweet in sic a sea» (v. 14) (“così dolce in questo mare”), che costituisce il verso conclusivo della lirica, e il termine onomatopoeico «reeshlin», v. 9 (“fruscio”), che ben corrisponde al suono del vento tra le foglie suggerito dall'italiano “stormir” (v. 9).

Un'altra prominente caratteristica che accomuna le traduzioni in Scots discusse in questo articolo è la notevole presenza di riferimenti letterali e allusioni a elementi distintivi della cultura scozzese. Uno di questi è «cutty-stool» (v. 56), impiegato da Morgan come traduce di «pentitrommi» (v. 58) nella traduzione di *Il passero solitario*. Il termine può essere letteralmente tradotto come “sgabello del pentimento” e fa riferimento a un atto di penitenza pubblica adoperato dalla Chiesa di Scozia. Secondo questa pratica, i trasgressori venivano fatti accomodare su uno sgabello a tre gambe posizionato in una posizione isolata da cui potevano facilmente essere osservati e scherniti dal resto della congregazione. L'appropriatezza semantica di tale scelta traduttiva in una poesia come *Il passero solitario* è contestabile. Il significato connotativo di *cutty-stool* è, infatti, riconducibile a concetti, quali la colpa, la vergogna e l'assoluzione dei peccati, che non trovano riscontro nell'originale, rischiando così di conferire al testo una fuorviante interpre-

³⁰ «Flisks» suggerisce un movimento rapido, evocando così il moto degli uccelli che, nel testo di partenza, è reso tramite dall'espressione

«per lo libero ciel fan mille giri» (v. 10). Inoltre, *flisks* è in allitterazione con *flirts* nel verso successivo.

tazione religiosa che esula dalla poetica leopardiana. Tuttavia, è necessario ricordare che la sperimentazione linguistica è una delle caratteristiche peculiari dello stile poetico del traduttore. Non è pertanto erraneo ipotizzare che un termine quale *cutty-stool* sia stato semplicemente adoperato per enfatizzare il senso di rammarico del poeta per aver condotto una gioventù appartata e priva di svago.

Per quanto riguarda i rimandi propriamente letterari, invece, un esempio è «*onding*» (v. 1), utilizzato come traducevole di «tempesta» nell'incipit di "The Quait aifter the Tempest" [*La quiete dopo la tempesta*] di Mackie. In scozzese, «*onding*» ha il significato di acquazzone, nubifragio o, addirittura, tempesta di neve (*The Online Scots Dictionary*), suggerendo così una descrizione più vivida rispetto alla scena paesaggistica evocata nell'originale. A prima vista, si potrebbe supporre che tale scelta lessicale sia da attribuirsi a una differente esegesi del testo.³¹ Tuttavia, in altre occorrenze, come ad esempio nel titolo della lirica, il traduttore sceglie di impiegare un termine più generico, «tempest» ("tempesta"), che più conformemente si adatta al corrispondente italiano. «*Onding*» sembrerebbe piuttosto un'allusione a una celebre poesia di MacDiarmid, in cui il poeta fa riferimento alla morte del padre. Di conseguenza, l'uso di un termine già adottato in precedenza da un autore scozzese di grande rilievo appare intenzionale e funzionale, come evidenziato nell'introduzione, a creare un legame profondo tra la pratica della traduzione e la ricca tradizione letteraria della Scozia. Nella stessa traduzione, un altro rimando più o meno esplicito all'opera di MacDiarmid è «*sangschaw*» (letteralmente "festa di canto") in «I hear the birds' sangshaw»³² (v. 2). Si tratta di una parola di invenzione traduttiva, verosimilmente coniata da «*wappinschaw*» (letteralmente "esposizione di armi"), termine utilizzato nello scozzese antico per fare riferimento a una pratica medievale. Nella traduzione di Mackie, «the birds' sangschaw» sembra dunque descrivere il canto gioioso degli uccelli che segna la fine della tempesta, sostituendo così, tramite una resa originale, l'espressione «far festa» (v. 2), sovente utilizzata nella produzione poetica leopardiana (FABBRINI 2020, p. 58).

