

ÁGNES NEMES NAGY:
UN APPROCCIO PRAGMATICO ALLA TRADUZIONE

Lorenzo La Nave
Università degli Studi di Szeged

L'opera di Ágnes Nemes Nagy (1922-1991) costituisce una delle più importanti produzioni della letteratura ungherese dello scorso secolo. Lo si evince dalla mole e dalla raffinatezza dei suoi scritti, non solo in versi, ma anche in prosa. Il suo paradigma letterario, di fatto, si è declinato non solo nella veste più conosciuta di poetessa, ma anche in quella di saggista, scrittrice di romanzi, di riflessioni, nonché di opere pedagogiche. Tuttavia, il compito più arduo per il traduttore letterario è analizzare e interpretare le sue liriche, tanto ermetiche e filosoficamente ricche, quanto magnifiche ed europee. È, dunque, inevitabile per chiunque voglia accostarsi alla sua poetica con l'intento del traduttore, cercare in primis di capire il complesso mondo della scrittrice. Ad oggi non mancano studi di diverso tipo sulla poetessa e traduzioni in italiano, ma non sono stati esplorati affatto i processi decisionali¹ e le difficoltà pratiche che si riscontrano volendo tradurre l'opera di Nemes Nagy. Questo contributo si prefigge l'intento di mettere in risalto taluni di questi processi, che sono stati adottati nello svolgimento delle traduzioni ivi qui presentate di alcune poesie.

Parole chiave: *Ágnes Nemes Nagy, traduzione poetica, traduttologia, Der-rida, Potebnja*

The work of Ágnes Nemes Nagy (1922-1991) constitutes one of the most important productions of Hungarian literature of the last century. This is evident from the volume and sophistication of his writings, not only in verse, but also in prose. Her literary paradigm, in fact, took the form not only of her best-known role as a poet, but also of an essayist, novelist, and writer of reflections, as well as pedagogical works. However, the most difficult task for the literary translator is to analyse and interpret her lyrics, which are as hermetic and philosophically rich as they are magnificent and European. It is, therefore, inevitable for anyone wishing to approach her poetry with the translator's intent, to first try to understand the writer's

¹ Si rimanda allo scritto di Levý *Translation as a Decision Process*.

complex world. To date, there is no shortage of different studies on the poet and translations into Italian, but the decision-making processes and practical difficulties involved in translating Nemes Nagy’s work have not been explored at all. The aim of this contribution is to highlight some of these processes, which have been adopted in carrying out the translations of some of the poems presented here.

Keywords: *Ágnes Nemes Nagy, poetic translation, traductology, Derrida, Potebnja*

1. Comprendere e/è tradurre²

Nell’arduo intento di tradurre le poesie di Ágnes Nemes Nagy ci si imbatte in problematiche che spesso esulano dalle branche della traduttologia, se si considera che alla base di ogni traduzione c’è sempre innanzitutto la comprensione. È bene, pertanto, tenere a mente l’obbligo interpretativo del traduttore, che di fronte al testo, specie al testo poetico, si imbatte in un intricato “groviglio di tradizioni”, il quale porta con sé i propri contenuti (topoi) e le proprie forme (stili). Non è qui il luogo per parlare del reciproco rapporto in cui sta ognuno di questi elementi (a seconda del periodo in cui nasce una particolare poesia), ma è necessario ricordare che il traduttore, e ben più quello letterario, non è colui che converte parole da una lingua all’altra (come oggi giorno è spesso inteso, anche, e soprattutto, grazie all’avvento della traduzione automatica), piuttosto è colui che traina il lettore da una cultura all’altra. Dunque, non due testi che comunicano, di cui uno in atto (nella lingua di partenza) e l’altro in potenza (nella lingua di arrivo), bensì un punto di congiunzione in cui a parlarsi sono due culture. L’aspetto etnico-linguistico nella traduzione è stato esaustivamente esplorato da Eugene Nida (Nergaard 1995, 153) nel suo saggio sui problemi affrontati dal traduttore della Bibbia; e similmente, anche se in modo più “laico”, fa Umberto Eco (123) sul traduttore linguisticamente infedele, ma che rimane invece fedele culturalmente. Ai fini di un’argomentazione esaustiva bisognerà risalire alla fonte di queste teorie, che vedono nei formalisti russi i primi esponenti a riconoscere nel segno linguistico un fenomeno spesso, o anche, extralinguistico. Tra i primi formalisti a parlarne c’è Lev Jakubinskij, che nel suo saggio *Poetika* del 1919 afferma che:

² Il titolo si riferisce al saggio di Carmine di Martino: *Il problema della traduzione a partire da Jacques Derrida*.

I fenomeni linguistici devono essere classificati dal punto di vista dell'obiettivo con cui il parlante utilizza le sue rappresentazioni linguistiche in ogni caso. Se il parlante le usa con l'obiettivo puramente pratico di comunicare, abbiamo a che fare con il sistema del linguaggio pratico, in cui le rappresentazioni linguistiche (suoni, elementi morfologici, ecc.) non hanno alcun valore indipendente, ma sono semplicemente mezzi di comunicazione. Tuttavia, altri sistemi linguistici sono concepibili ed esistono: sistemi in cui l'obiettivo pratico diventa secondario (anche se non scompare del tutto) e le rappresentazioni linguistiche acquisiscono un valore autonomo.³ (Todorov 1988, 11)

Se nella comunicazione il segno linguistico può essere in alcuni casi anche segno “non-comunicativo”, nella lingua letteraria l’alta specificità che intercorre tra segno e contenuto (o, in termini desaussuriani, tra significante e significato) diviene la regola al quale l’autore aderisce in un modo originalmente suo, creando quella “lingua di scarto” di cui parlava Gianfranco Contini nel suo libro *Varianti e altra linguistica*.

