



UNIVERSITÉ
FRANCO
ITALIENNE

UNIVERSITÀ
ITALO
FRANCESE



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI BERGAMO

Università degli Studi di Bergamo

Corso di Dottorato di ricerca
in Studi Umanistici Transculturali
ciclo XXXVIII

Université de Strasbourg

École doctorale des Humanités 520
UR 1337 Configurations littéraires - L'Europe des Lettres

«La forme fourbit les mots».

Yves Bonnefoy e il sonetto, fra traduzione e opera poetica

SSD: FRAN-01/A

Supervisor

Prof. Fabio Scotto
Università degli Studi di Bergamo
Prof. Patrick Werly
Université de Strasbourg

Dottoranda

Elena Casadio Tozzi
Matricola 1078121

Membri della commissione

Prof.ssa Chiara Elefante - Università di Bologna
Prof.ssa Sophie Guermès - Université de Bretagne Occidentale
Prof.ssa Michela Landi - Università degli Studi di Firenze
Prof. Jean-Yves Masson - Université Paris-Sorbonne

Alle amiche

Indice

Introduzione	7
I. Le traduzioni di Bonnefoy, la traduzione secondo Bonnefoy	15
I.I. Bonnefoy traduttore: un quadro introduttivo	15
I.II. Bonnefoy e l'autoriflessione critica: i paratesti delle traduzioni	24
I.II.I. <i>Entretiens</i>	31
I.II.II. <i>Préfaces</i> e <i>postfaces</i>	33
I.II.III. Interventi su rivista e capitoli di volumi.....	35
I.III. La riflessione sulla traduzione	36
I.III.I. La fascinazione per la lingua dell'Altro.....	36
I.III.II. La traduzione poetica: un dialogo con sé e con l'Altro	41
I.IV. La traduzione della forma-sonetto	44
I.IV.I. Le prime riflessioni sulla forma: la traduzione del teatro di Shakespeare... 44	
I.IV.II. Tradurre le <i>pièces</i> shakespeariane: prosa o verso?	45
I.IV.III. La traduzione del teatro: verso libero o verso regolare?	47
I.IV.IV. La riflessione sulla forma-sonetto: la ritraduzione dei sonetti di Shakespeare	49
II. La comprensione della forma-sonetto: il dialogo con Petrarca e l'esperienza di traduzione del <i>Canzoniere</i>	57
II.I. La traduzione dei poeti italiani: storia editoriale di una selezione di sonetti del <i>Canzoniere</i>	57
II.II. Per comprendere la forma: la riflessione sul sonetto petrarchesco	61
II.III. Dalla riflessione alla traduzione: analisi delle strategie traduttive	69
II.III.I. Tradurre un sonetto: «retendre les cordes de l'instrument»	70
II.III.II. Ridare luce alle immagini: «en faire revivre les couleurs».....	88
III. Storia editoriale ed evoluzione di un pensiero: quindici pubblicazioni dei sonetti di Shakespeare	103
III.I. Edizioni e paratesti: uno sguardo d'insieme	104
III.II. Le traduzioni degli anni Novanta	120

III.III. Le prime ritraduzioni degli anni Duemila: 2003-2004	137
III.IV. La forma-sonetto: 2006-2007	144
IV. «Un agent d'élucidation», il sonetto nell'opera d'Yves Bonnefoy: <i>Presque dix-neuf sonnets, L'Heure présente e Ensemble encore</i>	157
IV.I. Da <i>Une pierre</i> a <i>Une pierre</i> : un nuovo gesto di riscrittura	158
IV.II. <i>Une pierre, Une pierre encore</i>	170
IV.III. Da <i>Une pierre</i> a <i>Presque dix-neuf sonnets</i>	176
IV.IV. I sonetti della memoria: l'ultima stagione poetica d'Yves Bonnefoy.....	190
Conclusioni.....	207
Appendici.....	217
I. Tavole di comparazione tra edizioni	218
I.I. Sonetti di Petrarca.....	218
I.II. Sonetti di Shakespeare	221
II. Tavola comparativa delle strutture strofiche delle traduzioni dei sonetti di Shakespeare	226
III. Testi.....	233
III.I. Poesie in 4-4-3-3, Bonnefoy 1953-1975.....	233
III.II. Call. <i>AP</i> 7.524 (= 13 Pfeiffer)	238
III.III. Poesie pubblicate in rivista	239
II.IV. Traduzioni dei sonetti di Keats.....	254
III.V. <i>Roméo et Juliette</i> (Atto I, scena V).....	260
IV. Strutture strofiche delle raccolte di Yves Bonnefoy	262
Résumé.....	283
Bibliografia.....	307
Ringraziamenti.....	331

Introduzione

In apertura di un contributo pubblicato nel 2019, Patrick Labarthe si chiede: «Pourquoi chez Yves Bonnefoy l'étrange revitalisation du sonnet dans les quinze dernières années de sa vie ?» (Labarthe 2019 : 253).

Raccogliendo lo spunto offerto da questa domanda, il presente lavoro prende forma non tanto per rispondere al quesito posto da Labarthe, ma piuttosto per tentare di tracciare il percorso attraverso il quale Yves Bonnefoy arriva a scegliere il sonetto come forma poetica privilegiata per l'ultima fase della sua produzione¹.

Nella stagione più recente dell'opera di Bonnefoy, infatti, si assiste a un notevole cambiamento: la forma-sonetto si impone come strumento di una nuova fase poetica dell'autore, come rispecchiamento e dispositivo formale di una nuova ricerca poetica e approdo di una riflessione iniziata, molti anni prima, tra le maglie della traduzione.

Come ha mostrato Jérôme Thélot (1983), da un punto di vista metrico-strofico la poesia di Bonnefoy delle prime tre raccolte – *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* (1953), *Hier régnant désert* (1958) e *Pierre écrite* (1965) – si struttura, nonostante la presenza di notevoli e ponderate innovazioni, sotto il segno di una continuità anche solo apparente con la tradizione francese, che si traduce soprattutto nell'accordo a un ritmo fondato in larga misura sull'impiego di metri e strutture strofiche pari. Parità, simmetria e proporzioni, infatti, appaiono superficialmente come gli elementi costitutivi della scrittura dell'autore nei primi decenni della sua pratica poetica, segno di continuità con il sogno, già radicato nella Grecia classica, di comprendere il mondo e crearne un'eterna e ideale raffigurazione. Ma Bonnefoy – un poeta allontanatosi da una giovanile adesione alla sperimentazione surrealista per seguire una poesia la cui urgenza risiede nel riconoscimento dell'*hic et nunc* della nostra esperienza sulla terra – non cede alla tentazione platonica di un mondo ideale, comprendendo che quest'ambizione non può che nascondere l'allontanamento dalla vera realtà, una realtà unica e indivisibile la cui cifra costitutiva è rappresentata dalla finitudine e non dall'eternità. Bonnefoy rifiuta, dunque, la negazione della morte – momento assunto, al contrario, come fondativo della

¹ Tracciare un quadro, seppur parziale, della tradizione del sonetto francese travalicherebbe i limiti del presente lavoro. Per un'introduzione al tema si rimanda a Gendre 1996, mentre per approfondire la ripresa del sonetto nella poesia francese contemporanea si vedano almeno Darras-Réda-Roubaud 2008, Vuong 2017, Cossart-Debrosse-Gayraud-Placial-Vuong 2020, con ulteriori rimandi.

condizione di finitudine e assoluto della presenza nel mondo – e la ricerca di una realtà altra, per inseguire una verità poetica radicata nella comprensione e celebrazione della vita su questa terra. All’ambizione classica all’ideale, rintracciabile nella scelta del largo impiego di metri pari, Bonnefoy innesta allora nella sua poesia momenti di scarto, metri dispari che si infiltrano nell’apparente perfetta parità, a memoria del finito tempo dell’umano: «[l]a vérité de parole est directement issue de cette rencontre [...] du corps blessé et du langage immortel» (Bonnefoy 1980, *Les Fleurs du mal* : 34). All’alessandrino classico, verso di gran lunga più frequente, così come alla solida strofa di quattro versi, che costituisce almeno il 70% delle poesie di queste raccolte, vengono in soccorso, metricamente, l’*alexandrin boiteux*, un verso di 11 sillabe con cesura 6/5, un *alexandrin classique* incompleto, così come, da un punto di vista strofico, la strofa di tre versi, che si presenta anch’essa, non come terzina ma, analogamente all’*alexandrin boiteux*, come una strofa priva dell’ultimo verso. Entrambe le coppie descritte, *alexandrin-alexandrin boiteux* e strofa di quattro versi-strofa di tre versi, a riprova del loro statuto di «étymon» (Thélot 1983 : 33) e del loro ruolo di «négativité violente» (*ivi* : 43), spesso si presentano in successione – con il secondo elemento che segue il primo –, fino a formare, in casi isolati, delle strutture strofiche assimilabili alla forma del sonetto – composte quindi da due strofe di quattro versi seguite da due di tre. Tra le tante sequenze di strofe brevi, primariamente costituite da quattro e tre versi, si riconoscono in particolare in queste raccolte quattro componimenti strutturati su una sequenza di due quartine e due terzine: *Rive d’une autre mort, II* (CEP : 94), *Le bel été* (CEP : 95) e *La voix de ce qui détruit...* (CEP : 114), nella raccolta *Hier régnant désert*, e *La parole du soir* (CEP : 143), in *Pierre écrite*.

A partire dalla metà degli anni Settanta, con la pubblicazione di *Dans le leurre du seuil* (1975), i confini strofici delle poesie si fanno meno sorvegliati, favorendo una poesia più dilatata che, in questa raccolta, prende la forma di *poèmes longs* composti da strofe ipertrofiche di lunghezza variabile, intramezzati però da alcuni componimenti nei quali ancora si riconoscono strofe più brevi. Tra questi si trova un’ulteriore sequenza di due strofe di quattro versi seguite da due di tre, in apertura della sezione *Les Nuées* (CEP : 397)².

La presenza sporadica di questi componimenti strutturati in due quartine e due terzine ha

² Il testo di questi cinque componimenti è riportato nell’Appendice III, sezione I.

portato Labarthe (2019) ad affermare che la forma-sonetto avrebbe attraversato le prime raccolte dell'opera di Bonnefoy come «le spectre d'une tradition». Tuttavia, è solo un trentennio più tardi che il poeta deciderà coscientemente e programmaticamente di adottare questa specifica forma metrica. Prima di allora, a partire da *Dans le leurre du seuil* con i suoi *poèmes longs*, passando per le prose poetiche, la poesia di Bonnefoy si esprime, negli anni, attraverso l'impiego di molte e differenti modalità di scrittura. Dal 2008, con la sezione *Presque dix-neuf sonnets* della raccolta *L'Heure présente*, queste arrivano ad includere il sonetto che, da questo momento, in alternanza alle precedenti, rappresenterà lo strumento poetico per eccellenza dell'ultima stagione della sua produzione, costituendo l'elemento strutturante della raccolta *Raturer outre* (2010) e della successiva *L'Heure présente* (2011), per poi integrarsi pienamente nell'ultima, *Ensemble encore* (2016).

Per comprendere l'approdo alla forma-sonetto e la portata di questa mutata prospettiva, è necessario però rintracciarne i prodromi. Come è noto, Bonnefoy ha prestato la sua penna non solo alla propria opera, ma anche alla traduzione di alcuni dei più importanti poeti della storia della letteratura europea come, per citarne alcuni, Shakespeare, Donne, Yeats, Leopardi o Pascoli. Continuazione dell'esperienza poetica propria e dell'Altro, la traduzione si configura, parimenti all'arte e alla musica, come un elemento centrale della riflessione del poeta. Nell'ultima fase della sua esperienza traduttiva, in particolare, diventa centrale per Bonnefoy la riflessione sulla forma-sonetto, tanto da sfociare in una rivalutazione della forma fissa anche per la scrittura della propria poesia. L'impiego del sonetto che si osserva nelle ultime raccolte, infatti, non nasce in seno alla produzione poetica dell'autore, bensì affonda le proprie radici nella sua attività traduttiva e nella riflessione che negli anni si è sviluppata attorno a essa.

Le prime traduzioni di un sonetto risalgono ai primi anni Novanta, momento in cui Bonnefoy è spinto dall'urgente curiosità di approfondire una parte, fino ad allora da lui inesplorata, della produzione di uno degli autori per lui più importanti, con il quale ha riconosciuto, più che con ogni altro, un vero rapporto di filiazione, William Shakespeare. La riflessione sulla forma-sonetto, nata tra le maglie della traduzione del *shakespearean sonnet*, si approfondisce poi puntando, a partire dall'inizio degli anni Duemila, verso le origini di questa forma, con la traduzione di una selezione di sonetti del *Canzoniere* di Petrarca. La successiva ritraduzione dei sonetti shakespeariani chiude il cerchio, sancendo

la definitiva comprensione della forma fissa, che dalla traduzione viene mutuata come dispositivo fecondo a servizio della propria esigenza poetica.

Il presente lavoro si propone dunque due obiettivi, tra loro strettamente interconnessi. In prima istanza, a un livello più ampio e nel solco tracciato dalle ricerche di Amadori (2015) e Zach (2013), riflettere sul movimento osmotico vicendevole tra traduzione e produzione poetica che Bonnefoy ha da sempre alimentato, prendendo come caso di studio la forma-sonetto. In secondo luogo, indagare come si inserisce e quale ruolo assume questa forma nel panorama della poetica dell'autore, in particolare nell'ultima stagione della sua poesia.

Per raggiungere tali obiettivi, la presente ricerca ha quindi preso le mosse da uno studio comparato di opera poetica e opera traduttiva, che si è focalizzato, da un lato, sulle diverse edizioni delle traduzioni dei sonetti di Shakespeare e dei sonetti di Petrarca e, dall'altro, sulle ultime raccolte poetiche di Bonnefoy, caratterizzate dal largo impiego della forma-sonetto, con particolare attenzione per la sezione *Presque dix-neuf sonnets de La Longue Chaîne de l'ancre* (2008) e la raccolta *Raturer outre* (2010).