Anche in «To Silvia» [*A Silvia*] di Mackie non mancano esempi di intertestualità. Il traduttore inserisce due elementi «*wede away*» (v. 43)

³¹ Una simile interpretazione viene proposta nella versione inglese di Valery Gilles (una delle traduttrici che ha curato le versioni inglesi delle poesie di Leopardi inserite in *Leopardi: A Scottish Quair*) in cui la tempesta viene descritta come «a gale-force storm» ("una tempesta di burrasca") (v. 58), che suggerisce una raffigurazione decisamente più violenta rispetto al testo

di partenza. Tuttavia, mentre nella traduzione di Gilles il termine sembra derivare da una diversa lettura del testo, nel caso di Mackie la scelta di impiegare un lemma come «*onding*» sembra nascere dalla volontà di creare un legame intertestuale con l'opera di MacDiarmid.

³² L'espressione potrebbe essere resa come "odo gli uccelli cantare a festa".

e «clay-cauld»³³ (v. 66), che non ritrovano riscontro nel testo di partenza e che sembrano essere presi in prestito da “The Flouers o the Forest” [*I fiori della foresta*], una celebre melodia popolare che rievoca la sconfitta dell’esercito scozzese e la morte del re Giacomo IV durante la battaglia di Flodden, combattutasi nel 1513 tra il regno d’Inghilterra e il regno di Scozia e decisiva per le sorti di quest’ultimo. Il primo di tali riferimenti, «wede away» (letteralmente “andato via”) sostituisce il binomio aggettivale «combattuta e vinta» (v. 41) nella quinta strofa, mentre il secondo, «clay-cauld» (“freddo come l’argilla”) suggella la fine del componimento, suggerendo, attraverso un’originale similitudine, «la fredda morte» (v. 62) del testo di partenza. Data la notorietà della melodia nella cultura scozzese, è possibile ipotizzare, così come nel precedente esempio, che l’inserimento di riferimenti letterali sia riconducibile a un’intenzionale strategia traduttiva, in cui precisi elementi del testo originale, il concetto di morte in questo caso, sono resi mediante allusioni facilmente identificabili dai lettori nel contesto di ricezione d’arrivo.

La presenza di rimandi intertestuali è ravvisabile anche nelle traduzioni di Morgan. Come discusso sopra, una caratteristica distintiva delle traduzioni scozzesi è l’inserimento di parole risultanti dall’estro creativo del traduttore. Un esempio «circumjackless». Il termine è impiegato nella traduzione di *A se stesso* e deriva dal titolo di un celebre componimento del poeta scozzese MacDiarmid («To Cirmcumjack Cencrastus») (MCCLURE 1992, p. 244). Dunque, se nella versione inglese il verso conclusivo della poesia («E l’infinita vanità del tutto»,³⁴ v. 16) è tradotto da Morgan in maniera pressoché letterale («infinite futility of the universe», v. 16), nella versione in Scots, il traduttore opta invece per una resa decisamente più libera («and aathing circumjackless, howe, and tim»,³⁵ v. 16), sostituendo l’eco biblico del testo leopardiano con il rimando ad uno dei principali autori della tradizione poetica scozzese.

3. TRADUZIONI IN GAELICO

Dopo aver discusso le traduzioni in Scots, presentiamo di seguito una selezione di traduzioni in gaelico. Il titolo che Smith ha scelto per la sua traduzione di *A se stesso* è «Thugam Fhìn», che significa letteralmente “a me stesso”. Tale scelta lessicale è degna di attenzione. «Stanco» (v. 2),

33 Il termine appare anche nella traduzione di *La quiete dopo la tempesta* dello stesso traduttore, al v. 45.

34 Come è noto, il verso è un riecheggiamen-

to dell’Ecclesiaste (LEOPARDI 2019-2021, p. 212).