Il passo di Lotman chiarisce ulteriormente le difficoltà a cui va incontro il traduttore poetico:

È proprio nel testo letterario (e soprattutto in poesia), dove il piano linguistico generale del contenuto e il piano dell'espressione si fondono nella struttura complessa del segno artistico, che emerge "l'effetto di intraducibilità". (Nergaard 1995, 258)

Tuttavia, bisogna considerare il segno artistico non solo come significante unito al significato, ma anche come stile, forma che può “significare”. Questo passo sarà più chiaro se si pensa alla letteratura, e in particolare alla poesia, come un’espressione “intrecciata” di forme e contenuti. Proprio come risultante di questo viluppo ne consegue che ognuno di questi elementi si riversa, in grande o piccola parte, nell’altro: ci sono forme che apportano contenuto, ma anche contenuti che sono lì a favorire lo stile della poesia. Risulta, pertanto, impossibile eludere la domanda: in poesia, il primato è dato al contenuto o allo stile? L’unica risposta possibile è che entrambi gli elementi abbiano la loro funzione e importanza e, anzi, che solo in quanto coesistenti possono esistere e avere significato. Se, ad esempio, riconosciamo che la dimensione ritmica di una poesia possiede un

³ Se non diversamente specificato, le traduzioni delle citazioni sono eseguite dall’autore del presente articolo.

significato (Barbieri 2011, 93) non possiamo non considerare che dietro l’endecasillabo italiano, o la pentapodia giambica russa, come per l’ottonario delle canzoni popolari ungheresi, ci sia un significato intrinseco conferito da una tradizione poetica secolare. Coloro nati e cresciuti in questa o quella tradizione riconoscono in questo o quel ritmo, verso, metro i tratti caratteristici della propria terra. Si sta parlando, in breve, di quello che Meschonnic chiamava *significanza* (Mattioli 2004, 30), ovvero un significato indipendente da quello lessicale, che si basa sui fenomeni sintattici e ritmici (Barbieri 2011, 75). Allo stesso tempo, come si diceva, ci sono significanti la cui funzione è essenzialmente stilistica. A suffragare questa affermazione, ci si allontana dall’ambito della magiaristica e della traduttologia, ma non da quello della poesia, richiamando l’attenzione ai primi versi della poesia di Zanzotto *Così siamo*, tratta dal volume *IX Ecloghe*:

*Dicevano, a Padova, “anch’io”
gli amici “l’ho conosciuto”.
E c’era il romorio d’un’acqua sporca
prossima, e d’una sporca fabbrica:
stupende nel silenzio.
[...]*

I casi di studio sono due: il “romorio” e la coppia “acqua sporca” / “sporca fabbrica”. Sul primo si può dire che già ai tempi di Zanzotto la parola “romorio” fosse in disuso nella lingua italiana, strana a leggersi in una poesia di uno scrittore la cui generazione, insieme a quella precedente di poeti del Novecento, si era aperta ai colloquialismi in lirica,⁴ nonché al verso libero. “Romorio” è una parola rintracciabile in Leopardi, la cui funzione in questa poesia non è quella di vantare letture di un certo livello, bensì quella di creare una commistione o, meglio, un’intrusione del registro alto nel discorso diretto (“anch’io”, “l’ho conosciuto”), riportato dall’io come chiacchiere di operai del padovano, i quali difficilmente avrebbero usato la parola “romorio”. La mescolanza di stili, di fatto, è uno dei tratti distintivi di Zanzotto, e nella lirica ci è restituito tramite questo artificio. Nel secondo caso ci si imbatte in un chiasmo, in cui due sintagmi sono uniti da un elemento comune (in questo caso “sporco”). Tramite la particolare disposizione dell’aggettivo, il poeta crea una struttura a X che risalta all’orecchio, come anche all’occhio del lettore. La “sporca fabbrica” avrebbe potuto essere “fabbrica sporca”, ma nel recitare la poesia un importante artificio fono-visivo sarebbe andato perso.

⁴ Basti pensare, come rappresentate della generazione precedente, alla differenza stilistica che intercorre tra il Montale di *Ossi di Seppia* e il Montale di *Satura*.

A scanso di ogni accusa di prolissità, l'analisi qui effettuata è una premessa necessaria che ogni traduttore, e in particolar modo il traduttore poetico, deve tenere a mente per comprendere i meccanismi dietro la produzione poetica di ogni scrittore e, di conseguenza, tornando al tema originale del paragrafo, comprendere la poesia stessa. Se, infatti, la poesia si pone come obiettivo la creazione di un linguaggio succinto, condensato, non immediatamente codificabile, compito del traduttore è capire quel codice e trasporlo nell'altra lingua, in quello che per egli/ella è il modo più consono. La poesia di Ágnes Nemes Nagy in questo non rappresenta un'eccezione, anzi, in quanto esponente di una corrente fondamentalmente ermetica, il lavoro di "decodifica" si complica, e tanto più lo fa tanto più diventa necessaria la comprensione ai fini della traduzione.

1.1 La poetica di Ágnes Nemes Nagy

"Poetica", dal greco antico ποιέω (*poièō*), significa "creare qualcosa di inanimato", da cui si ricava il sostantivo *poiesis* (*ποίησις*), la produzione. Nella parola greca è già evidente l'atto, l'attiva azione a cui rimanda il verbo, come anche il sostantivo, ma nella corrispettiva parola latina l'aspetto "pragmatico" è messo ancora più in risalto. *Producere* ha diversi significati, tra cui anche uno militare "portare avanti", "schievare", ad esempio, le truppe. Alla radice del termine ci sono il lemma *pro-* e il verbo *ducere*, che insieme parlano di un "portare fuori" di un "mostrare", ed è quello che il poeta fa, sebbene con i suoi "artificiosi" strumenti. Ma qual è il passo precedente a questa "scoperta"? Naturalmente la riflessione, il "covare", nel senso più stretto e naturalistico del termine. In questi termini pensa la propria poesia Ágnes Nemes Nagy che apre così il suo breve saggio intitolato *Napóleon*:

Che esista un legame essenziale tra il poeta e l'uccello è più evidente nella nostra lingua madre ungherese. Questo legame va ben oltre la vuota maestosità delle similitudini e delle metafore liriche, secondo cui il poeta vola come l'aquila o canta come l'usignolo; il legame è più antico e più domestico. La lingua ungherese, con tutto il peso e l'autorità dei suoi millenni, con un lieve sorriso sul suo volto dignitoso, ha deciso che il poeta "covi", non sia "colui che produce", come in greco, né "colui che addensa", come in tedesco. Il poeta, dunque, cova come l'uccello; credo che questa sia la mia lingua madre ungherese. Ma l'uccello... l'uccello è un poeta, che è l'altra faccia della stessa medaglia, che ho avuto modo di sperimentare. (Nemes Nagy 1989)

In ungherese il verbo *költ*, da cui deriva *költő*, esplicita la connessione tra gli uccelli e i poeti, e non per la capacità del "cantare". Il "covare", per estensione

il “riflettere” è necessario per mostrare poi qualcosa di inedito, di nascosto, che prima si celava agli occhi dei più.