Per quanto concerne il *corpus* dei testi oggetto di analisi, è opportuno precisare che, sebbene nei capitoli II e III i sonetti vengano esaminati in quanto traduzioni – al fine di ricostruire, attraverso un'analisi congiunta dei testi e dei paratesti, il percorso compiuto da Bonnefoy nel corso di questo decennio – essi sono considerati, analogamente al punto di vista dell'autore, come autentiche opere di creazione poetica, dei «nouveaux originaux» (Amadori 2015 : 323). A conclusione di una pratica e di un pensiero portati avanti per tutta una vita, tale concezione emerge con particolare evidenza dalla scelta, fortemente voluta da Bonnefoy, di includere una selezione delle sue traduzioni all'interno dell'edizione della Pléiade dedicata alla sua opera, *Œuvre poétique*. Accanto alle raccolte poetiche, infatti, questo volume – che costituisce un prestigioso riconoscimento dell'importanza e della coerenza del suo percorso – ospita una sezione specificamente dedicata alle traduzioni (*ŒP* : 1237-1346).

In questa prospettiva, le traduzioni assumono nella presente ricerca un ruolo centrale, pari alle raccolte del poeta, non tanto per il loro contributo alla storia della ricezione di Shakespeare e Petrarca in ambito francese, quanto per il riverbero metodologico e poetico che esse hanno generato in seno all'opera e alla riflessione dell'autore e per il lavoro di riscrittura e interrogazione formale che egli vi ha esercitato.

Se, infatti, Bonnefoy distingue una *traduction au sens large* dalla più comune accezione di traduzione – intendendo con ciò un’estensione dell’atto traduttivo che, a partire dal confronto con il testo altrui, si prolunga e si riverbera nella propria opera poetica – allo stesso modo le traduzioni entrano a pieno titolo a far parte del suo *corpus* poetico. In questa tesi verranno dunque trattate come tali: non come testi secondari, ma come momenti di elaborazione critica e creativa all’interno dell’opera complessiva, innescati dal dialogo con un’altra esperienza poetica e destinati a incidere profondamente sulla configurazione della scrittura del poeta-traduttore³.

Le riflessioni di Bonnefoy sulla continuità che lega la traduzione alla produzione poetica, sul rapporto profondo tra atto traduttivo e atto poetico, costituiscono l’oggetto del primo capitolo, che si propone come un’introduzione teorica a partire dalla quale ha preso forma il lavoro preparatorio alla stesura dei capitoli successivi. In questa prima sezione viene infatti delineato un quadro dell’attività di Bonnefoy come traduttore, affiancato da un’analisi della sua riflessione sul gesto traduttivo, svolta a partire dai numerosi e fondamentali paratesti che accompagnano le sue traduzioni. L’attenzione si concentra in particolare sulla feconda e vicendevole interazione che Bonnefoy instaura tra la pratica traduttiva e la propria poesia, con l’obiettivo di mettere in luce il ruolo centrale che il dialogo con l’opera di Shakespeare e di Petrarca ha svolto non solo nella sua riflessione sulla poesia dell’Altro, ma anche sulla propria pratica poetica, seguendo l’idea per la quale la traduzione è «une étude de soi autant qu’une lecture de l’autre» (Bonnefoy 1994a : 15). Dopo una ricognizione del lavoro di traduzione di Bonnefoy e l’articolato pensiero che ne è derivato, il percorso ricostruito nel capitolo trova il suo punto di approdo nella riflessione che Bonnefoy ha dedicato alla forma e alla sua traduzione. La questione emerge con forza a partire dal confronto con le *pièces* shakespeariane e raggiunge il suo momento culminante nell’evoluzione del pensiero del poeta innescata dalle riflessioni sorte dal lavoro sui sonetti di Petrarca, e dalla conseguente ritraduzione dei sonetti di Shakespeare: è in questa prospettiva che la traduzione appare non come un’attività secondaria, ma come un vero e proprio laboratorio poetico.

Una fonte fondamentale per l’elaborazione del capitolo è rappresentata dal già menzionato vasto *corpus* dei paratesti che Bonnefoy ha costantemente affiancato alle

³ Per approfondire la figura del poeta-traduttore nel Novecento cf. Lombez 2016, Henrot Sostero-Pollicino 2017 o anche Taravacci 2015.

traduzioni, a testimonianza sia della sua piena autorialità sia della centralità che esse rivestono nelle sue preoccupazioni di poeta. Prefazioni, note e interventi critici offrono infatti un accesso diretto all'officina del traduttore e costituiscono un osservatorio privilegiato per cogliere la genesi e l'evoluzione della sua riflessione sulla traduzione, sulla forma poetica e, più in generale, sulla poesia stessa.

I capitoli II e III sono dedicati in modo specifico al gesto traduttivo applicato al sonetto e all'evoluzione del pensiero di Bonnefoy in proposito. Come già anticipato, è infatti nell'attività della traduzione, e nelle riflessioni teoriche che essa rende necessarie, che Bonnefoy elabora e porta a maturazione la propria concezione della forma fissa e, in particolare, del sonetto. Per questa ragione, lo studio dell'adozione e dell'impiego della forma-sonetto all'interno dell'opera poetica di Bonnefoy è preceduto, nel presente lavoro, da due capitoli dedicati alle sue traduzioni, con l'obiettivo di comprendere come, attraverso il dialogo con due figure centrali della tradizione del sonetto quali Petrarca e Shakespeare, egli abbia progressivamente riconsiderato e approfondito le proprie riflessioni, fino a ripensare in modo sostanziale il proprio rapporto con questa forma.

Benché un'analisi approfondita di entrambi i canzonieri abbia preliminarmente accompagnato lo studio delle traduzioni, il focus dei due capitoli rimane costantemente sulle strategie traduttive messe in atto da Bonnefoy, in particolare per quanto riguarda il rispetto o meno delle regole e dei confini della forma-sonetto.

Per la costruzione di entrambi i capitoli si è proceduto per prima cosa alla collazione di tutte le diverse edizioni e selezioni dei sonetti tradotti e ritradotti da Bonnefoy nel corso degli anni: per Shakespeare, sono quindi le differenti edizioni pubblicate dal 1994 al 2007; per Petrarca, invece, dieci sono i luoghi in cui appaiono selezioni di sonetti del *Canzoniere* dal 2004 al 2012. Nel capitolo dedicato a Petrarca è stato assunto come testo di riferimento l'ultima versione delle traduzioni, apparsa nel volume pubblicato da Galilée nel 2012 *Je vois sans yeux et sans bouche je crie*, sulla quale è stata condotta un'analisi di tipo descrittivo dell'intera selezione di ventiquattro sonetti. Per quanto riguarda Shakespeare, invece, l'oggetto di indagine si sposta dalla traduzione alla ritraduzione. La vicenda editoriale delle traduzioni dei sonetti shakespeariani non presenta infatti un andamento lineare, come nel caso di Petrarca, ma si configura piuttosto come un terreno di riflessione e ripensamento, inizio e fine del percorso di traduzione e ritraduzione del sonetto. Per questo capitolo, oltre alla collazione delle varie edizioni, si

è proceduto a un'analisi comparata delle diverse forme delle traduzioni pubblicate da Bonnefoy nel corso degli anni, con l'obiettivo di ricostruire e verificare all'interno del testo le ragioni delle scelte di ritraduzione anticipate nei paratesti e analizzare le fasi e le modalità attraverso le quali ha ricondotto un testo, prima tradotto con più versi, a uno, invece, che rispettasse i canonici quattordici del sonetto.

Per entrambe le selezioni – petrarchesca e shakespeariana – l'analisi ha consentito di individuare una serie di fenomeni traduttivi ricorrenti, dei quali solo una parte è stata integrata nel corpo della tesi. In termini metodologici, quindi, all'analisi filologica delle varianti si è affiancata un'indagine descrittiva incentrata su alcuni fenomeni ritenuti particolarmente rilevanti, accompagnata da un'analisi stilistica e dalla considerazione della composizione metrica e strofica dei componimenti. Nella redazione dei capitoli si è tuttavia scelto di presentare unicamente i risultati di tale lavoro, rinunciando a una descrizione sistematica e minuta di ciascuna traduzione del *corpus*. Questa scelta, maturata nel corso di un lungo lavoro sulle traduzioni di Bonnefoy e imposta dalla vastità e dalla complessità del materiale analizzato, si traduce nella presentazione di una selezione di casi di studio, funzionali all'individuazione e alla messa a fuoco dei principali fenomeni traduttivi coinvolti nel processo di ricreazione della forma-sonetto. Tracce, però, del lavoro preliminare che ha condotto a questi risultati sono costituite dalle diverse tabelle distribuite sia all'interno dei capitoli che dell'appendice che chiude questa tesi.

I capitoli dedicati alla traduzione, dunque, perseguono un duplice obiettivo: da un lato, ricostruire e analizzare l'evoluzione della riflessione di Bonnefoy sulla forma-sonetto e sulle modalità della sua traduzione poetica; dall'altro, esaminare in che modo tale riflessione si sia concretizzata nelle sue pratiche traduttive, mettendo in luce le strategie da lui adottate nel corso del tempo, a seconda dei differenti momenti nei quali tale riflessione si è articolata. Il lavoro svolto da Bonnefoy tra il 1994 e il 2007 costituisce, da questo punto di vista, un osservatorio d'eccezione, in quanto testimone di un pensiero che si fa all'interno del continuo e fecondo movimento di scambio tra poesia e traduzione. Questo dialogo sinergico, come si è accennato, è da sempre stato motore di una consustanziale riflessione che ha modellato in profondità l'opera di Bonnefoy, contribuendo a ridefinirne lo sviluppo e le forme.

Da ultimo, il capitolo IV si propone, in prima istanza, di comprendere le modalità attraverso le quali la forma-sonetto si sia progressivamente innestata nell'opera di

Bonnefoy, per mezzo di una ricostruzione storico-filologica di alcuni componimenti che, dopo una prima pubblicazione in rivista, vengono riscritti e raccolti, ciascuno infine organizzato nella struttura del sonetto, a formare la sezione *Presque dix-neuf sonnets* di *La Longue Chaîne de l'ancre*. In secondo luogo, il capitolo si interroga sul ruolo che la forma-sonetto assume nella poetica di Bonnefoy e sui nuovi sentieri che essa apre all'interno della sua ultima produzione. Lungi dall'essere un semplice esercizio di stile o un ritorno nostalgico alla tradizione, il sonetto si configura come uno spazio di ricerca poetica, un ausilio tardivamente riconosciuto per le sue potenzialità di farsi dispositivo mnemonico grazie alla sua fissa organizzazione strofica. A supporto di queste considerazioni, un'analisi stilistica approfondita accompagna la riflessione sulle ultime raccolte poetiche, portando l'attenzione in particolare sulla sezione *Presque dix-neuf sonnets* e sulla successiva raccolta *Raturer outre*. Tale analisi mira a mettere in evidenza le caratteristiche del sonetto di Bonnefoy, per mostrare come la tradizionale forma venga piegata e impiegata dall'autore per proseguire la sua costante ricerca che, grazie alla forma-sonetto, continua ad evolversi e a praticare nuovi sentieri d'indagine.

I. Le traduzioni di Bonnefoy, la traduzione secondo Bonnefoy

La riflessione di Bonnefoy sul sonetto emerge in maniera preponderante negli ultimi decenni di vita del poeta, grazie al lavoro di traduzione sui sonetti di Shakespeare e di Petrarca. Per comprendere la dimensione che questa riflessione assume, le direttive in cui viene declinata e i suoi presupposti teorici, occorre allargare lo sguardo all'esperienza pregressa di Bonnefoy come poeta, critico e traduttore. In questo capitolo sarà fornita una panoramica sull'esperienza traduttiva di Bonnefoy, con particolare attenzione al rapporto privilegiato che ha intrattenuto con la lingua e la letteratura inglese e italiana. In un secondo momento, saranno passate in rassegna le varie tipologie di paratesti in cui si è articolata la sua riflessione su tale attività traduttiva, mettendo in luce le modalità in cui la diversa destinazione d'uso di questi contributi non ha fatto che proiettare in forme differenti il nucleo fondamentale del suo pensiero, ovvero la necessità di ritrovare, grazie all'esperienza poetica, l'immanenza dell'essere al mondo. Infine, ci si concentrerà sul ruolo rivestito dalla riflessione sul sonetto di Petrarca in quanto agente di un ripensamento sulla ragion d'essere di questa forma nell'opera di Shakespeare e, di conseguenza, sul proprio modo di tradurre il sonetto shakespeariano.

I.I. Bonnefoy traduttore: un quadro introduttivo

Il lungo percorso di Bonnefoy come traduttore si intreccia in modo inscindibile alla sua vocazione poetica, costituendo uno dei nodi cruciali della sua opera e del suo pensiero critico. Traduzione, poesia e riflessione si alimentano reciprocamente nella sua esperienza, fino quasi a confluire in un'unica pratica creativa che, pur articolandosi in forme diverse, risponde a un medesimo impulso conoscitivo. Nel percorso che si tenterà qui di delineare, si intende ricostruire questo itinerario complesso, evidenziando come la tensione della ricerca poetica agisca costantemente da spinta per l'attività traduttiva e, al contempo, come il confronto con altre poetiche, lingue e universi culturali generi nuove prospettive e aperture per la scrittura poetica stessa. Si delinea così un processo dinamico, in cui traduzione e creazione poetica si compenetrano in un flusso continuo, attraversando una soglia che si comporta come una membrana osmotica – soglia che, come osserva Scotto (2005 : 12), tende progressivamente a dissolversi, lasciando spazio a una zona di piena interferenza tra le due dimensioni.

Mi piace ricordare come l'*atelier* traduttivo del poeta, nel suo studio parigino a Montmartre in rue Lepic, sia nella stanza attigua al suo *atelier* poetico e come in esso su più scrivanie egli ami disporre i suoi attrezzi tecnici (dizionari, edizioni critiche) e bibliografici, ma le porte delle piccole stanze siano sempre aperte e comunicanti, per cui vi circola una stessa aria, che da un verso di Shakespeare si deposita poi su un manoscritto poetico, o sulle pagine di un saggio sul barocco italiano, o sulla riproduzione di una tela di Poussin...

L'analisi di questo rapporto circolare permetterà di mettere in luce non solo la specificità dell'opera di Bonnefoy, ma anche di riflettere sul significato più ampio della traduzione come gesto poetico, come pratica di conoscenza – dell'Altro e di sé – e come luogo di «questionnement» (Bonnefoy 1990, *La traduction de la poésie* : 153) incessante della parola poetica.