35 Ciò può essere tradotto in italiano come “e tutto ciò che è sconfinato, vuoto e privo di sostanza”.

usato nell'originale, diviene «claidhte» (v. 1), una parola con maggiore carica semantica che suggerisce «esaurito» (la traduzione prevedibile per «stanco» sarebb «sgith»). Lo stesso accade per «desiderio» (v. 5), la cui traduzione «sannt» (v. 6), ovvero «gola» o «avarizia», assume una connotazione più negativa. «Speme» è tradotto non semplicemente come «dòchas» ma come «dòchas-meallaidh» (v. 5), una parola composta coniata dal traduttore che indica «falsa speranza», mentre «nulla» (v. 10), il cui traduttore diretto in gaelico «neoni», diviene «neonitheachd» (v. 13), che significa «l'essenza del nulla».

I cambiamenti nella costruzione delle frasi sono cospicui e spesso stilisticamente efficaci: alcuni, ma non tutti, sono dettati dalle notevoli differenze fra la sintassi dell'italiano e quella del gaelico. «Perì l'inganno estremo» (v. 2) diviene «tha gach cealg marbh» (v. 2), letteralmente «ogni inganno è morto», e «marbh» («morto») (vv. 2, 3, 5) è ripetuto alla fine di due versi consecutivi. «Amaro e noia | la vita» (vv. 9-10) viene reso come «'S e searbhachd is airtneul brìgh | na beatha-sa»³⁶ (vv. 11-12), letteralmente «è amarezza e sconforto l'essenza della vita». «Non val cosa nessuna | i moti tuoi» (vv. 7-8) viene sostituito da una domanda retorica, «dè fàth do ghluasad faoin?»», v. 8 («qual è la ragione del tuo insensato moto?») e la stessa costruzione è ripetuta subito dopo in «dè fàth do chaoin- / eadh anns an t-saoghal-sa?»», vv. 9-10 («qual è la ragione del tuo lutto in questo mondo?»). È frequente l'impiego di domande retoriche al posto delle proposizioni enunciative utilizzate nell'originale: «altro mai nulla» (v. 10) viene esteso e diventa «airson a chòrr, | dè th'ann ach neonitheachd?»», vv. 12-13 («per il resto, cos' altro che il nulla?», vv. 12-13), «e fango è il mondo» (v. 10) diviene «an talamh, dè th'ann ach ùir?»», v. 14 («il mondo, cos'altro che terra?»)³⁷ e «al gener nostro il fato | non donò che il morire» (vv. 12-13) è reso come «Dè tha an dàn do 'n chinne-daonnd ach am bàs fhèin» (vv. 17-18) («qual è il fato del genere umano se non la morte stessa?»). «Ùir» (v. 14) è appropriato perché, pur non suggerendo il senso di sgradevolezza, insito nel significato di fango, è un termine spesso utilizzato per designare la terra su una tomba. Ùir risulta efficace anche per una ragione fonica in quanto fa rima con «do chiùil»³⁸ in («Thoir thairis do chiùil»³⁹ | airson

36 La parola «brìgh» si trova a fine verso ma da un punto di vista sintattico forma una frase con le parole successive.

37 Si può osservare che Edwin Morgan utilizza la stessa procedura nella sua traduzione scozzese di questa poesia: «Whit's life but a wide wersh wanrufe», vv. 9-10 («cos' altro è la vita se non un grande insulso sconforto?»).

38 Nel sistema poetico gaelico, non è richiesta l'identità delle consonanti finali, ma è sufficiente che esse rientrino nello stesso gruppo

consonantico. Così, ad esempio, qualsiasi occlusiva sorda (*p, t, c*) può rimare con una consonante appartenente al medesimo gruppo. In gaelico, *r, l* e *n* fanno parte dello stesso gruppo consonantico, che include anche alcune fricative.