Per quanto la poetessa neghi la connessione in lingua ungherese tra il “poetare” e il “produrre” greco, è evidente che la sua *poiesis* richiamasse, seppur tenuamente, anche alla prassi. Ella che si ritrovò a vivere sotto un regime antieuropeo, dopo una vita passata a visitare l’Europa, da lontano tramite la letteratura, e, in qualche occasione, anche fisicamente, ora si ritrovava isolata,⁵ come se fosse stata forzatamente rinchiusa in una torre d’avorio; un Rilke delle *Elegie Duinesi* che fu costretto a isolarsi dal mondo. Eppure, non mancò di scrivere, non solo poesie, ma anche libri per l’infanzia, saggi e riflessioni di vario genere. La scrittura in Nemes Nagy si presenta come azione di resistenza contro le tante forze di causa maggiore che dall’esterno tentano di schiacciare l’uomo. Così recitano gli ultimi versi della poesia *Otthon* del volume *Tájképek*:

*Dobog a fal. Valaki jár.
De tart a mész, még nem szakad.
Szorong a csönd, koccan a zár,
dobog a padló. Tartsd magad.*⁶ (Nemes Nagy 2002)

L’incitazione finale è la prova di quest’azione calma e composta di cui si parlava poc’anzi. Il senso potrebbe essere inteso sia come “tartsd ki!”, ma anche come “legyen tartásod”: un “tenere duro” ma più sommessso, più sottovoce, un “mantenere la postura”, ovviamente contro la repressione del regime.

Per capire completamente è impossibile non menzionare la poesia oggettiva di Ágnes Nemes Nagy. Vale la pena citare una riflessione della poetessa sulla propria stessa poetica:

Vorrei dire che non ho mai scritto in vita mia una sola riga o parola che non fosse destinata a essere compresa. Ho sempre desiderato essere compresa, e ho ritenuto che fosse chiaro o espressivo in relazione alle mie capacità, al soggetto, all’età e allo stato d’animo indicibilmente complessi dell’epoca. Ma questa è una cosa soggettiva. Il lettore non è obbligato a percepirlo o a crederci. Ciò che è più oggettivo è il senso del valore dell’arte. Con questo intendo il

⁵ Si rimanda alla poesia *Nem akarok*.

⁶ «Pulsano le mura, arriva qualcuno.
Resiste la calce, ancora non cede.
S’angoscia il silenzio, sbatte la serratura,
pulsu il pavimento. Mantieni la postura».

senso del valore che si sta lentamente sviluppando negli artisti e in coloro che vivono vicino all'arte. Si potrebbe chiamare pubblico preconcorso. (Nemes Nagy, 2007)

Ella, potremmo dedurre, rifiuta la licenza di esponente ermetico, ma, allo stesso tempo, chiosa che «ez csak szubjektív dolog». In breve, il suo intento è di essere compresa. Tuttavia, immersa nel contesto sovietico, seppur successivamente rabbonito dalla rivoluzione del '56, c'è da immaginarsi un clima teso, in cui la libera circolazione di libri e idee risultava impossibile. La poesia oggettiva è l'artificio perfetto tramite il quale l'io poetico parla facendo emergere aspetti delle cose,⁷ che sono in realtà pezzi del mondo, dell'io poetico stesso, nonché del lettore. Neanche si manifesta la necessità di un io che interroghi le cose: esse semplicemente si “sovra-mostrano” all'occhio del lettore, mentre l'io poetico accompagna la scena senza esserne (apparentemente) coinvolto. Non è da attribuire al caso la scelta di scrivere una poesia su Ecate,⁸ dea che si posizionava ai margini del pantheon greco, perché priva di un culto che governasse la vita di tutti i giorni dei fedeli.

Cercando altri motivi strutturali che abbiano portato la Nemes Nagy a scrivere come altrimenti non avrebbe potuto fare, spicca sicuramente il suo carattere

⁷ Si rimanda alla breve poesia *A Targyak*.

⁸ Nella poesia l'io si identifica con la dea:

«Va

Va

Va il mio passo
notturna cieco-bianca
pietra calcarea affianca
nel silenzio calcare intacca il masso
romorio di ruscello carsico.

Nocchio di un fico nero
nient'altro
tronco nero su pietra splendente
nudo scheletro
nudo agro

sulla mia spalla
su ampia cintola la faretra pendola
Pendola
va
avanza il passo
su strada impervia».

riservato e la volontà di non portare all’attenzione del lettore tratti del suo essere e dei suoi pensieri:

Penso che, dopo tutto, la poesia sia un genere intimo. È un incontro a tu per tu tra il poeta e il lettore. Arriverei persino a dire (per fare un’offerta al ribasso) che non è un genere a quattr’occhi, ma un genere “a due occhi”. Ed è bene che il poeta non sia presente alla lettura, perché l’esistenza fisica del poeta, che mette lo stesso accanto alle poesie e le garantisce, è qualcosa di dubbio. (Nemes Nagy 2007)

Se la poesia è un genere “intimo”, a “due occhi” e l’io poetico è la voce scritta del poeta, allora la lirica può rivelare molto, a volte troppo, su chi la scrive. Anche in questo l’artificio letterario può venire in aiuto, e così la poesia si disvela solo a chi abbia fatto un lungo viaggio interpretativo per poterla capire.