Il vicendevole scambio tra le due pratiche, rintracciabile già dalle sue prime traduzioni, ha sempre accompagnato la vita di Bonnefoy, come lui stesso testimonia in diverse interviste. Tra queste, si può ricordare quella rilasciata a Sergio Villani e pubblicata sulla rivista *LittéRéalité* nel 1994 (e poi inserita nel fondamentale volume *La communauté des traducteurs*), nel contesto della quale Bonnefoy rievoca le sue prime prove di traduzione. In particolare, in quella sede racconta di una prima volontà di tradurre, durante gli anni del liceo, le parole inglesi del *The Jungle Book* di Kipling per avvicinarle ad una lingua a lui più familiare. Successivamente, sempre negli stessi anni, si confronta con la traduzione della ballata di S. T. Coleridge *The Rime of an Ancient Mariner*, a partire da un forte desiderio di ritrovare anche nelle parole della propria lingua lo stesso modo d'essere poesia.

Il ne s'agissait plus, cette fois, de substituer aux connotations des concepts anglais, celles dans les vocables français, qui ne déferaient pas trop l'organicité du texte, il s'agissait de recommencer dans mes mots à moi le dépassement de la saisie ordinaire que Coleridge opérait si puissamment dans 'the first' ou, et surtout, 'silent sea'. Il s'agissait moins de rendre en français un sens que d'entrer en poésie. (Villani 1994 : 70-71)

Si può quindi osservare innanzitutto uno scarto tra le due esperienze di traduzione, dato dalle differenti «pulsion[s] de traduire» (Berman 1995 : 74) che diversificano le due esperienze. Da una parte, la necessità di comprendere meglio un testo, avvicinandolo

attraverso la traduzione delle parole di una lingua ancora fino a quel momento oscura, verso una più familiare. In questo caso, quindi, si tratta di una traduzione di superficie, di comprensione e di resa delle parole portatrici, in tale contesto traduttivo, di concetti. Dall'altra, una pulsione più profondamente poetica: non più, quindi, una necessità di comprensione del testo, ma la volontà di ritrovare anche nella propria lingua un diverso uso delle parole. Una ricerca, dunque, che già in questa prima fase di vita del poeta assume le sembianze della sua futura riflessione sulla necessità della poesia e della traduzione della poesia, sulla necessità «de la relation [...] du désir de traduire et du souci de la poésie» (Bonnefoy 2000a, *Avant-propos* : 8). Inoltre, già da questa seconda esperienza, si può notare il flusso vicendevole a cui si accennava: il riconoscimento della poesia nel corpo delle parole di Coleridge induce il giovane Bonnefoy alla ricerca di un medesimo «degré second» nell'esperienza della propria lingua. In direzione inversa rispetto alla precedente, quindi, la traduzione assume in sé la ricerca poetica stessa e porta il giovane al riconoscimento della poesia:

[I]l m'est aujourd'hui évident que ces allitérations mystérieuses ou pour mieux dire augurales me désignaient un niveau second, dans l'invisible, de la participation, de l'expérience de l'être, et m'incitaient donc à tenter de vivre de cette façon, poétique, les mots de ma propre langue. (*ivi* : 75)

Sin da queste giovanili esperienze si riconosce dunque lo scambio in cui l'«épreuve de l'Étranger» (Berman 1995) funge da parete osmotica, soglia attraverso la quale la poesia dell'Altro spinge alla traduzione e quindi, in senso inverso, a una nuova esperienza poetica. Questa metafora può risultare tuttavia insufficiente a descrivere la complessità di elementi e di pensiero che si sviluppano nella vita intellettuale di Bonnefoy. In soccorso soggiunge allora quella, a essa complementare, del prisma. Infatti, per quanto quella che Berman definisce «pulsion de traduction» giunga a Bonnefoy da diverse sorgenti, la traduzione si comporta come un prisma, catalizzando e rifrangendo la ricerca poetica in diversi fasci di luce che corrispondono agli sfaccettati e diversi esiti della sua produzione. Esemplificativo di questa dinamica è il modo in cui Bonnefoy inizia a tradurre «sérieusement» (Bonnefoy 2000a, *La traduction poétique* : 75). Questo avviene nel 1955, quando l'amico Pierre Jean Jouve lo propone come traduttore per il progetto di traduzione delle opere complete di Shakespeare, avviato l'anno precedente da Pierre Leyris per Le

Club français du livre. La proposta giunge in seguito all'invio da parte di Bonnefoy a Jouve della sua raccolta poetica *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, pubblicata da Mercure de France nel 1953. In questo caso, dunque, l'impulso alla traduzione non nasce da una motivazione diretta e personale dell'autore, ma da un terzo attore, in virtù del favore che presso quest'ultimo aveva trovato la sua opera poetica. È a partire da questo momento, dopo una prima prova con la traduzione della scena iniziale del *Jules César*, che prende avvio la lunga e feconda storia di Bonnefoy traduttore e il dialogo più intimo e profondo della sua ricerca poetica, quello con l'opera di Shakespeare.

[J]e traduisis la première scène de l'œuvre avec un enthousiasme qui signifiait, d'évidence, un désir longtemps refoulé. Désir de traduire ? Désir peut-être plutôt, à ce moment de ma vie, de me mesurer à la langue anglaise, à sa poésie dont je percevais les grands moyens spécifiques, bien différents de ceux de la poésie française mais susceptibles aussi de nous aider à chercher d'autres voies en nous, porteurs de mots français, héritiers d'une prosodie : de nous aider à mieux vivre. (Villani 1994 : 71)

In queste parole di Bonnefoy, tratte dalla sopra menzionata intervista, si possono osservare due elementi di particolare interesse: da un lato, il forte entusiasmo che anima il traduttore durante questa prima esperienza di traduzione; dall'altro, il riemergere di un desiderio latente di misurarsi con la traduzione e di confrontarsi con una lingua come l'inglese.

A quel tempo, la conoscenza dell'inglese da parte di Bonnefoy era legata principalmente alla lettura di alcuni filosofi e critici d'arte italiana, ma comprendeva anche la frequentazione di alcuni poeti romantici inglesi e, soprattutto, di John Donne. La lettura di quest'ultimo gli aveva offerto un primo contatto, seppur indiretto, con l'universo linguistico e poetico elisabettiano: «[j]'avais donc tout de même un peu de Shakespeare en tête», scrive (Bonnefoy 2000a, *Traduire Shakespeare* : 86). A partire da questo primo lavoro su Shakespeare, dunque, fin dalla traduzione della scena iniziale del *Julius Caesar*, Leyris coglie in Bonnefoy l'entusiasmo che lo anima e decide di affidargli la traduzione integrale di un'opera, ancora priva di traduttore: *Hamlet*. Questa nuova assegnazione, che Bonnefoy definisce «ma vraie chance» (*ibidem*), offre al poeta l'opportunità di immergersi pienamente nel mondo shakespeariano e di riflettere in modo approfondito sulla specificità della lingua di Shakespeare in particolare, e sulla lingua inglese in

generale.

Da questo momento, la traduzione sarà la fonte primaria di una riflessione sulle lingue talmente centrale nell'esperienza poetica di Bonnefoy da spingere Dominique Combe a proporre la definizione di *poétique des langues*, per descrivere la riflessione che si sviluppa all'interno del sistema di Bonnefoy sulla diversità tra le lingue dalla quale derivano le diverse risultanze poetiche.

Come si è accennato per il caso della traduzione della ballata di Coleridge, questa riflessione viene innescata in prima battuta dalla traduzione dei testi inglesi – ai quali va aggiunta, prima dell'incontro con Shakespeare, la traduzione di un'opera teatrale di Leonora Carrington, *My flannel knickers*⁴, nel 1951 – e dallo studio del latino, inaugurato anch'esso sui banchi di scuola. Il latino, attraverso le sue etimologie, mostra infatti al giovane poeta un secondo livello delle parole francesi – che non appaiono più dunque semplici espressioni di concetti, ma si trovano caricate di uno spessore che le radica nel reale – e, attraverso la sintassi transitiva, una via del linguaggio diversa, una via più immediata della rappresentazione del reale⁵.

Découvrir le mot latin présent sous le mot français, ce fut pour moi, par exemple, aux premières années de l'adolescence, un puissant encouragement à la poésie. Je le comprends mieux, aujourd'hui : l'étymon en amont du mot redoublait celui-ci de suggestions sans rapports toujours évidents avec ses emplois d'à présent, et de ce fait nos vocables, notre syntaxe commençaient à me paraître bien plus que de simples concepts ou des relations totalement au service de notions clairement définissables. Tout un surcroît d'expériences possibles, encore merveilleusement inconnues, proposait de se substituer à l'abstraction des signifiés, ce qui rendait au référent son épaisseur de chose réelle, son infini, et ainsi à la chose naturelle – l'arbre, le fruit, le ruisseau, aspects jadis attentivement médités du *locus amoenus* de la tradition

⁴ Unica opera scritta da una donna che rientra nel *corpus* di traduzioni di Bonnefoy (*ŒP* : 1634), insieme a una poesia di Emily Dickinson (*ŒP* : 1646) – *I died for beauty* – pubblicata nel libro d'artista *We talked between the rooms. A poem by Emily Dickinson ; with a translation by Yves Bonnefoy*, realizzato insieme all'amico Farhad Ostovani per la casa editrice Michael Woolworth nel 2014. Di questa collaborazione ha parlato Simona Pollicino in una comunicazione dal titolo *Un livre de l'amitié pour saisir la beauté et la vérité : Yves Bonnefoy et Farhad Ostovani dans We talked between the rooms d'Emily Dickinson*, pronunciata al convegno internazionale *Yves Bonnefoy. « Que ce monde demeure »*, svoltosi presso l'Université de Bretagne Occidentale il 23-24 giugno 2023, in occasione del centenario dalla nascita dell'autore.

⁵ Dell'importanza della scoperta del latino e della lettura dell'opera di Virgilio Bonnefoy scrive anche ne *L'Arrière-pays* (*ŒP* : 316-321). Inoltre, per uno studio sulla presenza del mondo latino e del mondo greco nell'opera e nella riflessione di Bonnefoy cf. Née 2024b.

pastorale – sa capacité de faire du bien. (Bonnefoy 2013a, *Le latin, la démocratie, la poésie* : 144)

Una tale riflessione sulle lingue viene poi corroborata in maniera più sistematica dall'immersione nel mondo shakespeariano, che coesiste con la scoperta di sentieri nuovi, come quello rappresentato dall'italiano. Anche in questo caso, per riprendere la metafora della parete osmotica, il contatto con la lingua italiana è frutto del dialogo con altre traduttrici, come Jacqueline Risset, o con le traduttrici e traduttori della sua stessa opera, come quello intrapreso negli anni Sessanta con Diana Grange Fiori o, più avanti, con Chiara Elefante, che fanno da impulso per la sua futura traduzione di alcuni canti di Giacomo Leopardi e alcune poesie di Giovanni Pascoli. Dominique Combe analizza la riflessione di Bonnefoy sulle lingue per mettere in luce come egli giunga a concepire l'idea di una letteratura europea unitaria e transnazionale, di cui le singole tradizioni costituiscono, in egual misura, l'espressione nazionale. Nell'orizzonte bonnefoiano, tuttavia, si riscontra un evidente sbilanciamento di preferenza e affinità a favore delle letterature inglese e italiana, considerate da Bonnefoy come eredi dirette della tradizione classica occidentale, costantemente posta in dialogo con la propria tradizione francese, in particolare con Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé.

In questo quadro, la traduzione si configura al tempo stesso come origine e come esito concreto di questa riflessione: l'espressione più tangibile di tale pensiero è infatti l'intensa opera di traduzione e di riflessione che Bonnefoy porterà avanti per tutta la vita. In coerenza con tale sistema di pensiero, il suo lavoro si concentra in via preferenziale sulla letteratura inglese e italiana, senza tuttavia trascurare incursioni in altre tradizioni letterarie europee. Pur privilegiando l'inglese e l'italiano – e nonostante, come osserva Combe, la sua propensione di matrice romantica a mantenersi distante dal tedesco⁶ – Bonnefoy si è confrontato anche con altre lingue, in particolare durante gli anni Sessanta. Tutto ciò risulta evidente se si considera la cronologia delle traduzioni realizzate nel corso degli anni, che merita ora di essere ripercorsa.

La ricostruzione che segue non ha la pretesa di risultare esaustiva, bensì si soffermerà su una selezione di capitoli di questo percorso, in modo da mostrarne le tappe

⁶ Nonostante questa distanza, Bonnefoy traduce nel 1972 la poesia dell'amico Paul Celan *Mandorla* per la rivista *La Revue de Belles-Lettres*, preceduta dal suo contributo dal titolo «Paul Celan» (Cf. *Paul Celan*, «La Revue de Belles-Lettres», 2-3 (1972), p. 91-95 e *Mandorle*, «La Revue de Belles-Lettres», 2-3 (1972), p. 96).

più importanti e le incursioni traduttive lontane dai sentieri più conosciuti. Un elenco completo e dettagliato dei titoli è oggi reperibile nella fondamentale bibliografia compilata da Lançon (2022), alla quale si rimanda non solo per fini di completezza, dal momento che non sarebbe qui possibile ripercorrere per esteso sessant'anni di intensa attività traduttiva, ma anche per l'obiettivo difficoltà posta dalle modalità di pubblicazione delle traduzioni di Bonnefoy. Spesso, infatti, molte di esse si trovano pubblicate più volte e in diverse sedi, fatto che rende qui complesso aspirare a un ideale di perfetta esaustività dei dati⁷.