39 Nel testo si legge «chiùil» ma questa parola è priva di significato («cùil» vuole dire «angolo», mentre l'aggiunta della consonante *h* indica, in gaelico, un cambiamento grammaticale). Pertanto, si può assumere che si tratti di un errore ortografico e che il termine in questione sia *ciùil*.

an turus deireannach», vv. 15-16 (letteralmente “di addio alla tua musica per l’ultima volta”) che traduce «dispera | l’ultima volta», vv. 11-12). «Ciùil», genitivo di «ceòl» (“musica”), rappresenta una scelta lessicale peculiare. Per comprenderne l’impiego, è possibile fare riferimento alla produzione letteraria di Smith in lingua originale, nella quale il concetto di “musica” è spesso impiegato simbolicamente per evocare l’io o l’anima dell’individuo.⁴⁰ Questa scelta lessicale dà dunque prova dell’estro lirico del traduttore: nessuna delle due parole corrisponde a una resa letterale del testo originale, tuttavia, nel contesto in cui sono inserite, entrambe assumono una potente carica espressiva, amplificata dall’espedito fonico della rima.

La rima, sia quella interna sia quella a fine verso, è sempre stata una caratteristica fondamentale della poesia gaelica. Le rigorose, e talvolta complesse, forme metriche della poesia classica spesso prescrivono una posizione specifica per le rime. Come l’originale, la traduzione di Smith è priva di una forma metrica definita e coerente. Tuttavia, seppure dislocate in posizioni differenti rispetto al testo di partenza, rime e assonanze sono frequenti. Nel secondo verso «tha gach cealg marbh», v. 2 (“ogni inganno è morto”), che traduce «Perì l’inganno estremo» (v. 2), la *a* breve, all’orecchio, sembra ripetersi non in quattro ma in sei sillabe successive [ha gax k^εalak marav], a causa della vocale epentetica, tipica della fonologia gaelica.⁴¹ Poco dopo nel testo, tre versi consecutivi terminano con «chaoidh» – «faoin» – «chaoin» (vv. 7-9),⁴² in cui la parola «chaoineadh» viene suddivisa tra due versi consecutivi. La rima «ùir»/«chiùil» (vv. 14-15) è richiamata dopo alcuni versi da «bhrùid-ealachd» (vv. 19-20), anch’essa distribuita su due versi, a sottolineare nuovamente l’effetto fonico. In generale, questa traduzione può essere considerata adeguata in quanto utilizza efficacemente le risorse della lingua d’arrivo per trasmettere il messaggio del testo di partenza.

Per motivi di spazio, non è possibile esaminare dettagliatamente le rimanenti cinque traduzioni gaeliche,⁴³ tuttavia, gli stessi principi sono stati applicati negli altri testi tradotti presenti nella raccolta. In «Sylvia» [*A Silvia*], Smith si serve della forza semantica delle parole gaeliche: la carica

⁴⁰ Per questa spiegazione siamo grati al professore Moray Watson.

⁴¹ Per “vocale epentetica” si intende una vocale che, in determinate sequenze, è collocata fra consonanti della stessa qualità della vocale precedente. La sillaba così formata non fa parte della scansione: «marbh» funziona come un monosillabo, sebbene all’orecchio suoni come una parola bisillaba.

⁴² Il digramma *ao* rappresenta il suono [u:], una vocale posteriore non arrotondata,

sempre lunga. Questa vocale è molto frequente in gaelico ed è uno dei fattori che contribuiscono alla particolarità fonica della lingua.

⁴³ «Sylvia» [*A Silvia*] e «Oidhche Shathuirm anns a’ Bhaille» [*Il sabato del villaggio*] di Iain Crichton Smith; «An Neochriochnachd» [*L’infinito*], «Feasgar Là Fèille» [*La sera del dì di festa*] e «An Gealbhonn ’na Aonar» [*Il passero solitario*] di Derrick Thomson.