A complicare il lavoro critico è il carattere intellettuale (Urbán 2013, 9) della poetica di Nemes Nagy, il quale, tuttavia, non ha i lineamenti di un vuoto intellettualismo, ma assume la forma di un intelletto talmente fine da ammettere a sé stesso di non avere il potere di comprendere tutto, come si evince dai versi di *Hadjelvény*:

*[...] így szívja, őrlí elmém a világot.
Hasonlatokban őrlí: roncsot ér.
S az elme: rész helyett egészre hágott,
s a rész öln katlanba hull a tér.⁹ (Nemes Nagy 2002)*

Nemmeno quando “comprendere” vuol dire *capěre* l’intelletto trova spazio per tutto il sapere del mondo, come nella poesia *Istenről*:

*Mért kívánod, hogy két tenyérrel átfogható
gyerekjáték-koponyánkba egy univerzumot
győmöszöljünk? Vagy úgy tessel velünk, mint a tölgy
makkjával, amelybe egy teljes tölgyfát győmöszöltél?¹⁰ (2002)*

⁹ [...] «così la mia mente succhia e trita il mondo. Lo trita in somiglianze: ne tocca il frammento. Per la mente s’è giunti al tutto non alla parte: nel parziale-abbraccio cade in cratero lo spazio».

¹⁰ La poesia è intitolata *Istenről* (Su Dio):
[...] Perché vuoi che comprimiamo nel cranio-
giocattolo che sta entro due palmi

La finitezza della mente, tuttavia, non è la scusa per smettere di cercare, anzi, è motivo di un orgoglio che consola: «tengo alto il mio cranio frantumato!», recita l'ultimo verso di *Hadijelvény*, il *Distintivo di guerra*, appunto, dell'impotente cranio frantumato. Si potrebbe concludere che, per la Nemes Nagy, la vera conoscenza si traduce nella continua ricerca della stessa, non nella stagnante e falsa consapevolezza di averla acquisita.

Solo il mondo vegetale sembra poter aspirare a quella perfezione irraggiungibile per il genere umano. Nella già citata lirica *Istenről* la quercia può inglobare tutta sé stessa in una ghianda, dalla quale nascerà un altro albero. Perfezione di un essere molto caro alla Nemes Nagy, il cui topos è senza dubbio un'eredità rilkeana, in particolare del Rilke dei *Sonetti*,¹¹ il cui primo si apre così: «Lì si levò un albero. Oh puro sovrastare!» (Rella 2016, 19). Nel cosmo del poeta boemo l'albero è simbolo di ciò che “va oltre”, e perciò “sopra sta” anche all'inverno, simbolo della morte del mondo. L'ammirazione per il mondo vegetale si manifesta in tante poesie di Nemes Nagy, con particolare enfasi però si condensa nella breve *Széndioxid* (Nemes Nagy 2002), in cui ella (a proposito di sovrastare) chiama le piante “senza categoria”, ed è per questo “stare al di sopra di tutto” che riescono persino a convertire il «reo» diossido di carbonio in ossigeno. La lirica si conclude col riconoscere nelle piante l'unica vera dottrina della salvezza: «Tisztán ragyog reggel az égi sátor | a tölgyek néma megváltásánától».¹²

Il tema centrale, nonché il più complesso e articolato, della poetica di Nemes Nagy è quello della parola e del suo posto all'interno del mondo poetico. In alcuni suoi scritti la “parola” è da intendersi come metafora più ampia per “lingua”. E cos'è la lingua? È uno strumento, ma, come è stato detto prima, lo strumento del poeta differisce da quello utilizzato dalla lingua di tutti i giorni; ecco perché ella afferma che «il principale nemico della poesia è la parola» (Nemes Nagy 2004, 10), perché materia sulla quale si fonda sia la comunicazione quotidiana, sia l'attività artistica della penna. Le altre “materie artistiche” (la voce, la pietra, la tela) non condividono molto, se non nulla, con la quotidianità.

un universo? O fai con noi come con la ghianda di quercia, in cui una quercia intera hai compresso?

¹¹ Il leitmotiv non manca nelle *Elegie Duinesi*, ma è sviluppato più generalmente con la metafora della primavera che non muore ma si trasfigura nell'estate, «raggiando prima di essere» (Rella 1994, 130).

¹² [...] «Splende serena al mattino la tenda celeste per la muta soteriologia delle querce.»

In questo senso il significato concettuale della parola, il "peso" del suo uso quotidiano o, per dirla alla Nemes Nagy, la sua frammentazione, è in contrasto con la natura non articolata dell'enunciato desiderato dal poeta. (Urbán 2013, 37)

Ella vede nella lingua poetica maggior libertà espressiva, poiché «nel testo letterario si allentano i confini tra significati semantici e figurativi» (Urbán 2013, 39). Tuttavia, a questa "lingua più libera" è dato il costante compito di liberarsi dal peso di una lingua "normale", caratterizzata da «un'intollerabile ristrettezza» (Nemes Nagy 2004, 10) del vocabolario e da una (presunta) stretta connessione tra le parole e i fatti. Ci si addentra nel vivo della poetica di Nemes Nagy.

Si è parlato della "parola" intesa come "lingua", ma in altri suoi saggi la poetessa affronta il tema in un'ottica diversa, «che vede la parola come segno funzionante o come mezzo di designazione» (Urbán 2013, 37). Anche considerato in questi termini il concetto di parola rimane una definizione problematica. Se, come prima si è visto, la "parola" che assurge a metafora di "lingua" poneva il poeta e il suo pensiero di fronte ad una maglia linguistica e semantica troppo stretta, l'approccio che vede nella "parola" un "segno" mostra il problema inverso: cosa c'è tra il segno, o nei termini della poetessa, la "parola" e il designato, o, sempre nei suoi termini, il "fatto"? In quanto scrittrice, ella non può che dare una risposta tramite una similitudine, che coinvolge il tulipano e il suo bulbo:

Come fa un oggetto a diventare parola, qual è il modo in cui un fatto, un'emozione, un pensiero, un fenomeno diventa un segno nella nostra coscienza? Questo è ciò che è importante per noi, o forse non totalmente. Diventa segno, beh diventa segno... se abbiamo inventato la parola, questo orgoglio del nostro genere umano. A me interessa piuttosto come "creare" segni con il materiale dato, che possano nascondere nel loro simbolismo astratto quante più notizie espressive possibili (come si dice: un pacchetto di informazioni). Ci sballottiamo le parole come i giardinieri i bulbi: io ho un tulipano, tu avrai un tulipano, nello scambio si avrà un bulbo. Tra i fatti e la realtà, le parole sono la via. Ma questo discorso sui bulbi non si avvicina nemmeno alla realtà. In fondo, sia i bulbi che le piante appartengono allo stesso piano della natura, e la distanza tra il fatto e la parola è sicuramente maggiore di quella tra l'atomo e i sistemi planetari. Si tratta solo di una differenza di dimensioni, e cioè di un cambio di dimensione (attraversamento di confini, cambio di mezzo, ecc.) tra corpo e concetto. (Nemes Nagy 2004, 27)