Dopo i primi lavori sulle tragedie di Shakespeare commissionati da Pierre Leyris, nel medesimo periodo a cavallo tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, Bonnefoy cura insieme ad Albert Béguin la traduzione dall'antico francese de *La Queste du Saint-Graal*⁸. Dopo la prefazione di Albert Béguin, il volume si apre con un saggio di Bonnefoy dal titolo *Les romans arthuriens et la légende du Graal*, in cui è raccontata la storia dei romanzi bretoni e fra questi contestualizzata la *Queste*. Il saggio si conclude con un commento di Bonnefoy alla propria traduzione, in cui egli specifica di aver agito nel rispetto del lavoro del collega. Tra gli anni Sessanta e Settanta, Bonnefoy si dedica poi alla traduzione di alcune poesie in lingue diverse. Nel 1960 pubblica sui *Cahiers Renaud-Barrault* *Quatre poèmes*, traduzioni di alcuni componimenti di Robert Frost e William Butler Yeats, mentre nel 1962 contribuisce alla pubblicazione di un'antologia di poeti ungheresi – *Anthologie de la poésie hongroise du XII^{ème} siècle à nos jours*⁹, e nel 1964 pubblica sul numero di febbraio della rivista *Mercure de France* la traduzione di una poesia del gallese Dylan Thomas e, per il numero di settembre dello stesso anno, cura, insieme a Konstantine A. Jelinski, la traduzione di alcuni componimenti del polacco Cyprian Kamil Norwid. Infine, nel 1970 esce, a cura di Lorand Gaspar, l'edizione bilingue di *Τρία κρυφά ποιήματα (Trois poèmes secrets)* dell'amico greco Giorgos Seferis. Bonnefoy traduce il primo dei tre componimenti, *Πάνω σε μια χειμωνιάτικη αχτίνα (Sur un soleil d'hiver)*, mentre gli altri due sono affidati alla traduzione dello stesso

⁷ Per citare un esempio: solo tra il 1957 e il 1960 Bonnefoy pubblica la traduzione di tre scene del *Julius Caesar* (Atto I scena 1, Atto 3 scene 1-2) sulla rivista di *Mercure de France* (n. 1122, t. 329 febbraio 1957); nello stesso anno esce la sua traduzione dell'opera integrale per il Club Français du Livre, che verrà poi ristampata due anni dopo (1959), e ancora, nel 1960, per la casa editrice *Mercure de France*.

⁸ Testo composto attorno al 1220 e tradotto per il Club du Meilleur Livre (Béguin-Bonnefoy 1959).

⁹ Bonnefoy traduce due poesie dall'ungherese, *Le Chariot nocturne* di Endre Ady (Ady 1962) e *Filet* di Josef Breda (Breda 1962).

Gaspar¹⁰.

Nonostante questa breve parentesi di traduzione a partire da testi scritti in diverse lingue, dell'est (come il polacco e l'ungherese) o più mediterranee (come il greco), la pratica traduttiva di Bonnefoy ha continuato a preferire prevalentemente la lingua inglese. Negli anni Sessanta e Settanta prosegue, infatti, il lavoro sull'opera di Shakespeare per il Club français du livre, non solo sulle tragedie, ma anche su altre declinazioni dell'opera shakespeariana: il *romance* *Le Conte d'hiver* e due dei poemetti, *Vénus et Adonis* e *Le Viol de Lucrece* (1961). Parallelamente, in questi anni Settanta impregnati di Shakespeare e molto rosei dal punto di vista del suo lavoro personale di poeta¹¹, nel 1976 traduce *The Resurrection*, una breve opera teatrale in prosa, scritta nel 1927 da William Butler Yeats, e pubblica la traduzione di due poesie di John Donne sulla rivista *Port-des-singes*, diretta da Pierre-Albert Jourdan, le quali verranno poi ripubblicate nel 1990 sul secondo numero della rivista *Palimpsest*, curato da Paul Bensimon e dedicato alla traduzione poetica. *A hymne to Christ, at the Authors last going into Germany* e *Hymne to God my God, in my sickness*, sono traduzioni non solo inedite ma anche, stando a quanto scrive Berman (Berman 1995 : 22), le uniche allora esistenti in Francia delle poesie di John Donne, insieme a quella di Robert Ellrodt di *A nocturnal upon St. Lucy's day, being the shortest day*. Oltre a ciò, sul finire degli anni Ottanta, già ricchi di traduzioni dell'opera shakespeariana, Bonnefoy torna ad occuparsi di William Butler Yeats, del quale traduce *Quarante-cinq poèmes* – pubblicati per Hermann nel giugno del 1989 – e dà alle stampe una nuova edizione di *Résurrection*, alla quale fa precedere una prefazione inedita. In questa sede Bonnefoy non fornisce al lettore delucidazioni in merito alla sua traduzione, ma piuttosto concentra l'attenzione sull'inquadramento della vita dell'autore e sull'ammirazione nei suoi confronti che lo aveva spinto a voler creare, attraverso la

¹⁰ Il rapporto che univa i due poeti risale probabilmente al periodo in cui Seferis era ambasciatore a Londra (1957-1962) ed è documentato da una corrispondenza composta da tredici lettere che il poeta francese invia all'amico dal 7 luglio 1961 al 5 febbraio 1969, e conservate all'Archivio Seferis presso la Gennadius Library dell'American School of Classical Studies di Atene, e altre tredici inviate, invece, da Seferis a Bonnefoy dal 23 gennaio 1968 al 21 novembre 1970, al momento custodite da Mathilde Bonnefoy. Durante un incontro avvenuto tra i due nell'aprile 1961 in Francia, nasce l'idea di affidare a Bonnefoy la scrittura della prefazione alla traduzione delle poesie di Seferis, che uscirà a cura di Jacques Lacarrière nel 1963 (G. Seferis, *Poèmes*, Paris 1963). Questo saggio, *Dans la lumière d'octobre*, confluirà nella raccolta di saggi *L'improbable et autres essais* (Bonnefoy 1980 : 235-242). Sul rapporto tra Bonnefoy e Seferis e sulla genesi di queste traduzioni cf. Casadio Tozzi 2023 e i riferimenti ivi contenuti.

¹¹ *Mercur* de France pubblica nel 1965 *Pierre écrite* e nel 1975 *Dans le leurre du seuil*. Risalgono a questi anni anche molti altri saggi e prose poetiche, tra cui *Rimbaud par lui-même* (1961), *Un reve fait à Mantoue* (1967), *Rome 1630 : l'horizon du premier baroque* (1970), *L'Arrière-pays* (1972), *Le nuage rouge* e *Rue traversière* (1972).

traduzione, un intenso dialogo poetico (Bonnefoy 1993b : 7). Si prenda questa come occasione per introdurre il fondamentale ruolo che riveste l'esperienza traduttiva nella vita intellettuale di Bonnefoy. «On ne traduit bien que son proche» (Bonnefoy 1994a : 15), scrive il poeta a più riprese, per sottolineare quanto l'ammirazione e l'affinità che si ritrova in un altro autore siano fondamentali, da un lato, per risvegliare il desiderio di tradurre e, dall'altro, per la costruzione di quel dialogo necessario a proseguire la propria preoccupazione poetica, che trova, nell'incontro con l'Altro, il più grande riconoscimento, la conferma del ruolo metonimico dell'esperienza poetica. Da qui, dunque, l'importanza programmatica che questa prefazione, insieme a molte altre, come si approfondirà, riveste per la comprensione della sua attività traduttiva.

Il decennio degli anni Novanta prosegue con una nuova pubblicazione delle traduzioni di John Donne nel volume *Trois des derniers poèmes* e con la continuazione del lavoro sull'opera shakespeariana: nel 1997 si aggiunge alla lista delle opere tradotte di Shakespeare *La Tempête*, mentre, nel 1993, aveva visto la luce anche la traduzione di *Phénix et Colombe*, pubblicata all'interno della raccolta *Les Poèmes de Shakespeare* assieme a *Vénus et Adonis* e *Le viol de Lucrece*, già precedentemente tradotti per il Club français du livre. A corredare la traduzione dei poemetti si trova il saggio *Traduire en vers ou en prose*, una riflessione che era iniziata durante il lavoro sull'*Hamlet* e alla quale era stato dedicato il seminario *Vers et prose*, tenuto nel 1991 al Collège de France, al quale prese parte, come ospite, Antoine Berman. Questa riflessione si farà sempre più approfondita, come si darà conto in chiusura di questo capitolo, negli anni a cavallo tra la fine del secolo e l'inizio del nuovo millennio (1994-2007), quando Bonnefoy inserirà nel ventaglio di traduzioni delle opere di Shakespeare anche quelle dei sonetti. A concorrere a questa riflessione si aggiungerà, tra il 2004 e il 2012, la traduzione di una selezione di sonetti del *Canzoniere* di Petrarca.

Il nuovo millennio si apre con una novità nello scenario traduttivo di Bonnefoy: appare, tra i titoli di Mercure de France, *Keats et Leopardi: quelques traductions nouvelles*, la prima occasione per Bonnefoy di tradurre un poeta italiano. Anche in questa pubblicazione, la traduzione è preceduta da una prefazione, più breve rispetto alle precedenti. È necessario giustificare una nuova traduzione?, si chiede Bonnefoy. È il desiderio di indagare *Ode to a nightingale* e *Canto notturno di un pastore errante nell'Asia* – due dei testi poetici tra «les plus beaux jamais écrits» (Bonnefoy 2000b : 7) –

e il voler riattivare questi due componimenti a partire dalla fonte della loro intuizione, nella gravità della materia sonora che li compone, che spinge Bonnefoy alla ri-traduzione delle loro opere, a riattivare «d'une façon parfois même plus immédiate et profonde [...] l'idée que cet écrivain avait eue de soi» (Bonnefoy 2000a, *Avant-propos* : 9). Questo volume segna l'inizio di una stagione nella quale Bonnefoy si dedicherà alla traduzione di una ristretta scelta di poeti italiani. Oltre ad alcuni canti leopardiani e alla selezione di sonetti del *Canzoniere*, infatti, pubblicherà per la casa editrice italiana Moby Dick diciannove componimenti di Pascoli.

Un'ulteriore novità che portano con sé gli anni Duemila è l'apertura della pratica traduttiva di Bonnefoy alla commedia shakespeariana, con la pubblicazione nel 2003 della *pièce Comme il vous plaira*, preceduta dalla prefazione *La décision de Shakespeare*. La storia di poeta-traduttore di Bonnefoy si conclude, quindi, nel segno coerente dell'apertura e della sfida ad approfondire altre rive linguistiche e altri sentieri dell'amata opera shakespeariana, seguendo il sogno di poterla, un giorno, tradurre interamente.

I.II. Bonnefoy e l'autoriflessione critica: i paratesti delle traduzioni

Si è finora cercato di delineare, per sommi capi, la storia traduttiva di Bonnefoy, evidenziando da un lato la considerevole quantità di opere da lui tradotte e, dall'altro, la varietà di tradizioni letterarie e poetiche che la sua attività di traduttore ha saputo attraversare. Come è stato accennato nel corso di questa panoramica, una peculiarità rilevante della *démarche* traduttiva di Bonnefoy risiede nella costante presenza di un saggio critico che accompagna la maggior parte delle sue traduzioni. Questa pratica non costituisce un'attività accessoria o secondaria, ma si configura come parte integrante di un medesimo progetto intellettuale che riguarda, in parallelo, anche le sue raccolte poetiche. Si potrebbe dire, infatti, che riflessione critica e scrittura creativa si sviluppino in una relazione di reciproca implicazione, più che in un semplice parallelismo, all'interno di un unico movimento di indagine e riflessione che definisce l'intera opera di Bonnefoy. La ricerca poetica nell'opera saggistica del poeta non si è limitata alle proprie produzioni poetiche o traduttive, ma si è allargata a molte altre declinazioni artistiche, come le arti figurative e la poetica di altri poeti, critici o traduttori che, seppur in qualche modo distinte nei 'generi', rappresentano, come scrive Combe, delle tappe di un movimento che tende

costantemente al «principe unique de la ‘Poésie’, dans lesquelles elles finissent par se fondre» (Combe 2000 : 177).

Prendendo in esame in particolare la produzione saggistica relativa alla critica letteraria¹², l’attività critica di Bonnefoy si articola su tre sentieri: saggi sulla poesia e sulla sua poetica, che nascono, come nota anche Jackson, dalla primordiale domanda insita nell’invenzione poetica stessa¹³, saggi sulla poetica di altri poeti e, infine, saggi relativi alle proprie traduzioni. Queste tre modalità, però, si distinguono solo per l’oggetto di volta in volta preso in esame, ma non per le modalità attraverso le quali Bonnefoy le affronta, essendo tutte parte di quell’«unité multiple» che Buchs definisce «le poétique» (Buchs 2008 : 45). In questo senso, può essere utile prendere a riferimento le parole di Patrick Née (2023a : 256-257), secondo le quali

[p]lus généralement, on pourrait dire que la rupture qu’a opérée Yves Bonnefoy vis-à-vis des usages de son époque a été de pratiquer une critique *non pas de l’écrit mais de l’écrire*. Le produit fini – poème ou œuvre – ne l’intéresse pas comme tel, suspect qu’il est d’avoir déjà refermé l’ouverture qui y avait fait effraction ; mais en revanche, tout ce qui pourrait ranimer la compréhension du mouvement de l’œuvre lui paraît l’essentiel.

È utile tenere a mente la fondamentale distinzione che Bonnefoy poneva tra *poème* e *poésie*, per la quale questa seconda è descritta come un’attività, «un travail sur les mots, une écriture», di cui la prima è la cristallizzazione di un momento del percorso che non si esaurisce con esso (Bonnefoy 1994b : 90). Se la *poésie* è una sorta di esperienza pre-verbale, la speranza del riconoscimento, da parte dell’essere umano, della presenza – intuita oltre l’illusoria rappresentazione (*monde-image*) che il linguaggio ordinario usa per descrivere la realtà – e dell’unità e realtà del mondo che lo circonda, il *poème* si configura come una soglia, come la cristallizzazione di «instants de plénitude [...] transverbaux» (Bonnefoy 2000a, *Traduire la poésie (I)* : 49), in cui una tale esperienza prende forma, grazie alla trasgressione delle reti concettuali che il linguaggio non poetico

¹² Si usa qui la parola ‘letteraria’ nell’accezione più generale del termine e non in quella propria avanzata da Bonnefoy nella distinzione tra letteratura e poesia, in merito alla quale si rimanda a Née 2023a : 9 : «[s]oulignons tout d’abord la distinction principielle opérée entre *littérature* et *poésie*, en tant que celle-ci excède la codification des genres littéraires, par un engagement direct de l’existence en elle, et d’elle dans l’existence, à la fois en deçà et au-delà du langage lui-même».