espressiva di «Quando beltà splendea | negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi» (vv. 3-4) è efficacemente trasposta nella traduzione («nuair a bha do bhòidhchead a' boillsgeadh | ann an gàire mheallach⁴⁴ do shùilean», vv. 3-4 (letteralmente “quando la tua bellezza splendeva nel sorriso allettante dei tuoi occhi”) non solo grazie alle scelte lessicali, ma anche grazie a una serie di adattamenti sintattici. Oltre ad avere un impatto semantico più marcato rispetto a «lieta e pensosa» (v. 5), «le iongnadh is gàirdeachas», v. 5 (“con meraviglia e gioia”) non riproduce il senso di quieta contemplazione evocato dall'originale. «Tuo perpetuo canto» (v. 9) diviene “d'fhonn daonnanach” (v. 9): «fonn»⁴⁵ significa sia “musica” sia “delizia” ed è un esempio della presenza di parole polisemiche, che costituiscono una delle caratteristiche affascinanti del gaelico. Inoltre, si può osservare l'introduzione di un ulteriore effetto stilistico rilevante, ovvero la presenza di sillabi gravi [dʌun dʷ:n-] e la *n* gutturale⁴⁶ che sembrano suggerire il suono di una campana funebre. L'uso di assonanze e altre figure di suono è cospicuo, in particolare nell'ultima strofa della poesia, dove leggiamo «An e seo ar saoghal? An iad seo an t-saothair, | an gaol 's an toileachas a bha air thoiseach oirnn?»⁴⁷ vv. 54-55 (letteralmente “È questo il nostro mondo? Sono questi il lavoro, l'amore e il diletto che erano avanti a noi?”) che traduce «Questo è quel mondo? Questi | i diletti, l'amor, l'opre, gli eventi | onde cotanto ragionammo insieme?» (vv. 56-58). Da notare, inoltre, il rinforzo del verso finale («ìomaigh fhuar a > bhàis», v. 59 (“l'immagine fredda della morte”), nonché l'inserimento di «fàs» (“desolata”) in «uai-gh a tha fàs is lom», letteralmente “una tomba desolata e nuda” (v. 60).

Si evidenziano anche alcune rese letterali caratterizzate dalla presenza incidentale di figure foniche non presenti nei testi originali. Alcuni esempi di tale fenomeno si riscontrano nella traduzione di *La sera del dì di festa* («Feasgar Là Fèille») di Derick Thomson. «Tha an oidhche ciùin is soilleir gun oiteag» (v. 1) è una trasposizione fedele di “Dolce e chiara è la notte e senza vento” (v. 1), ma arricchita da una triplice assonanza della vocale *o* breve che contrasta con la vocale *u* lunga.⁴⁸ Allo stesso modo,

44 «Meallach» può avere il senso di “ingannevoli”, ma il termine non è utilizzato qui in questa accezione.

45 La lenizione delle consonanti iniziali, rappresentata ortograficamente dalla *h*, occorre in certi contesti grammaticali, dei quali uno è la presenza dei possessivi *mo* (“mio”), *do* (“tuo”), *a* (“suo”, maschile). *Fh-* è muto, eccetto in alcune parole specifiche.

46 Storicamente, le consonanti geminate *ll* e *nn* erano distinte dalle consonanti semplici. Sebbene nella lingua moderna non vi sia più diffe-

renza in termini di pronuncia, in poesia, le parole che terminano con una consonante geminata non possono rimare con quelle che finiscono in *l* o *n*.

47 L'assonanza è sulle *ao* in «saoghal», «saothair», «gaol», e sulle *o* in «toileachas», «thoiseach» e «oirnn».

48 La durata delle vocali ha una funzione fonemica in gaelico. Le vocali lunghe e brevi non differiscono in qualità, come in inglese o tedesco, ma in lunghezza. Nella poesia, un vocale lunga non può rimare con la corrispondente vocale breve.