Nella similitudine i giardinieri (i parlanti) si scambiano bulbi (le parole) ma alla fine ciò che ognuno avrà saranno tulipani (i concetti), e in questi tulipani, sebbene generati dalla stessa materia, c'è qualcosa di inevitabilmente diverso. È la teoria della comunicazione che Nemes Nagy mutua dal filologo russo Aleksandr Potebnja, il quale definisce la “comunicazione” dell’idea, sia nel caso della parola che dell’opera d’arte, come una nuova formazione di idea nel destinatario, e non un “travaso” dell’idea da una mente all’altra. Come il nuovo tulipano che spunta dal bulbo si sviluppa in una pianta che, nel migliore dei casi, è quasi identica al fiore originale, attraverso un sistema di fattori indipendenti dal giardiniere che ha consegnato il bulbo, così la lettura della poesia dipende in larga misura dal particolare destinatario e dalle altre circostanze di ricezione.

Siamo in pieno territorio decostruttivista, sebbene non ci siano prove filologiche che attestino la lettura da parte di Nemes Nagy degli scritti di Derrida. Tuttavia, i concetti della teoria interpretativa del filosofo francese sono tanto evidenti da rendere superflua la ricerca di sue tracce nella poetessa. Anche in altri scrittori, nei cui casi la lettura di Derrida non è suffragata dai testi, sono presenti i medesimi riflessi; probabilmente, complice è lo *Zeitgeist*, che, in questo periodo storico, rende comunemente avvertita quella decadenza, quella sfiducia, dopo una metà di secolo a dir poco tragica, che fa dubitare nella capacità dell’uomo di comunicare “identicamente” le proprie idee. E cosa sorge da questa sfiducia totale, da questa decadenza? Un tentativo disperato, e proprio per questo necessario, nelle parole di Derrida sulla traduzione (Derrida 2008, 377-378), di continuare a comunicare (e a tradurre). Lo splendore di questo tentativo balena anche in Nemes Nagy col suo tentativo, nonostante tutto, di cercare la parola giusta – o, come ella afferma, il sinonimo giusto – che in più punti è chiaramente uno dei fattori principali della qualità della poesia:

È una grande verità che la qualità di una poesia dipenda principalmente dal sinonimo; chi non lotta per il sinonimo non lotta per nulla. [...] Se ci manca il sinonimo, rischiamo che la poesia nel suo complesso diventi un sinonimo di qualcosa – un fatto spirituale.
(Nemes Nagy 1989, 167-168)

2. La prassi traduttiva

Quanto segue e rimane del contributo prenderà in esame alcune liriche di Nemes Nagy scritte tra il 1942 e il 1957. Di seguito si citano i versi di *Mesterséghez* (*Alla mia arte*) con la loro traduzione:

Mesterségem, te gyönyörű,
ki elhited: fontos élnem.
Erkölc és rémület között
egyszerre fényben s vaksötétben,

mint egy villámszaggatta táj
szikláin, ahol állhatatlan
roppant felhők – nagy, gomolyos
agyvelők – tüze összecsattan,

s a tűzzel csíkos levegőben
szülik a szüntelen csatát,
sejt-korom óta ismerős
végtelen Buda-ostromát,

hol minden vibrál és veszendő,
hol minden fércelt, foszladó,
hol rojtosodik már a szív,
s egyetlen szálon függ a szó,

a szó, amely a földből égbe
sistergő döngés ütemét
ingázza folyton, összevétve
önrángását, s a fellegét –

erkölcs és rémület között,
vagy erkölcstelen rémületben,
mesterségem, mégis te vagy,
mi méred, ami mérhetetlen,

ha rángva is, de óráként,
mely képzelt ütemet rovátkol
az egy-időn – mégis a fényt
elválasztja az éjszakától.

Mia arte, tu essere splendido,
mi convinci che la mia vita valga.
Tra morale e sgomento
sia alla luce che al buio fitto,

come sul masso di un paesaggio
rotto da fulmini, dove labili
vasti fuochi di nuvole – grandi,
aggrovigliati encefali – collidono

e nell'aria solcata dal fuoco
danno vita all'eterno scontro,
al perpetuo assedio di Buda
noto dalla mia cellula-età,

dove ogni cosa vibra e caduca,
dove è imbastita, sfilacciata,
dove già il cuore si sfrangia
e pende da un solo filo la parola:

parola che porta da terra a cielo
il ritmo del boato che crepita,
confondendo il suo auto-spasmo
e quello del nembro –

tra la morale e lo sgomento
o nello sgomento immorale,
la mia arte, tuttavia sei tu,
che misuri, anche se convulsa,

l'immisurabile, come orologio,
che scanala un ritmo apparente
su l'uno-tempo – cioè nonostante
separa la luce dalla notte.

Si richiama l'attenzione su alcuni elementi chiave della poesia: *A*) «Erkölc és rémület között», cioè “tra morale e sgomento”; *B*) l'immagine di una tempesta che sembra una battaglia («mint egy villámszaggatta táj | szikláin [...] sejt-korom óta ismerős | végtelen Buda-ostromát»); *C*) il ruolo della parola («a szó, amely

a földből égbe | sistergő döngés ütemét | ingázza folyton»). Come interpretare e restituire questi versi che la poetessa racchiude in forma di ottonari giambici alternati a novenari trocaici? Il tema è quello dell'arte poetica, e, di conseguenza, della parola. a) L'arte, in questo caso la sua, è ciò che sta tra la morale e l'orrore. Si può interpretare meglio cosa intendesse la poetessa con "morale" se si guarda alla poesia *Az ismeret (La conoscenza)* (Nemes Nagy 2002) appartenente al volume *Kettős világban (In un duplice mondo)* (2002):

I. Csak egy marad meg, semmi más:
a tiszta ismeret.
Nem ismeret, csak szomjúság,
mely mind felé vezet.
Nem szomjúság, csak rettegés,
mely oldalamba kap –
rettenthetetlen rettegés!
Hegyezd lándzsáidat.