¹³ Cf. Jackson 2002 : 60: «l’expérience même de la création poétique s’est depuis toujours accompagnée chez lui d’un doute, d’un doute ne portant sur rien de moins que sur la légitimité même du poème».

intesse, a detrimento di una più autentica partecipazione al mondo. Mettendo in evidenza l'insufficienza del linguaggio nel dire l'essenza del reale, che attraverso l'uso dei concetti parcellizza il mondo non restituendone che parziali rappresentazioni avulse dal tempo e quindi dall'esperienza della morte, Bonnefoy propone una «parole nouvelle» (Bonnefoy 2013a, *Langue, verbe, parler cantando* : 128) capace non più di nominare e descrivere il mondo, ma di mostrarlo. Un uso del linguaggio, quello poetico, che oltre a tentare di mostrare l'unitarietà del mondo, ne fa emergere di conseguenza la «pensée de l'universel, cette exploration des grands aspects et besoins de l'être-au-monde, des chaînes de la parole fantasmatique, laquelle est la conséquence de l'enfermement des personnes dans des modes d'être particuliers» (Bonnefoy 2000a, *La communauté des traducteurs* : 42), favorendo così la più grande speranza di un'unione tra gli esseri:

On peut définir la poésie comme la mémoire de la Présence dans la parole, et pressentir qu'elle sera électivement sensible à ces catégories de la finitude – le temps, le lieu, la contradiction, le devenir – que le concept au contraire veut résorber dans ses lois. [...] Écrire, poétiquement, c'est, nous le savons, visiter l'unité, viser ce que nous pourrions aussi nommer *l'indéfait*, par opposition aux approches notionnelles qui n'en finissent jamais d'achever de décrire la moindre chose. C'est vouloir des mots qu'ils effacent leur virtualité conceptuelle, leur désir de parler, dans cette sorte de co-présence silencieuse des choses que certains grands peintres ont su montrer, étant précisément au-delà des mots, grâce à la couleur ou au frémissement d'une courbe. (Bonnefoy 1994b: 90)

Il *poème* è uno dei momenti della poesia che, per quanto necessario, rimane un oggetto, mentre quest'ultima è la spinta alla verità. Per Bonnefoy, quindi, l'importante è l'essenziale, «[l'] intention de salut» (Bonnefoy 1980, *La poésie française et le principe d'identité* : 201) del pensiero che va al di là di ogni opera, il «questionnement» che ha portato ogni poeta o artista con cui dialoga a mettere in discussione l'alienazione nel «monde de la dissociation, des objets» data dal linguaggio e dai suoi concetti, ma anche della società stessa in cui questi vive o viveva.

Emerge quindi quanto la «critique poétique»¹⁴ di Bonnefoy si ponga come momento per proseguire e allargare sempre più la sua riflessione e la sua instancabile

¹⁴ Cf. Née 2008 e Née 2023a.

ricerca di unità, «cette recherche [...] d'une parole qui serait celle de cet autre qui est ce que je puis bien dire notre être, quand le moi n'est qu'une fiction. Cette recherche d'une parole du Je, cette prise par lui de parole, cette reconquête des mots» (Bonnefoy 2013a, *Langue, verbe, parler cantando* : 123), che solo un uso consapevole del linguaggio può praticare. Gli scritti sulla poetica di poeti o artisti a lui vicini o sulle proprie traduzioni sono dunque luoghi privilegiati, insieme alle traduzioni stesse, in cui Bonnefoy dà prova della sua costante e necessaria ricerca di un vero e proprio dialogo con l'Altro. Bonnefoy definisce infatti l'attività critica poetica come

une écriture menée à deux, le poète reprenant vie dans le regard averti d'un critique engagé lui-même dans un bouleversant devenir. Un échange entre deux pleines personnes, et non plus le regard d'un intellect sur un objet décidé de nature foncièrement différente. Le rapport d'une conscience de soi à une autre de même vœu, un examen en commun de formes certes diverses de l'illusion inhérente à la parole. Et l'être au monde en sa plénitude possible comme l'objet concret de la réflexion autant que l'unique but de la recherche. (Bonnefoy 2008 : 18-19)

Introdotta fin da ora l'importanza che riveste il dialogo nella riflessione di Bonnefoy, è ora utile focalizzare l'attenzione sulla sua attività di critico, che si concretizza, per quanto concerne la traduzione, in scritti che accompagnano o si riferiscono sia alle proprie traduzioni che alla riflessione sull'atto traduttivo. Infatti, come sottolinea Scotto, e come si è già avuto modo di accennare, questa pratica meta-poetica rientra pienamente nel progetto poetico di Bonnefoy, in quanto luogo in cui il poeta persegue «son intention de 'continuer' sa réflexion sur ses textes vue comme un moment d'élaboration permanente de sa pensée» (Scotto 2018 : 2). Allo stesso modo, i testi critici che accompagnano le sue traduzioni devono essere letti come «moments d'une évolution toujours in fieri de sa démarche» (*ibidem*), in questo caso riferita specificamente all'attività traduttiva, ma inseparabile dalla ricerca poetica dell'autore. A conferma di quanto detto, è significativo osservare come ciascun testo in cui Bonnefoy commenta le proprie traduzioni o esponga la sua riflessione sull'atto traduttivo si apra immancabilmente con una digressione dedicata alla sua concezione di poesia e di creazione poetica. È frequente, infatti, trovare in questi saggi frasi come «[j]e dois évidemment préciser, en ce point, ce que j'entends

par ‘poésie’» (Bonnefoy 2004 : 113)¹⁵. Tale premessa risulta imprescindibile, poiché costituisce il fondamento su cui egli articola, di volta in volta, la propria idea di traduzione, evidenziando come quest’ultima non possa essere separata dall’ampio orizzonte poetico da cui la sua riflessione e la sua prassi traduttiva traggono origine. I saggi da lui redatti non possono essere considerati come commenti, ma rappresentano a pieno titolo una componente costitutiva del suo percorso intellettuale. Attraverso questi testi Bonnefoy non si limita a giustificare o illustrare le proprie scelte poetiche o traduttive, bensì ne ricostruisce le radici, le ragioni e le finalità, dando prova di una costante esigenza di approfondire e continuare la propria riflessione sul senso e sulla necessità dell’atto poetico. Risultano chiarificatrici di un tale movimento circolare e dialettico le parole di Buchs, che definisce l’opera di Bonnefoy come «non seulement une œuvre qui pense (spéculative), mais aussi une œuvre qui se pense continuellement (spéculaire)» (Buchs 2008 : 46).

Per quanto la maggior parte degli scritti di natura argomentativa che Bonnefoy ha riservato alla traduzione non si posizionino, se non di rado, all’interno del dibattito contemporaneo sulla traduzione e nonostante Bonnefoy stesso non abbia mai avuto l’intenzione di sistematizzare il proprio pensiero, è possibile tentare di mettere in dialogo la sua posizione con quella di alcuni pensatori di riferimento, quali Antoine Berman e Henri Meschonnic. Come testimoniano i paratesti di cui si discuterà, il pensiero sulla traduzione di Bonnefoy si sviluppa, analogamente a quello di Berman, a partire dall’esperienza stessa dell’atto traduttivo («[j]e ne suis traductologue que parce que je suis primordialement traducteur» (Berman 2001 : 15)). Per quanto, probabilmente, si potrebbero sostituire nelle parole di Berman «traducteur» a «traductologue» e «poète» a «traducteur», dalla natura dei paratesti di Bonnefoy emerge un punto di contatto con la sovversione della dicotomia classica, sostenuta anche da Henri Meschonnic (1999), di *théorie/pratique* con il binomio bermaniano *expérience/réflexion*:

¹⁵ Si segnala anche una delle frasi presenti nella pagina d’apertura dell’importante raccolta di suoi saggi sulla traduzione *L’autre langue à portée de voix*: «Dire cela, toutefois, c’est devoir d’abord m’expliquer sur ce que j’entends par poésie, car sans ce retracement je serais peu intelligible, d’autant que mon point de vue sur le poétique n’est pas des plus partagés.» (Bonneyoy 2013a, *L’autre langue à portée de voix* : 5). Per uno studio sulla struttura e l’articolazione dei saggi di Bonnefoy dedicati alla traduzione cf. Elefante 2026a.

La traduction est une expérience qui peut s'ouvrir et se (re)saisir dans la réflexion.

Plus précisément : elle est originellement (et en tant qu'expérience) réflexion. [...]

Telle est la traduction : expérience. (Berman 1999 : 16-17)

Nel presente paragrafo si intende dunque delineare il pensiero di Bonnefoy in merito alla traduzione, per poi concentrare l'attenzione sulla sua riflessione riguardante più specificamente la traduzione della forma-sonetto. A tal fine, verranno utilizzati come fonti principali i paratesti pubblicati in occasione delle sue traduzioni, secondo la direzione tracciata da Scotto (2018) in *L'Hermeneutique d'Yves Bonnefoy critique de lui-même*, al fine di mostrare come il procedere di Bonnefoy sia coerente, sia nei contenuti che nelle modalità in cui questi vengono espressi, a prescindere dall'oggetto d'indagine. Nel suo contributo, Scotto propone una suddivisione in cinque tipologie testuali della riflessione critica di Bonnefoy sulla propria produzione poetica: gli *autocommentaires*, gli *entretiens*, i *prières d'insérer*, le *préfaces* e i *récits-essais autobiographiques*, organizzandole in sezioni distinte a seconda della loro natura e funzione.

Gli *entretiens*, che occupano un posto costante e significativo nel *corpus* in analisi, sono a buon diritto ripartiti da Scotto in due categorie: le interviste raccolte nei volumi pubblicati a suo nome (*Entretiens sur la poésie (1972–1990)*, *L'Inachevable. Entretiens sur la poésie 1990–2010* e il postumo *L'Inachevé. Entretiens sur la poésie 2003–2016*) e quelle comparse negli atti di convegni o come contributi alle tavole rotonde cui il poeta ha preso parte. Tale distinzione si giustifica con la differente funzione assunta dalle interviste: mentre le prime privilegiano la riflessione del poeta stesso, le seconde sono maggiormente condizionate dal contesto dialogico del convegno, dal confronto con gli altri interlocutori o dall'oggetto di studio presentato nelle diverse occasioni. In entrambi i casi, tuttavia, si tratta di interviste redatte per iscritto e contraddistinte da un marcato stile orale (*écrit parlé*), scelta consente al poeta di sviluppare le proprie risposte in modo meditato, sottraendo l'intervista al carattere estemporaneo che la caratterizza. Scotto prende poi in considerazione le *préfaces* che aprono libri o collettanee dedicati alla sua opera, e i *prières d'insérer* che corredano alcune sue pubblicazioni. Le prime costituiscono occasioni per Bonnefoy di tornare su temi a lui cari o di approfondire alcuni nodi fondamentali della sua poetica, spesso sollecitati dall'approccio specifico dell'autore o dei curatori del volume in questione. Questi interventi rivelano un orientamento verso

il riconoscimento – inteso anche come *re-connaissance* – del dialogo costante che Bonnefoy ha intrattenuto con altri poeti, artisti e pensatori che hanno contribuito a formare il suo orizzonte poetico. I *prières d'insérer*, invece, sono brevi testi non rilegati, e quindi stampati su un foglio inserito all'inizio dei volumi pubblicati, che fanno la loro comparsa nelle pubblicazioni della casa editrice Galilée. Pur dichiarando l'impossibilità di fornire una definizione univoca e sistematica di questa forma testuale, Scotto ne evidenzia alcune tendenze ricorrenti, distinguendo tra testi a carattere poetico e testi a vocazione più saggistica. In particolare, osserva come nel *prière d'insérer* che accompagna il saggio *Ce qui alarma Paul Celan* (2007), Bonnefoy adotti un tono distaccato e parli di sé in terza persona, come a voler assumere una posizione di distanza critica dal testo stesso. Al contrario, nei *prières d'insérer* che introducono le proprie opere poetiche, il tono si fa più intimo e confidenziale, come ci si attende da un testo la cui funzione è quella di invitare il lettore alla condivisione di un'esperienza emotiva ritenuta essenziale (Scotto 2018 : 8). Infine, per quanto concerne i *récits-essais autobiographiques*, Scotto fa riferimento principalmente a *L'Écharpe rouge*, opera frutto di un lungo lavoro che ha accompagnato l'intera vita di Bonnefoy. Questo testo, secondo lo studioso, si configura come una vera e propria «apologia e critica della scrittura», rappresentando un documento di grande valore che testimonia la coerenza e la profondità della ricerca poetica condotta dal poeta nel corso della sua carriera ed esistenza.

Spostando lo sguardo sulla traduzione, nella produzione di Bonnefoy si possono individuare le seguenti tipologie di paratesti, in parte sovrapponibili con quelle appena descritte per la poesia: alle già citate *entretiens*, *préfaces* e *postfaces*, si affiancano i contributi su riviste scientifiche e i capitoli di volumi. A queste si aggiungono, inoltre, un *prière d'insérer* in apertura di *Je vois sans yeux et sans bouche je crie* (2012) – raccolta di sue traduzioni di una selezione di sonetti del *Canzoniere* di Petrarca pubblicate da Galilée – e la *lectio magistralis* tenuta in occasione del conferimento della laurea *honoris causa* presso l'Università Orientale di Napoli, edita per la prima volta nella brochure dell'università e poi ripresa e ripubblicata in altre sedi. Va infatti chiarito fin da subito che molte delle pubblicazioni che verranno di seguito elencate sono state oggetto di molte riedizioni e, come conseguenza di ciò, arrivano talora ad assumere funzioni diverse rispetto a quelle per le quali sono state inizialmente concepite. È il caso, ad esempio, del contributo *Comment traduire Shakespeare ?*, pubblicato per la prima volta nel 1964 sulla

rivista *Études Anglaises*, poi ripubblicato nel 1981 come postfazione all'*Henri IV, première et deuxième parties* (Éditions du Théâtre de Carouge - Atelier de Genève), nel 1991 come prefazione al *Roi Lear* (Mercure de France), per poi riapparire, nel 1993, nel primo numero della rivista *Traces* ed essere definitivamente inserito, nel 1998, nella raccolta di saggi *Théâtre et poésie. Shakespeare et Yeats* (Mercure de France). Questo caso risulta utile anche per esemplificare il criterio di scelta che informerà la suddivisione che segue: a fronte di ripubblicazioni in sedi differenti di uno stesso testo, per praticità di esposizione, si accorderà la preferenza al suo inserimento nella categoria per la quale tale testo ha assunto un valore più significativo. Nella fattispecie, il saggio *Comment traduire Shakespeare ?*, appena citato, verrà computato come prefazione. In secondo luogo, alcuni scritti apparsi in una data sede, verranno inseriti in una categoria diversa, in virtù della loro natura. È il caso, a titolo esemplificativo, del saggio *Le Canzoniere en sa traduction*, pubblicato nel 2005 sulla rivista *Conférence* nelle pagine immediatamente successive al contributo *XIX sonnets* (trad. Yves Bonnefoy): per la sua posizione e il suo contenuto, questo contributo in rivista verrà preso in considerazione come postfazione¹⁶.