quattro versi dopo, in «tha gach rathad balbh», v. 5 (“tace ogni sentiero”), «rathad» significa “viale”, piuttosto che “sentiero”, che invece indica un percorso naturale e più stretto, e sembra essere stato scelto proprio per ragioni foniche (l’assonanza). «Gun chùram | ga do chagnadh» (vv. 8-9) per “non ti morde | cura nessuna” (vv. 8-9) presenta un’allitterazione intrecciata del suono *g* (nelle preposizioni) e *ch* [x] (nei sostantivi). Oltre all’allitterazione, si registra un maggior uso di suoni onomatopeici rispetto all’originale, ad esempio in «cluinnear na caoraich a’ mèilich, an crodh a’ muathal» (v. 8) che traduce «Odi greggi belar, muggire armenti» (v. 8) in «An Gealbhonn ’na Aonar» [*Il passero solitario*] di Thomson, dove le vocali nei verbi «mèilich» e «muathal», che riproducono esattamente il belato e il muggito degli animali, hanno un impatto più marcato sul piano fonico rispetto ai verbi «belar» e «muggire».

Oltre ai suoni, gli espedienti prosodici e il ritmo possono contribuire considerevolmente alla riuscita di una traduzione. La poesia classica in gaelico presenta un’ampia varietà di forme metriche e, sebbene il verso libero di Leopardi possa essere reso efficacemente nella versificazione gaelica anche senza ricorrere a una struttura metrica definita, in alcuni casi l’adozione di uno schema metrico specifico rivela l’intento di mettere in rilievo determinate parole. In «’S ma thig lannir ’na do shùil ’s ann le deòir» (v. 16), interpretabile come “se un luccichio sorge nei tuoi occhi è a causa delle lacrime”, nonostante le parole appaiano nello stesso ordine in cui si trovano nell’originale, la musicalità isoaccentuale del gaelico mette in evidenza il contrasto emotivo tra “luccichio” e “lacrime”.

Nel primo verso di «An Gealbhonn ’na Aonar» [*Il passero solitario*], «air fìor mhullach an tùir àrsaidh», v. 1 (“sull’ultima cima dell’antica torre”), che traduce («D’in su la vetta della torre antica», v. 1), la simmetria ritmica dei due emistichi (x / / x x / / x) rende l’incipit della poesia allettante. «Air meud an leòin a dh’fhosgail thu ’nam bhroilleach» (v. 10) (letteralmente “sull’immensità della ferita che hai aperto nel mio cuore”) che traduce “quanta piaga m’apristi in mezzo al petto” (v. 10) in «Feasgar Là Fèille» [*La sera del dì di festa*] e «an Dòchas fhèin a tha mi caoidh an nochd», v. 53 (letteralmente “la speranza stessa che piango stasera”), che traduce “mia lacrimata speme!” (v. 55) in «Sylvia» [*A Silvia*] si caratterizzano per l’impiego del pentametro giambico. Ciò è abbastanza inusuale nella poesia gaelica, in cui l’adozione di strutture prosodiche tipiche della metrica inglese non solo non trova generalmente posto ma è anche spesso deplorata da poeti fortemente ancorati alla tradizione come Thomson e Smith. Questa struttura metrica appare quindi scelta intenzionalmente al fine di accentuare l’intensità emotiva dei versi, come dimostrato dall’inserimento di «fhèin» (“stessa”) e «an nochd» (“stasera”).

4. CONCLUSIONE

L'opera leopardiana ha dato origine a una cospicua produzione di traduzioni poetiche in Scots e gaelico. La proliferazione e il susseguirsi di traduzioni leopardiane è frutto della ricca attività letteraria nelle due lingue, in cui la pratica traduttiva, soprattutto da lingue e letterature principali e ben affermate quali il francese, il tedesco, lo spagnolo, il polacco e l'italiano ha svolto un ruolo fondamentale nel consolidamento dei rapporti culturali tra la Scozia e il contesto letterario europeo.