I. Solo una rimane, niente più:
la pura conoscenza.
Non conoscenza, solo sete
la quale verso tutto conduce.
Non sete, solo terrore,
il quale su di me si ribalta –
terrore senza timore!
Acumina le tue lance.

II. A rettegés s az ismeret közt
mint hídbolt görnyedek,
rendítenek, eleven eszközt,
a tárgyak, szellemek.
A félelem sötét öléből
egy hídra vetve rá,
fut rajtam nemzet, álom, élő,
de mind hová, hová? [...]

II. Tra il terrore e la conoscenza
mi curvo come arco di ponte
le cose, le anime squassano
uno strumento vivente.
Su un ponte gettata
dall'abbraccio buio della paura
corre su di me una nazione, un sogno,
il vivo, ma tutto dove, dove? [...]

La conoscenza di cui si parla non è solo acquisizione di saperi, ma è anche "morale" (Horváth 2021, 159). Sembra manifestarsi come un delicato equilibrio in Nemes Nagy quello che governa questi due concetti. Se è "puro sapere" diventa "sete" e poi "terrore" e, peggio ancora, un "terrore senza pavidità", "senza timore". Si passa alla seconda strofa dove ora l'io si rende conto di essere tra terrore e sapere e si piega, si curva come "arco di ponte", e «le cose, le anime scuotono | uno strumento vivo». E continua: «Dal grembo scuro della paura | lanciata su un ponte, | mi corrono sopra nazione, i sogni, i vivi, | ma vanno dove, dove?». L'io trasformato in ponte, strumento, che tutto e tutti sfruttano, riconosce più in avanti che questo incessante scorrere, flusso lo ha alienato, tanto da chiedersi: «Vivo? Non lo so più» («Élek? Nem tudom már»). Quest'ultima poesia precede di qualche anno *Alla mia arte*, conducendo ragionevolmente alla conclusione che negli anni la poetessa abbia trovato nella propria arte, appunto, il metro giusto con cui misurare, e distinguere, la morale, sempre in bilico, che può portare all'orrore.

b) Diventa più chiaro, dopo queste premesse, a cosa si riferisca la battaglia che si svolge nel cielo, di fronte alla quale l'io che sta «sul masso di un paesaggio | rotto da fulmini» («mint egy villámszaggatta táj | szikláin») osserva lo stratocumulo, a cui abilmente la poetessa lega l'immagine dell'encefalo umano: «nagy, gomolyos | agyvelők». Ma 'gomolyos' è un aggettivo utilizzato, in ambito meteorologico, per indicare quello che in italiano è designato dal sintagma 'cielo a pecorelle'. C'è da precisare che di solito il termine esatto si trova in forma di parola composta 'gomolyfelhő', piuttosto che nella combinazione aggettivo + sostantivo, ma è evidente che qui la poetessa abbia “stirato” la lingua standard per creare l'effetto desiderato di un sintagma che richiamasse a due immagini contemporaneamente: l'encefalo coi suoi dilemmi e lo stratocumulo con la pioggia e i suoi fulmini. Queste sono entrambe restituite tramite quella che in linguistica si definisce la funzione semantica dell'*expectancy grammar* (Balboni 2018, 97), per cui, di fronte al lemma 'gomoly', parlando di clima, il parlante ungherese si aspetterà di trovare il sostantivo 'felhők' (nuvole) e invece si ritrova a leggere 'agyvelők' (encefali), la cui parola, inoltre, è legata alla precedente dall'aspetto fonico, dato che insieme costituirebbero una rima. Capirà il lettore ungherese che si tratta di due piani diversi, coesistenti, uno fisico, l'altro metafisico. In italiano è possibile restituire la stessa, bivalente immagine dell'originale, sebbene non si possa contare su una similitudine così sapientemente elaborata, poiché 'encefali' e 'nuvole' non trovano nessun possibile aggettivo comune, né, tantomeno, si richiamano l'un l'altro foneticamente. Tuttavia, il compito di porre in correlazione due immagini poetiche, al fine di rievocare l'aspetto immanente e trascendentale di questo conflitto, non risulta impossibile, semplicemente risuonerà in maniera meno lampante alle orecchie del lettore straniero, senza però che il valore poetico del verso sia intaccato.

c) Si giunge al tema già sviscerato della parola. Nella poesia si distinguono tre momenti diversi: nel primo la poetessa loda la propria arte perché dà senso alla vita («Mia arte, tu essere splendido, | mi convinci che la mia vita valga») anche nei momenti meno felici («sia alla luce che al buio fitto»), aiutandola, inoltre, a distinguere ciò che è morale da ciò che è sgomento di fronte alla battaglia che imperversa dentro di sé (sul piano fisico, davanti a sé); a questo momento segue quello della parola, che «porta da terra a cielo | il ritmo del boato che crepita, | confondendo il suo auto-spasmo | e quello del nembo». Una parola che viene accostata al crepitio del fulmine durante la tempesta, e perciò carica, cocente e melliflua, tuttavia potente, perché riecheggia da terra a cielo. La confusione tra «il suo auto-spasmo e quello del nembo» è, con ogni probabilità, legata a quell'idea di comunicazione, secondo cui a volte si identifica il segno col concetto stesso. In pratica, la fiducia estrema nella parola si traduce in una sopravvalutazione della stessa, quando essa, è bene ricordarlo, è da considerarsi per Nemes Nagy “segno funzionante”; giunge

il terzo momento, in cui arte e parole aderiscono e come si fondono i concetti, così si fondono anche pregi e difetti: «la mia arte, tuttavia sei tu | tra morale e sgomento | o nello sgomento immorale». L'arte riesce a dare senso (proprio perché lo misura) persino al tempo, qui inteso come tempo assoluto, non umano: quello scorrere incessante che non tiene conto della divisione sessagesimale creata dai sumeri, che per primi cominciarono a scandire o, meglio, a ordinare il tempo in multipli di sei. Un «ritmo apparente», un'astrazione, eppure, necessaria, proprio come la poesia.