I.II.I. Entretiens

Le interviste in cui Bonnefoy affronta il tema della traduzione – il più delle volte toccato a partire dalle sue traduzioni di Shakespeare – sono le seguenti:

- *Bonnefoy, Shakespeare et la tragédie* (intervista con Georges Piroué, «Mercure de France»), 1960;
- *Un acte de poésie* (intervista con giornalista non precisato, «La Croix»), 1988.
- *Propos traduits* (intervista con Didier Mereuze, *Hamlet de William Shakespeare*), 1988;
- *Traduire la poésie ?* (intervista con Jean-Pierre Attal, «La Tribune Internationale des Langues Vivantes»), 1989;

¹⁶ Si segnala inoltre che molti degli interventi qui proposti sono successivamente stati raccolti in volumi, divenute poi pubblicazioni di riferimento in quanto collettori della riflessione di Bonnefoy sulla traduzione. Questi volumi sono, in particolare, *Théâtre et poésie. Shakespeare et Yeats* (1981), *La petite phrase et la longue phrase* (1994), *La Communauté des traducteurs* (2000), *L'autre langue à portée de voix* (2013) e *L'hésitation d'Hamlet et la décision de Shakespeare* (2015).

- *Avec Shakespeare, on renaît au monde* (intervista con Nicole Zand, «Le Monde»), 1989;
- *Entretiens avec Yves Bonnefoy sur la traduction poétique* (intervista con Sergio Villani, «LittéRéalité»), 1994;
- *Traduction de la poésie. Une interview avec Yves Bonnefoy* (intervista con Sergio Villani, «La Tribune Internationale des Langues Vivantes»), 1996;
- *Traduire Shakespeare pour le théâtre* (intervista con Marion Graf, *L'Écrivain et son traducteur en Suisse et en Europe*), 1998;
- *Sur la traduction poétique* (intervista con Pierre-Emmanuel Dauzat e Marc Ruggeri, «L'Herne»), 2003;
- *Le scrivanie di Bonnefoy* (intervista con Daria Galateria, «La Repubblica»), 2005;
- *Intervista a Bonnefoy, su Napoli* (intervista con Mariagrazia Calandrone, «Il Mattino»), 2011;
- *Hamlet, c'est comme une vaste montagne...* (intervista con Stéphanie Roesler, *Traduire-écrire. Cultures, poétiques, anthropologie*), 2012.

In generale, nel corso delle interviste, Bonnefoy risponde in maniera mirata e circoscritta alle domande che via via gli vengono poste, in controtendenza rispetto alla sua predilizione per argomentazioni diffuse che calano l'oggetto del ragionamento in una cornice più ampia. Ciò non toglie, tuttavia, che anche in queste occasioni Bonnefoy riesca sempre a tornare alle riflessioni e ai temi per lui più importanti e fondamentali. Al netto della inevitabile differenza che ogni intervista, per sua natura, comporta – dovuta alla diversa persona che di volta in volta conduce l'intervista, con le diverse domande che può porre, oltre alla diversa occasione e al diverso contesto in cui essa si svolge –, se ne possono distinguere due gruppi principali. Da un lato le interviste che vertono attorno a una sua specifica traduzione, dall'altro interviste nelle quali Bonnefoy ha la possibilità di ragionare in maniera più ampia sulla traduzione come atto in sé. Nella prima tipologia, le domande tendono ad essere più circostanziate e mirate a singoli aspetti – spesso pratici e concretamente legati all'attività traduttiva in questione –, che danno a Bonnefoy la possibilità di ripercorrere la propria storia di traduttore e di spiegare il proprio metodo e alcune sue scelte traduttive. La seconda tipologia, invece, si verifica più spesso quando la persona che lo intervista dà prova di una conoscenza pregressa e di un interesse nei

confronti del suo lavoro anche di poeta. In questi casi, Bonnefoy ha più spazio per esprimersi in merito al proprio progetto traduttivo, calato nella propria riflessione sulla poesia e, talvolta, in dialogo con i moderni teorici della traduzione – nello specifico, Antoine Berman e George Steiner.

I.II.II. *Préfaces e postfaces*

Le prefazioni e le postfazioni con le quali Bonnefoy accompagna le proprie traduzioni – anche in questo caso, a maggior ragione, principalmente dedicate al lavoro di traduzione su Shakespeare – sono le seguenti:

- *Une idée de la traduction* (postfazione a *Hamlet*), 1962;
- *Readiness, ripeness: Hamlet, Lear* (prefazione a *Hamlet, Le Roi Lear*), 1978;
- *Introduction* (prefazione a *Quarante-cinq poèmes, suivis de La Résurrection*), 1989;
- *Comment traduire Shakespeare* (prefazione a *Le Roi Lear*)¹⁷, 1991;
- *Traduire en vers ou en prose* (prefazione a *Les poèmes. Vénus et Adonis. Le viol de Lucrece. Phénix et Colombe*), 1993;
- *Brutus, ou le rendez-vous à Philippes* (prefazione a *Jules César*), 1995;
- *La Noblesse de Cléopâtre* (prefazione a *Antoine et Cléopâtre*), 1999;
- *Faut-il justifier une nouvelle tentative de traduction...* (prefazione a *Keats et Leopardi : quelques traductions nouvelles*), 2000;
- *La Tête penchée de Desdémone* (prefazione a *Othello*), 2001;
- *La décision de Shakespeare* (prefazione a *Comme il vous plaira*), 2003;
- *Le Canzoniere en sa traduction* («Conférence»), 2005¹⁸;
- *Les sonnets de Shakespeare et la pensée de la poésie* (prefazione a *Les Sonnets ; précédés de Vénus et Adonis ; Le Viol de Lucrece ; Phénix et Colombe*), 2007;
- *Les dix-sept premières pages du livre* («La Treizième»), 2007¹⁹;

¹⁷ Pubblicato originariamente come articolo per «Études Anglaises» (17/4, 1964, pp. 341-351).

¹⁸ Pur non configurandosi formalmente come prefazione o postfazione di un'edizione, di fatto questo intervento rappresenta la prefazione delle traduzioni raccolte nel ventesimo volume della rivista *Conférence* (2005).

¹⁹ Anche il presente contributo corrisponde, di fatto, alla prefazione di una raccolta di una selezione di traduzioni dei sonetti di Shakespeare pubblicate sulla rivista *La Treizième* (2007).

- *Macbeth le mécréant* (prefazione a *Macbeth*), 2010;
- *L'Inquiétude de Shakespeare* (prefazione a *Roméo et Juliette*), 2014.

Innanzitutto, va chiarito come questa tipologia di paratesto sia particolarmente importante, non solo per entrare nel mondo di Bonnefoy traduttore, ma anche per comprendere il modo in cui egli ha letto le opere che ha tradotto, come il suo sguardo di poeta abbia, da una parte, guardato all'opera attraverso i suoi propri occhi e le sue proprie categorie e, dall'altra, fatto proprio il mondo dell'Altro, e riconosciuto quel dialogo tra poetiche di cui parla Emilio Mattioli (Lavieri 2017 : 171)

In linea generale, se dagli *entretiens* emerge un dialogo *in praesentia* con l'interlocutore, in questi testi emergono due diversi tipi di dialogo *in absentia*, che si affiancano a una riflessione del traduttore sul proprio lavoro. Nella maggior parte di questi scritti, infatti, Bonnefoy mostra al lettore la propria interpretazione dell'opera che ha tradotto, maturata durante il lungo e profondo tempo condiviso con essa, in un continuo dialogo ideale con il poeta che sta traducendo. Infatti, come si è già accennato per quanto riguarda il pensiero di Bonnefoy in merito alla critica, che si configura come «une écriture menée à deux», anche nelle sue prefazioni o postfazioni egli assume le vesti del critico, in una sempre rinnovata interpretazione dell'opera a cui fa di volta in volta riferimento.

A tal proposito, è opportuno richiamare lo studio di Amadori (2015 : 90-103), soprattutto per quanto riguarda i saggi di accompagnamento alle *pièces* shakespeariane. Amadori rintraccia una «phase Hamlet» e una successiva «phase Hermione» della critica poetica di Bonnefoy sull'opera shakespeariana, una distinzione che la studiosa applica non solo a questi scritti, ma anche alla critica e alla produzione poetica. Partendo dall'osservazione di John Naughton (2007 : 84) in riferimento alla «phase Hamlet» dell'opera di Bonnefoy degli anni Cinquanta (*Du mouvement et de l'immobilité de Douve e Hier régnant désert*)²⁰, Amadori sviluppa una suddivisione dei saggi relativi all'opera teatrale shakespeariana in due momenti. A una prima «phase Hamlet», caratterizzata dalla presa in considerazione, da parte di Bonnefoy, delle figure maschili delle opere come *Othello*, *Lear* o *Macbeth* – figure narcisistiche che rappresenterebbero allegoricamente l'incapacità dello stesso Shakespeare di fuggire da una rappresentazione dell'alterità

²⁰ Naughton (2007 : 77-88) osserva un'evoluzione dell'opera di Bonnefoy parallela alle sue traduzioni del teatro shakespeariano: se alle più cupe raccolte corrisponde la traduzione dell'*Amleto*, la traduzione del *Re Lear* riflette una maturazione poetica di Bonnefoy rintracciabile nel percorso del protagonista della *pièce*.

come «image excarnée» – Amadori fa seguire una successiva «phase Hermione», durante la quale Bonnefoy, in linea con l'evoluzione dei personaggi nell'opera shakespeariana della maturità, inizia a rivolgere la propria attenzione verso le figure femminili e a sviluppare la propria argomentazione in funzione della sfera psicologica dei personaggi²¹. In altre prefazioni o postfazioni, invece, il dialogo con l'opera porta Bonnefoy a esplicitare in questi paratesti alcune scelte traduttive, come è il caso della scelta dell'impiego del verso libero, di cui si dirà meglio più avanti, o della scelta del rispetto o meno della forma-sonetto, o ancora, in altri casi, a giustificare alcune specifiche scelte alla luce del suo personale progetto poetico e traduttivo.

I.II.III. Interventi su rivista e capitoli di volumi

Di questa categoria, di per sé ricchissima, si riporta qui una selezione, lasciando da parte gli interventi raccolti nei volumi collettanei menzionati in precedenza:

- *De la Rome troublée à la conscience élisabéthaine*, («Cahiers Renaud-Barrault»), 1960;
- *On the Translation of Form in Poetry* («World Literature Today»), 1979;
- *Traduire Leopardi* («Recherches romanes et comparées»), 1999;
- *La traduction de la poésie* («Semicerchio»), 2004;
- *En hommage à Claude Simon* («Cahiers Claude Simon»), 2006;
- *La traduction de la poésie* («SEPTET»), 2007;
- *La traduction au sens large. À propos d'Edgar Poe et ses traducteurs* («Littérature»), 2008;
- *Vieillir ne pas vieillir* (M. Zink (ed.), *Livres anciens lectures vivantes*), 2010;
- *Petrarca in traduzione* («Istmi – Tracce di vita letteraria»), 2011;
- *La traduction de la poésie* («Bulletin de l'Association des traducteurs littéraires de France»), 1976;
- *La traduction de la poésie* (Y. Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*), 1981²².

²¹ «La femme commence également à jouer un rôle central dans la critique poétique de Bonnefoy : elle devient la figure allégorique d'une altérité salvifique à laquelle l'homme doit savoir s'ouvrir et qu'il doit aimer de façon authentique» (Amadori 2015 : 91).

²² Ripubblicato, in forma rivista e rimaneggiata, per *Entretiens sur la poésie (1972-1990)* (Bonnefoy 1990 : 150-156).

- *La Communauté des traducteurs* (Y. Bonnefoy, *Treizièmes Assises de la traduction littéraire*), 1997;
- *L'Europe et la poésie : la tâche du traducteur* (S. Michaud (ed.), *Quatre poètes dans l'Europe monde : Yves Bonnefoy, Michel Deguy, Márton Kalász, Wulf Kirsten*), 2009;
- *L'Acte du traducteur* («L'Herne»), 2010;
- *Peut-on traduire le haïku ?* (J. Thélot-L. Verdier (ed.), *Le Haïku en France. Poésie et musique*), 2011;

Quest'ultima rappresenta la categoria più eterogenea nel panorama dei paratesti in oggetto. Ciò dipende sia dalle diverse sedi a cui essi erano destinati, sia, a monte, dalla diversa genesi che hanno avuto. Alcuni di essi, infatti, sono stati in origine concepiti come comunicazioni destinate a convegni e giornate di studi, mentre altri sono nati fin da subito come riflessioni finalizzate alla pubblicazione in riviste scientifiche. La ragion d'essere di questi scritti determina alcune inevitabili differenze a seconda della sede in cui sono stati presentati ma, come nel caso delle interviste, si ritrova lo stesso atteggiamento di Bonnefoy di convergere ogni riflessione verso i punti fondamentali del proprio pensiero, ai quali sarà dedicato il paragrafo che segue.

I.III. La riflessione sulla traduzione

I.III.I. La fascinazione per la lingua dell'Altro

Come si è mostrato, Bonnefoy si è speso «aussi souvent qu'on peut» (Bonnefoy 2000a, *Avant-propos* : 8) nel raccontare il proprio pensiero in merito alla poesia e alla traduzione poetica. In questo paragrafo si tenterà di fornire una panoramica dei punti principali della sua riflessione.