Tra i poeti-traduttori che si sono maggiormente distinti nella resa delle poesie leopardiane in Scozia spiccano i nomi di Alistair Mackie, Edwin Morgan, Derick Thomson e Iain Crichton Smith. Le traduzioni in gaelico e Scots discusse in questo saggio si caratterizzano soprattutto per la presenza di scelte traduttive particolarmente espressive a livello lessicale e una particolare attenzione alla dimensione fonica del testo, realizzata mediante l'inserimento di artifici prosodici e metrici, riflettendo così alcuni dei tratti che contraddistinguono tanto la letteratura in Scots quanto quella in gaelico. Il dato più interessante che emerge dai testi analizzati non è tanto il ricorso a rimandi letterari, elemento tipico della traduzione poetica in generale, quanto piuttosto l'allusione a riferimenti tratti quasi esclusivamente dal contesto culturale scozzese e gaelico. Attraverso una fitta rete di rimandi intertestuali, la tradizione poetica in Scots e gaelico ha dunque dato vita a un "Leopardi scozzese", con caratteristiche stilistiche e semantiche distintive.

In tale ottica, appare evidente che le traduzioni scozzesi di Leopardi si configurano non solo come mezzo di diffusione dell'opera di uno dei più grandi poeti italiani, ma anche e, soprattutto, come potente strumento di affermazione dell'identità culturale e linguistica scozzese e della sua florida produzione letteraria.

BIBLIOGRAFIA

FABBRINI 2020 = FABBRINI Marco, «Festa», in BELLUCCI Novella – CAMAROTTO Valerio (a cura di) *Lessico Leopardiano 2020*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2020, pp. 57-64.

HEATH-STUBBS 1946 = HEATH-STUBBS John, *Poems from Giacomo Leopardi*, London, John Lehmann, 1946.

JACK 1987 = JACK R. D.S. *et al.* (a cura di). *Leopardi: A Scottish Quair*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1987.

LEONARDI 2024 = LEONARDI Letizia, *Leopardi's voice through translation* (tesi di dottorato non pubblicata), University of Aberdeen, 2024.

LEOPARDI 2020 = LEOPARDI Giacomo, *Canti* [1998] a cura di Ugo DOTTI, Milano, Feltrinelli, 2020¹².

MACKIE 2012 = MACKIE Alistair, *Collected Poems: 1954-1994* a cura di Christopher RUSH, Uig, Isle of Lewis, Two Ravens Press, 2012.

MCCLURE 2009 = MCCLURE J. Derrick, *Why Scots Matters* [1997], edizione rivisitata, Edinburgh, The Saltire Society, 2009³.

MCCLURE 1995 = MCCLURE J. Derrick, *Scots and its Literature*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1995.

MCCLURE 1992 = MCCLURE J. Derrick, «Alastair Mackie's Translations from Leopardi», in MACLAINE Allan H. – MCKENNA Steven R. (eds.), *Selected Essays on Scottish Language and Literature: a Festschrift in Honor of Allan H. MacLaine*, Lewiston, Mellen Press Print, 1992, pp. 241-58.

MILLAR 2020 = MILLAR Robert, *A History of the Scots Language*, Oxford, Oxford University Press, 2020.

MORGAN 1996 = MORGAN Edwin, *Collected Translations*, Manchester, Carcanet, 1996.

MORRISON 1990 = MORRISON Joseph, *Poems*, London, s.e., 1990.

NATALE 2002 = NATALE Giuseppe, «Multiple Translations of Giacomo Leopardi's "L'Infinito"» in *Translation Review*, 63, 2002, 1, pp. 51-70.

PERELLA 2000 = PERELLA Nicholas, «Translating Leopardi», in *Itali-ca*, 77, 2000, 3, pp. 357-85.

THOMSON 1990 = THOMSON Derick, *Bàrdachd na Roinn-Eòrpa an Gàidhlig*, Glaschu, Gairm Publications, 1990.

VENUTI 2011 = VENUTI Lawrence, «Introduction», in *Translation Studies*, 4, 2, 2011, pp. 127-32.

ZUBLENA 2010 = ZUBLENA Paolo, «L'infinito qui. Deissi spaziale e antropologia dello spazio nella poesia di Leopardi», in GAIARDONI Chiara (a cura di), *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi*. Atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 23-26 settembre 2008), Firenze, Olschki, 2010, pp. 365-76.