Si passerà ora ad esaminare la poesia *Október*, appartenente al volume successivo, *Tájképek (Paesaggi)*. Essa riporta probabilmente un ricordo di guerra della poetessa, al tempo in cui Budapest era palcoscenico della Seconda guerra mondiale.

Most már félévig este lesz.
Köd száll, a lámpa imbolyog.
Járnak az utcán karscú, roppant,
négy-emeletnyi angyalok.
S mint egy folyó a mozivászon
lapján, úgy úsznak át a házon.

Acetilén fényében ázik
az útjavítás. Lenn a mélyben,
iszamós, hulló-hátú cső,
pára gyöngyösödik a kergén,
s a városon, mint vér a gézen,
általszívódik a nyirok.

Vékony tűz nyüszít, sustorog,
mellette kucsmás, birka-bundás,
mint a makk-ász, guggol a munkás,
fölötte hengerhasú gépek,
rájuk írva: „Consolidated...”
S egy fa. Akár a régi csap,
csöpörésznek a targalyak,
szalad, olajjal töltekeztén
a gép gömbölyű béka-testén,
majd a bundára ér a csepp,
s fölsír a tűz: megérkezett.

Neonfény lobban és lehull.
A vizes kőre rácsorog.
Valaki, messze, úgy vonul,
hogy a köd kilométer-odva
énekét tompán sokszorozza –
hallani, amint tántorog.

Ora sarà sera per mezz'anno.
Sale la nebbia, vacilla la luce.
Per le strade enormi, snelli
angeli a quattro piani vanno.
E come un fiume sul grande
schermo, così fluttuano per le case.

In luci di acetilene a mollo stanno
i lavori stradali. Giù nel manto,
un tubo fangoso di squame,
il vapore s'imperla sulla membrana,
e la città s'impregna della linfa,
come del sangue la garza.

Una sottile fiamma geme, crepita,
a fianco, un'operaia incappottata
come nella *Donna accovacciata*,
e in alto macchine dal ventre a cilindro
con su scritto: “Consolidated...”
E un albero. Come rubinetto vecchio
gli sterpi sgocciolano; scorre
la goccia sul corpo di rana
della macchina, si riempie d'olio,
poi colpisce la pelliccia
e gagna il fuoco: è arrivata.

Luce al neon balena e cade.
Stilla sulla liquida pietra.
Qualcuno, lontano, marcia
e, da chilometri, la nebbia
ne amplifica flebile il canto –
sentire, come barcolla.

Il testo originale è ricco di sintagmi difficilmente traducibili in italiano, se si vuole rimanere fedeli al contenuto ed utilizzare al contempo il linguaggio condensato tipico della poesia: «hüllő-hátú cső», “un tubo dalla schiena di rettile”; oppure «kucsmás, birka-bundás», ovvero “qualcuno con un colbacco e una pelliccia di pecora”; o, ancora, parlando di un macchinario, probabilmente un carrarmato, «a gép gömbölyű béka-testén», “sul corpo sferico di rana della macchina”. A dettare le scelte linguistiche sono: 1) la dimensione poetica di Nemes Nagy, che punta a dare una veste animata agli oggetti, persino a quelli di guerra; 2) le necessità metriche della lirica che vede alternarsi, in modo non schematico, ottonari giambici a novenari spondeici. Se si osserva con attenzione, anche il verso che contiene la parola inglese “Consolidated”, rientra in tale metrica, visto che la trascrizione in alfabeto IPA è “kən'sɒlɪdətɪd”. Secondo la versificazione quantitativa ungherese (időmértékes), una sillaba in cui è presente un dittongo (in questo caso “er”) seguito da una consonante è da considerarsi lunga (Makáry 1842, 5).

Per quel che riguarda il primo punto si dovrà optare per scelte lessicali più “sciolte”, meno legate alla traduzione *verbatim*, ma incentrate sul senso e la restituzione della situazione poetica, nel senso desanctiano del termine (Contini 1959). Sul secondo aspetto che caratterizza fortemente il testo, il traduttore, come nella precedente poesia analizzata, si vedrà di fronte a due scelte molto nette e distanti tra loro: 1) qualora abbia identificato un ritmo della lingua italiana nel quale volgere la poesia, dovrà “piegare” alle regole della versificazione il contenuto, dando vita ad un’imitazione della poesia, nel senso in cui Holmes la intende (Nergaard 1995, 240); 2) creare una poesia, o *metapoesia*, tralasciando l’aspetto della versificazione e concentrandosi sul restituire al meglio le varie immagini poetiche che si susseguono. È evidente che alla prima opzione corrisponde il maggior sforzo, il quale non è quasi mai garanzia di successo.

Prendiamo in esame due dei sintagmi già menzionati, cominciando da «hüllő-hátú cső». Nel verso immediatamente precedente a quello dell’espressione si parla eufemisticamente di «útjavítás», col quale la poetessa indica, come risultato della guerra, una grande crepa nella strada, dalla quale si intravede una tubatura che, ora esposta agli agenti climatici esterni, si è ricoperta di fanghiglia. Il fango, probabilmente essiccatosi, ha creato una peculiare crosta, «membrana» che rassomiglia alla pelle squamosa di un rettile. Qualsiasi soluzione che associ al tubo le squame e il fango può restituire a pieno l’immagine proposta nell’originale. La successiva immagine poetica è quella de’ «l’operaio in pelliccia di pecora e colbacco». La soluzione creativa trovata da Nemes Nagy per descrivere questo scenario coadiuva, come già detto, la metrica, nonché l’aspetto fonico visto che «bundás» fa rima con «munkás». Tuttavia, il traduttore non deve farsi distrarre da questo verso così denso e ricco di elementi. Ciò che è importante