Si è già avuto modo di anticipare come la prima spinta verso la traduzione sia giunta a Bonnefoy dall'esigenza di ritrovare un carattere poetico, percepito nelle parole inglesi di Coleridge, nelle proprie parole francesi. Se da una parte questa spinta risiede nel riconoscere quell'esperienza d'intuizione di presenza al di là delle parole che solo la poesia, «étant mémoire, voire expérience, d'un état originel, indécomposé, de notre présence au monde» (*ivi* : 41), può risvegliare, dall'altra, nel pensiero di Bonnefoy, si

rileva anche un'ulteriore curiosità, che egli sperimenta nelle lingue dell'Altro e di cui ha dato testimonianza in diverse occasioni:

La langue étrangère [...] nous donne à rêver qu'elle détient, en ses intuitions, une expérience qui lui est propre, voire 'des secrets pour changer la vie'. [...] C'est comme si notre relative ignorance de l'autre langue nous rapprochait d'un niveau de conscience originelle, nous faisait entrevoir une aube. (*ivi* : 12)

Da questo deriva, nel solco del pensiero romantico e della grammatica comparativa, una riflessione articolata sulla propria lingua madre e su altre lingue, soprattutto l'italiano e l'inglese, definita da Combe, alla stregua della *poétiques des langues* sopracitata, *imaginaire des langues*. L'obiettivo di Bonnefoy in questa analisi, in cui confronta per opposizioni e vicinanze diverse lingue, non è comprendere come queste informino il pensiero dei parlanti, ma piuttosto riconoscerne il grado poetico, la loro «relation du langage à la poésie» (Combe 2003 : 102). Allo stesso modo in cui i saggi convergono verso la ricerca stessa sulla poesia, così anche la speculazione linguistico-filosofica si dirige inevitabilmente verso di essa.

Il confronto fra le lingue portato avanti da Bonnefoy si gioca soprattutto all'interno dell'opposizione filosofica che, fin dalle prime riflessioni, il poeta sviluppa tra Platone e Plotino, a partire da specifici elementi del loro pensiero. Se il primo è tacciato di aver svalutato l'esperienza terrena a favore del mondo delle Idee, il secondo è, al contrario, preso a modello per aver riunito il dualismo nell'Uno indivisibile, rifiutando ogni ideale o religiosa trascendenza. Da qui deriva un'ulteriore caratteristica della riflessione di Bonnefoy sulla poesia, per la quale la presenza si configura come la concretizzazione, da un lato, della presa di coscienza della menzogna e illusoria promessa del dualismo platonico e, dall'altro, della verità che, di converso, risiede solo ed esclusivamente nell'immanenza terrena. L'«anticoncept» (Richard 1964 : 210), cardine della poetica di Bonnefoy, non fa altro che mostrare come, in opposizione al *monde-image* pensato dall'astrazione concettuale, la terra sia il *vrai lieu*, la terra dove si nasce ma, soprattutto, dove si muore. È la consapevolezza della finitudine data dalla mortalità degli esseri, e quindi l'assunzione della morte, a rendere possibile una trascendenza diversa, una

trascendenza che risiede nel riconoscimento del valore di assoluto che acquista la terra e l'esistente, in quanto finitudine²³.

Se la poesia si propone l'unico e fondamentale scopo di interiorizzare il reale (Bonneyoy 1980, *La poésie française et le principe d'identité* : 268), allora il grado di poeticità – il «niveau second dans les mots» – delle lingue si porrà su una scala valoriale che si concretizza in una poetica comparata che tenta di mostrare le motivazioni profonde di tale lontananza. Fin dal primo saggio che accompagna la sua traduzione dell'*Hamlet*, pubblicata per Mercure de France nel 1962, Bonneyoy espone il proprio pensiero a riguardo prendendo le mosse dalla lettura delle traduzioni dell'opera shakespeariana uscite in Francia nei secoli precedenti, pensiero che sarà poi approfondito nel saggio *La poésie française et le principe d'identité*, e successivamente ripreso in altre sedi. È a partire da un «même et grave défaut» riscontrato in queste traduzioni – ossia il limite della lingua e della poesia francese nell'accogliere e restituire l'essenziale della poesia shakespeariana, nel restituire il «génie barbare» di Shakespeare – che Bonneyoy ha l'occasione di riflettere sul valore che le due lingue potenzialmente rivestono per l'esperienza poetica. La lingua inglese, «qui s'est proposée pour fin l'aspect tangible des choses» (Bonneyoy 1962 : 236) è una lingua con una altissima capacità di fotografare la realtà, «de saisir avec autant de précision que de promptitude la façon dont l'événement – tout devient événement – se propose à la conscience immédiate». (Bonneyoy 1980, *La poésie française et le principe d'identité* : 255). È una lingua che, attraverso l'elevato numero di parole che la compongono, ha una propensione a comprendere in sé e a nominare «le monde du relatif, de la signification, de la trivialité (le mot est intraduisible)» (*ivi* : 207). Così come la lingua, anche la poesia inglese, e in maniera particolare quella di Shakespeare, riesce a ritrovare in questi sentieri della vita vissuta la sua specificità e, quindi, la sua verità. Secondo Bonneyoy è in questa tensione tra un'intensa propensione alla notazione degli aspetti della realtà e una forte capacità di coglierne l'essenza in maniera empirica che la poesia inglese ha preso coscienza dell'unitarietà del mondo. La lingua/poesia inglese si ancora alla realtà che ci è data, tal qual è, senza la necessità di doverne sognare una diversa; per questa sua caratteristica, Bonneyoy la definisce una lingua 'aristotelica'. Al contrario, la lingua francese si presenta

²³ «Una trascendenza nell'assoluto costituito in sé dalla presenza di ogni essere finito e mortale, dalla sua irriducibilità alla nominazione del linguaggio, dal contenuto di speranza che esso rappresenta nella realtà intramondana, unico semplice e vero luogo della felicità terrena riservata all'uomo» (Scotto 2010b : XX).

come una lingua ‘platonica’, per via della sua tendenza a nominare il mondo non partendo da aspetti empirici definiti ma, al contrario, restituendo un mondo connotato per il tramite di entità che sembrano sussistere a prescindere dalla qualità fisica della realtà²⁴. Di conseguenza, la poesia francese, per la quale Bonnefoy prende a modello Racine, a differenza di quella inglese, e quindi di Shakespeare, è caratterizzata dal *principe d’exclusion*: solo una determinata porzione dell’esistenza può essere oggetto di riflessione poetica e, per di più, quella piccola porzione deve essa stessa essere elevata a un maggior grado di purezza e ideale:

Racine n’accepte sur son théâtre qu’un nombre très restreint de situations ou de sentiments. Et, les dépouillant de tout ce que l’existence réelle peut leur ajouter d’éléments hasardeux ou accidentels, il semble les élever à la dignité de l’idée platonicienne et vouloir réduire son théâtre aux pures relations qui unissent ou opposent les Idées. (Bonnefoy 1962 : 236-237)

Alla luce di queste riflessioni, si può meglio comprendere l’osservazione di Bonnefoy sulle precedenti traduzioni francesi di Shakespeare, e sul loro limite ad accogliere, all’interno delle proprie parole e dei propri cadenzati e ideali alessandrini, il «génie barbare» shakesperiano – che ora si comprende essere ciò che rende la sua opera una vera opera di poesia.

Se la riflessione sulla poesia inglese passa dalla traduzione di Shakespeare e dalla poesia di altri poeti, da lui tradotti e non tradotti²⁵, quella sulla poesia italiana passa prima per l’Italia e per i suoi luoghi²⁶. Una terra fonte iniziale di studi sull’arte, poi «l’objet des [ses] vœux» (Bonnefoy 1972 : 15) e, infine, una patria elettiva²⁷. L’Italia è stata, infatti, per Bonnefoy, fin dai suoi primi viaggi, il luogo privilegiato per la ricerca del *vrai lieu*, come scrive Bonanni (2022 : 68): «la condition de déchirure entre le lieu visible, où l’homme se trouve, et un arrière-pays invisible, dont il pressent la richesse par rapport au premier, est vécue par Bonnefoy dans sa fascination pour l’Italie». È proprio in Italia che il «desiderio d’essere» – la ricerca di un senso nella materialità dell’esistenza – si trova

²⁴ Per altre riflessioni di Yves Bonnefoy sulla lingua francese si rimanda a Bonnefoy 1994c.

²⁵ Si veda a tal proposito *La poésie française et le principe d’identité* (Bonnefoy 1980 : 243-270).

²⁶ Per una approfondita ricostruzione dei viaggi di Bonnefoy in Italia cf. Scotto 2010c, Werly 2022 e la *Cronologia* in apertura dell’*Opera Poetica* a cura di Scotto (Bonnefoy 2010a : LXX-CXXV).

²⁷ Per approfondire, si segnalano, oltre al già citato Bonanni 2023a, Risset 1998.

prigioniero in una continua dialettica interposta tra la seduzione della «terra per le immagini», ossia una promessa non mantenuta dell'epifania dell'essere, e il sacrificio di questo sogno dell'Altrove per un'«adesione alla finitudine che [gli artisti e i poeti] sanno comunque essere la verità» (Bonnefoy 2005c : 9).

La grande fascinazione per l'Italia, per la terra, ma anche per gli artisti che lì sono nati²⁸, porta Bonnefoy a scoprire i versi di Dante, che gli apriranno la strada della conoscenza della lingua italiana. A differenza dell'inglese, l'italiano non è una lingua che ha praticato molto durante la sua vita, ma questo non gli ha impedito di tradurre alcuni dei più grandi autori italiani – Leopardi, Petrarca e Pascoli – e di riflettere sulla lingua e sulla letteratura italiana, soprattutto nell'ultima fase della sua produzione²⁹. Bonnefoy scrive a più riprese che la letteratura italiana lo ha aiutato nella continuazione della sua ricerca, di «voir plus clair dans ce qu'est la poésie comme telle» (Bonnefoy 2013a, *L'italien à portée de voix* : 200). Nella ricerca dantesca del volgare illustre, ad esempio, Bonnefoy trova non un rifiuto di una lingua a favore di una più alta, ma piuttosto i fondamenti della sua stessa ricerca della parola poetica, di quel «niveau second» che le parole assumono nell'esperienza di poesia: «les mots ordinaires mais quand ceux-ci ont été délivrés par un grand poète des diffractions que leur fait subir leur emploi par la pensée conceptuelle : et qui alors ont saveur, ou parfum» (Bonnefoy 2013a, *Dante et les mots* : 159). L'italiano, secondo Bonnefoy, è una lingua dalla virtù salvifica, una lingua che riesce, grazie all'«intelligence du mot simple» (Bonnefoy 2013a, *L'italien à portée de voix* : 201), a stabilire quel rapporto diretto e immediato con il mondo; essa può quindi mostrare al poeta francese questa via diretta, che passa attraverso le sonorità dei «mots de la terre» (Bonnefoy 2013a, «*Ridenti e fuggitivi*» : 191), diversi da quelli delle parole francesi, che invece gli appaiono «cosa mentale» (*ivi* : 193).

La lingua dell'Altro, quindi, per la fascinazione che le deriva dal non essere la propria lingua madre – ossia una lingua appresa per nominare il mondo –, è per il poeta

²⁸ Si ricorda l'importante riflessione che Bonnefoy ha da sempre rivolto all'arte e, in modo particolare agli artisti italiani. La grande dedizione per l'opera di Piero della Francesca, ma anche per i veneti Tiziano, Tintoretto e Veronese, scoperti in età scolare grazie all'acquisto di una piccola *Mythologie*, o per Paolo Uccello, come per molti altri, lo spingono a intraprendere un ulteriore sentiero della sua attività critica. Oltre a *Rome 1630, l'horizon du premier baroque* (1970), i maggiori contributi a riguardo si trovano raccolti in *La civiltà delle immagini. Pittori e poeti italiani* (Bonnefoy 2005c).

²⁹ Si fa riferimento principalmente agli scritti sull'opera leopardiana come *L'Enseignement et l'exemple de Leopardi* e *Ridenti e fuggitivi*, ma anche ai saggi su Ariosto quali *Roland, mais aussi Angélique* (2003) o *De l'Arioste à Shakespeare ou théâtre et poésie* (2013).

una lingua che si avvicina maggiormente a un'esperienza più autentica dell'evidenza del reale, un'esperienza che può sembrare più vicina alla «parole de l'origine» (Bonnefoy 2013a, *La traduction de la poésie* : 50).

I.III.II. La traduzione poetica: un dialogo con sé e con l'Altro

Fondamentali per Bonnefoy sono determinate parole e determinati usi delle parole e la loro capacità di intessere un rapporto diretto con il mondo, in quanto «la poésie ce choix, d'une expérience de l'Un gardée au sein du langage» (Bonnefoy 2007f : 11). L'esperienza dell'unità non può però, seguendo Bonnefoy, essere pienamente vissuta se non in condivisione con gli altri esseri che abitano la stessa terra. La poesia, dunque, assume il grande compito di stabilire un rapporto con l'Altro, di «demander à autrui de se souvenir de l'Un autant qu'on le fait soi-même» (Bonnefoy 2007f : 11). Da questa prospettiva, la traduzione si scopre un luogo privilegiato in cui un tale dialogo può manifestarsi e concretizzarsi, e che si propone quindi come una delle vie per la ricomposizione della «relation à autrui, qui est l'origine de l'être» (Bonnefoy 1990, *La présence et l'image* : 198).

Come sottolinea Amadori (2015 : 20-21), il potere d'attrazione che esercitano la lingua dell'Altro e l'universo culturale che ne deriva, può essere messa in relazione con la «fascination romantique de l'ailleurs» (*ibidem*). La scoperta del mondo poetico dell'Altro, del percorso di svelamento della menzognera immagine del mondo che la propria lingua porta con sé – dal momento che per ognuno di noi la propria lingua è prima di tutto atta alla nominazione –, porta Bonnefoy alla «nécessité de revivre cet 'arrière pays' que la parole de l'Autre représente à partir de la vérité de sa propre expérience existentielle». Se ne ricava, da un lato, il desiderio del poeta-traduttore di riconoscere nell'opera di un altro poeta l'esperienza del «questionnement» proprio della poesia e di volerlo rivivere e, dall'altro, che la pulsione a tradurre sorge solamente allorquando l'opera letta si dimostri a lui vicina nelle preoccupazioni ontologiche, e quindi poetiche, che ne sono state la causa prima. È infatti Bonnefoy stesso ad sostenere che si può tradurre solo chi si ama; di qui la «matrice intimamente poetica della sua vocazione di traduttore» (Scotto 2013 : 70), per la quale l'esperienza dell'Altro si prospetta come una possibilità inattesa di rimettere in questione le proprie preoccupazioni, di rivisitarle attraversando i sentieri che altri hanno percorso per indagare le proprie «hantises», alla ricerca non di

risposte ma di un ampliamento delle domande all'interno di un mondo poetico costruito da una diversa soggettività. Questo non può che avvenire, quindi, rimettendosi sui passi dell'autore, comprendendo le sue sfide, andando oltre il *poème*, che non è altro che una traccia di questo percorso poetico, e ritrovando, all'interno della propria lingua e delle proprie parole, le medesime sfide. Seguendo questo percorso si delinea un pensiero in cui l'atto traduttivo diventa fondamentale per riconoscere i limiti ancora non esplorati sia della propria esperienza poetica che, soprattutto, della propria lingua.