evincere è che: 1) l'operaio è incappottato, fa presumibilmente freddo a Budapest e il conflitto ha distrutto abitazioni, motivo per cui riscaldarsi è impossibile; 2) l'operaio è piegato su sé stesso dal freddo, cercando di trattenere il calore naturalmente emanato dal proprio corpo, nonché quello della gemente fiamma che gli sta a fianco. Sarà sufficiente descrivere una situazione identica all'originale in modo però "simile". C'è, inoltre, una metafora che si frappone tra un verso e l'altro che vede menzionato un "asso di ghiande". Ad una prima lettura il lettore italiano sarà costretto a cercare su internet per capire cosa intendesse la poetessa. Se lo farà gli apparirà un pastore piegato su sé stesso, le mani tese in avanti, nel tentativo di scaldarsi vicino ad un fuoco. È una metafora che si serve delle carte ungheresi, le quali, come tante altre carte europee, sono contraddistinte da diversi semi (in questo caso la ghianda). Nel volere restituire la metafora il traduttore, ancora una volta, è posto di fronte ad un ventaglio di possibili soluzioni: tradurre una metafora con un'altra metafora ritenuta identica; tradurre una metafora con una metafora differente; tradurre la metafora con una non-metafora; omettere completamente la metafora (Nergaard 1995, 202). Non esistendo una carta simile che sia altrettanto popolare nella cultura d'arrivo italiana, il traduttore si vedrà costretto a scartare la prima possibilità. Si potrebbe tradurre con una metafora differente, come è stato fatto nella traduzione qui presentata, facendo riferimento al quadro di Picasso *Donna accovacciata*. In questa scelta ci si affida ad un'immagine che, certamente non è tipica della cultura italiana, ma che è sicuramente più nota di una carta ungherese, la quale potrebbe destare un senso di spaesamento nel lettore straniero, a meno che questi, precedentemente, non abbia giocato a carte in Ungheria. La terza opzione ci consentirebbe di lasciare invariata la metafora dell'asso di ghiande, rimettendo al lettore il compito di scavare nella cultura ungherese. Questo approccio ha senza dubbio il merito di rendere più familiare la cultura di partenza, ma è meno immediato perché il testo d'arrivo non è stato per niente addomesticato. Infine, anche la quarta possibilità potrebbe funzionare, optando per una perifrasi che descrive la situazione per quella che appare agli occhi della poetessa: "un operaio infreddolito, curvo su di sé, che tende le mani ad un fuoco morente".

Conclusioni

In virtù di ciò che è stato menzionato a inizio contributo sulla natura del tradurre, che prevede innanzitutto la "comprensione", ci si è prefissato l'obiettivo non solo di esplicitare le scelte traduttive più ardue, mostrandone i percorsi, ma anche, e soprattutto, di interpretare le poesie. Le traduzioni qui proposte hanno, pertanto, il compito di illustrare i processi decisionali e interpretativi che dalla traduzione sono risultati.

La difficoltà di scomporre e ricomporre una produzione poetica così ermetica è una grande sfida per il traduttore, che non potrà non concordare con la citazione già proposta dalla poetessa: «il principale nemico della poesia è la parola». Anche in questo caso le si potrà dare ragione, ma non tanto per le argomentazioni da lei elencate, quanto per la differenza genetica che intercorre tra la lingua italiana e ungherese. Il traduttore di Nemes Nagy, più che il traduttore di altri poeti, si ritroverà a combattere, a livello sintattico, con una lingua non romanza e, a livello lessicale e morfologico, con una polivalenza chirurgica e ben ponderata tra “la parola e i fatti”. Elemento, quest’ultimo, che, senza alcuna esitazione, si può ascrivere solo all’esperienza poetica del nostro Montale.

Colgo l’occasione per ringraziare il mio professore, András Imreh, senza l’aiuto del quale non sarei riuscito ad addentrarmi e uscire indenne dalla magnifica giungla delle poesie di Nemes Nagy.

Bibliografia

Balboni, Paolo E. 2018. *Fare educazione linguistica. Insegnare italiano, lingue straniere e lingue classiche*. Milano. UTET Università.

Barbieri, Daniele 2011. *Il linguaggio della poesia*. Milano. Bompiani.

Contini, Gianfranco (a cura di) 1959. *Scelta di scritti critici di Francesco De Sanctis*. Torino. UTET.

Contini, Gianfranco 1970. *Varianti e altra linguistica: una raccolta di saggi (1938-1968)*. Torino. Einaudi.

Derrida, Jacques 2008. *Psyché, l’invenzione dell’altro*, Trad. di Balzarotti, Rodolfo. Milano. Jaca Book.

Di Martino, Carmine 2007. *Il problema della traduzione a partire da Jacques Derrida*. «Doctor Virtualis», 7, 67-81. URL: file:///C:/Users/Asus/Downloads/ste-fano_bolelli-DiMartino-1.pdf (ultimo accesso: 28.08.2023).

Horváth, Kornelia 2021. *A késő modern magyar líra alakzatai*. Budapest. Gondolat Kiadó.

Makáry, György 1842. *Magyar Verstan* [online]. Eger. Érseki lyceum. URL: <https://www.pdfkonyvek.hu/ingyenesen-letoltheto-pdf-konyv/makary-gyorgy-magyar-verstan-cimu-e-konyv-ingyenes-letoltese-vagy-megtekintese> (ultimo accesso: 31.08.2023).

Mattioli, Emilio 2004. *La poetica del tradurre di Henri Meschonnic*. «Studi Francesi», 144, 3, 29-36.

Nemes Nagy, Ágnes 1989. *Szó és szótalanság* [online]. Budapest. Magvető. URL: https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/NEMESNagy/nemesnagy00137a_kv.html (ultimo accesso: 30.08.2023).

Nemes Nagy, Ágnes 2002. *Összegyűjtött versei*. Budapest. Osiris.

Nemes Nagy, Ágnes 2004. *Az élők mértana*. Vol. 1. Budapest. Magvető.

- Nemes Nagy, Ágnes 2007. *Az élők mértana*. Vol. 2. Budapest. Magvető.
- Nergaard, Siri 1995. *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano. Bompiani.
- Rella, Franco (a cura di) 1994. *Rainer Maria Rilke: Elegie Duinesi*. Milano. BUR.
- Rella, Franco (a cura di) 2016. *Rainer Maria Rilke: Sonetti a Orfeo*. Milano. Feltrinelli.
- Todorov, Tzvetan 1988. *Poetic language – The Russian formalist (Literature and its Theorists)*, Trad. di Porter, Chatrine. London. Routledge.
- Urbán, Péter 2013. *Az önreflexió mintázatai Nemes Nagy Ágnes költészetében*. [tesi di dottorato]. Budapest. Pázmány Péter Katolikus Egyetem.
- Zanzotto, Andrea 1962. *IX Ecloghe*. Milano. Mondadori.