Per Bonnefoy, ed è importante sottolinearlo sin da ora, l'atto traduttivo non si delimita quindi nel campo di una trasposizione di un determinato testo poetico: la storica *querelle* sulla traducibilità o l'intraducibilità della poesia viene sorpassata da Bonnefoy con l'idea per la quale «le poème n'est rien, et la traduction est possible, ce qui n'est pas dire facile ; ce n'est que la poésie, recommencée» (Bonnefoy 1990, *La traduction de la poésie* : 153). È quindi, e ancora una volta, questione di riconoscere nella parola dell'Altro le astuzie che hanno permesso di superare le insidie, per fare della propria poesia la «[v]oix qui porte de l'être dans l'apparence» (Bonnefoy 2023 : 403). Proprio dal momento in cui anche il *poème* che piano piano si verrà a creare sotto la penna del poeta-traduttore sarà esposto, parola dopo parola, al rischio di cedimento alle lusinghe dell'immagine, l'ascolto dell'Altro diventa fondamentale per comprendere sempre meglio la profondità della preoccupazione poetica «et au lieu d'être, comme avant, devant la masse d'un texte, nous voici à nouveau à l'origine, là où foisonnait le possible, et pour une seconde traversée, où on a le droit d'être soi-même» (*ibidem*). Se il linguaggio, come scrive Bonnefoy, si è «interposto tra l'io e l'altro» (Bonnefoy 2005c : 7), il rapporto di condivisione che si è instaurato con il poeta dell'altra riva diventa uno dei momenti privilegiati per intravedere quella speranza di salvezza di cui si fa portatrice l'opera poetica. Ed è per questo che Bonnefoy definisce la traduzione «une des activités de notre temps malheureux qui pourraient contribuer à sauver le monde» (Bonnefoy 2000a, *La communauté des traducteurs* : 44).

Oltre che per il tramite del dialogo con l'Altro, il superamento della rete di relazioni concettuali che attraversano la lingua passa anche attraverso la forma. Se «la signifiante n'est nullement ce qui constitue un poème» (*ivi* : 28), la parola poetica si pone in quegli «instants de plénitude [...] transverbaux» (Bonnefoy 2000a, *Traduire la poésie (1)* : 49), quelle *seuils*, «conceptuellement au plus vide, sensoriellement au plus plein» (Bonnefoy

1990, *Il reste à faire le négatif*: 243). Fondamentale risulta quindi l'ascolto del suono ancestrale che rimonta dalle profondità dell'essere e che, in quanto primordiale – e dunque pre-linguistico – ha la capacità di ricongiungere l'essere a quello stato di unità pre-verbale vissuto durante l'infanzia, prima che avvenisse il grande strappo con il mondo a causa dell'avvento del linguaggio nella propria vita. Le parole, attraverso la poesia, riacquistano la fisicità del suono, di modo che l'astrazione del significato venga così controbilanciata a favore di un linguaggio che tende a liberarsi dell'opacità che le frammentazioni semantiche gli avevano imposto. Cosicché il «dire» proprio all'atto poetico è per Bonnefoy al contempo «souci de mots, écoute du rythme» (Bonnefoy 2013a, *L'autre langue à portée de voix*: 20).

È solo tramite l'adesione alla pienezza della sonorità e al ritmo che le *poème* può aspirare ad essere «le continu du langage se faisant corps» (Dotoli 2018: 53). La poesia non è «cosa mentale», come invece la lingua francese potrebbe far credere, ma è più vicina a quelle «mots de la terre» leopardiane: è la poesia in quanto «poésie à voix haute» (Bonnefoy 2007f) la vera sostanza del *poème*, l'essenziale per un'esperienza incarnata, segno tangibile dell'unità.

Il ritmo, quindi, assume un valore centrale nel pensiero poetico di Bonnefoy e, dunque, nell'esperienza traduttiva. All'estremo opposto rispetto al pensiero di Meschonnic, secondo il quale il ritmo è l'«organisation du mouvement de la parole par un sujet» che non è solo poetico, ma anche politico (Meschonnic 1995: 129), nel pensiero di Bonnefoy il ritmo si configura come l'elemento in grado di opporsi fortemente all'insistenza della lingua analitica proprio per la sua natura materica e primordiale. Ed è proprio il ritmo uno dei livelli in cui si articola, secondo Bonnefoy, la libertà del traduttore. Essendo differenti, come si è anticipato, i modi in cui ogni lingua si rapporta alla realtà, non sarà di certo possibile per il traduttore trasporre nella propria lingua le stesse catene significanti della poesia da tradurre. Sarà quindi compito del traduttore ricercare all'interno di sé un ritmo proprio e allo stesso tempo capace di riattivare la poesia dell'Altro. Per questo, seguendo il ragionamento di Bonnefoy, la traduzione è un momento fondamentale non solo per la conoscenza dell'Altro, ma anche per un più profondo dialogo con sé. La traduzione, quindi, nel ritmo proprio del traduttore, si configura come il ricominciamento del progetto poetico dell'Altro attraverso i sentieri

propri del poeta-traduttore, che la propria lingua e, soprattutto, la propria esperienza di vita su questa terra hanno tracciato.

I.IV. La traduzione della forma-sonetto

L'attività poetica, l'attività critica e l'attività traduttiva sono, dunque, nell'economia del sistema disegnato da Bonnefoy, momenti dello stesso agire: le tre concorrono, l'una continuazione dell'altra, alla stessa ricerca di verità propria del suo progetto poetico. Parallelamente alla riflessione sulle proprie opere, come si è mostrato, Bonnefoy ha proseguito l'attività di saggista pubblicando numerosi contributi anche sulla propria attività di traduttore, usando questi luoghi per rendere pubbliche le proprie riflessioni sull'opera tradotta, le difficoltà emerse durante la traduzione e i commenti alla propria stessa traduzione. Come scrive infatti Patrick Hersant, «la profusion de ses analyses donne à penser que chaque vers traduit pourrait s'assortir d'une lumineuse explication» (Hersant 2018 : 25).

Si porrà ora l'attenzione su alcuni di questi scritti, al fine di tentare di rendere conto dell'evoluzione della riflessione di Bonnefoy sulla traduzione della forma e, in particolare, della forma-sonetto. Si partirà, quindi, dalle prime riflessioni in merito al teatro shakespeariano, in cui emerge l'urgenza di riflettere sulla forma da adottare nelle proprie traduzioni, per giungere al momento in cui si verifica un punto di svolta nel suo pensiero: la traduzione e successiva ri-traduzione dei sonetti di Shakespeare.

I.IVI.I. Le prime riflessioni sulla forma: la traduzione del teatro di Shakespeare

Nel *mare magnum* della produzione saggistica di Bonnefoy sulla traduzione, è possibile evidenziare i luoghi in cui il poeta affronta la questione della forma e della sua traduzione, e seguirne lo sviluppo. I luoghi in cui emergono queste riflessioni si articolano in due periodi principali. Il primo si può collocare tra gli anni Sessanta e gli anni Novanta, momento in cui il lavoro di Bonnefoy si è concentrato sulla traduzione delle *pièces* di Shakespeare³⁰. Negli scritti di questo primo trentennio, Bonnefoy elabora e descrive la propria esperienza di traduttore della forma, sviluppata a partire dalle traduzioni delle

³⁰ Si ricordi che parallelamente, Bonnefoy si dedica in questi anni anche alla traduzione delle opere di altri poeti. Tra le tante (quelle di Robert Frost, Endre Ady, Josef Breda, Jackson Mathews, Leslie Katz, Dylan Thomas, Cyprian Norwid, Giorgos Seferis, Paul Celan e John Donne), è necessario risottolineare il grande impegno profuso da Bonnefoy per la traduzione delle opere di William Butler Yeats.

pièces, da cui emerge un pensiero complesso e coeso³¹. Il secondo, invece, è collocabile tra il 1993 e il 2007, periodo in cui Bonnefoy si dedica non solo alla traduzione delle *pièces*, ma anche a quella dei sonetti³². In questa fase, cambiando l'oggetto di studio, muta anche l'elaborazione del pensiero relativo: per quanto rimanga coerente alla sua fondamentale riflessione poetica, il pensiero di Bonnefoy sulla forma in traduzione – e, nello specifico, sulla traduzione dei poemetti prima e dei sonetti poi – si modifica in corso d'opera.

I.IV.II. Tradurre le *pièces* shakespeariane: prosa o verso?

Come è già stato accennato, l'attenzione di Bonnefoy nei confronti della forma è riscontrabile fin dalle primissime esperienze di traduzione del teatro shakespeariano. Ne è testimonianza una breve intervista condotta da George Piroué nel 1960, in cui Bonnefoy afferma che

on a commis bien des fois l'erreur de ne pas tenir compte des alternances de prose et de vers dont ses pièces sont composées. On n'a pas voulu distinguer les différents modes d'existence qui s'y rencontrent par le fait de cette juxtaposition des langages.
(Piroué 1960 : 733)

Riconoscere l'importanza della scelta di Shakespeare dell'impiego della prosa o del verso

³¹ A fine ricapitolativo, si elencano qui di seguito le *pièces* tradotte da Bonnefoy in questi anni: *Henry IV*, *Jules César*, *Hamlet*, *Othello*, *Macbeth*, *Le Roi Lear*, *Le Conte d'hiver*, *Roméo et Juliette*, *La Tempête*, *Antoine et Cléopâtre*.

³² Va tenuto a mente che, oltre alla traduzione delle *pièces* e dei sonetti Bonnefoy si dedica, lungo tutto il cinquantennio, anche alla traduzione dei poemetti. Nonostante le traduzioni dei primi due risalgano al 1961, è solo nel 1993 che Bonnefoy pubblica la sua riflessione in merito alla propria traduzione, nel contributo *La Traduction des poèmes de Shakespeare*, «GRAAT», n° 10 (1993), p. 15-23, che sarà poi ripreso come introduzione all'edizione del 1993, sotto il nuovo titolo *Traduire en vers ou en prose*, préface à W. Shakespeare, *Les Poèmes. Vénus et Adonis. Le Viol de Lucrece. Phénix et Colombe*, Mercure de France, Paris 1993, p. I-XV), per poi apparire nella raccolta di saggi Y. Bonnefoy, *Théâtre et poésie. Shakespeare et Yeats*, Mercure de France, Paris 1998, alle p. 209-220. In questo saggio Bonnefoy chiarisce la sua decisione di tradurre i poemetti in prosa, nonostante il testo di Shakespeare si presenti in versi. Questa scelta, controcorrente rispetto alle precedenti riflessioni sulla traduzione della poesia, viene spiegata da Bonnefoy attraverso una riflessione sulla forma di tali componimenti: prendendo l'esempio di *Vénus et Adonis*, il poeta-traduttore afferma che, a differenza del teatro, l'essenziale da preservare in queste traduzioni non è il verso, ma la distinzione e la costruzione strofica, che inquadrano ogni strofa in una dimensione più pittorica; ed è questa la dimensione a cui Bonnefoy, attraverso il ricorso alla prosa, desidera rimanere fedele. Prendendo a testimonianza le parole di Bonnefoy, «le plus ancien des poèmes de Shakespeare a nombre des caractères d'une peinture, et il s'apparente même à l'art des peintres de son époque, dont certains tableaux lui ont peut-être été familiers, ce qui a enrichi son texte d'un surcroît d'allusions essentiellement visuelles» (Bonnefoy 1993a : IX).

nel teatro è per Bonnefoy fondamentale. Conseguenza diretta di questa presa di coscienza risulta per lui il rispetto di tale distinzione nelle proprie traduzioni. Infatti, una delle questioni fondative per la traduzione del teatro di Shakespeare, preoccupazione estendibile alla traduzione di qualsiasi opera poetica, è: bisogna tradurre in versi o in prosa? Come si è appena accennato, nel caso specifico della traduzione delle *pièces* del Bardo, Bonnefoy afferma che la distinzione fra prosa e verso vada mantenuta. Questo pensiero è motivato dalla necessità di far emergere i due diversi significati attribuiti dall'autore all'uso della prosa e della poesia³³ e, inoltre, dal rispetto dell'importante scelta di Shakespeare di utilizzare il verso. Per Bonnefoy, si sottolinea nuovamente, la scrittura poetica è l'unica possibilità di riscatto della parola, in quanto unica, insieme all'esperienza infantile, a consentire al linguaggio di liberarsi dall'astrazione della parola ordinaria, impigliata tra le maglie del pensiero analitico che non permette la trascendenza e il riconoscimento del *vrai lieu*, in cui vi è ancora custodita la speranza di una comunità e una comunione tra gli esseri umani. Il concetto, per la sua natura cristallizzata e immortale e in quanto portatore di significato, configura un mondo frammentato che, invece, la parola poetica, grazie alla materialità del suono e del ritmo, può riuscire a ricomporre, mostrando così «l'Un dans la profondeur du multiple» (Bonnefoy 1968 : 95). E, se per Bonnefoy la traduzione è il ricominciamento della ricerca poetica dell'Altro attraverso la propria stessa esperienza, allora la traduzione non potrà che avvenire all'interno della stessa arena, quella del verso.

La forme, en effet, c'est le principe créateur, dans l'écriture poétique, c'est la poussée intérieure sous l'effet de laquelle l'emploi des mots se dégage du discours ordinaire, ce voile qui nous prive de la pleine figure de ce qui est. (Bonnefoy 2007d : 7)

Se quindi il progetto poetico necessita del verso, della sua materia sonora, allora lo stesso varrà per la traduzione poetica. Nell'importante saggio *Comment traduire Shakespeare ?*, Bonnefoy esplicita il suo pensiero sulla scelta di una traduzione in versi: per quanto la traduzione in prosa delle *pièces* shakespeariane possa essere per certi aspetti vantaggiosa (ad esempio, per una più semplice veicolazione del significato dell'opera), essa comporta il grande rischio di perdere l'essenziale della scelta dell'autore del ricorso al verso. A tal

³³ «D'une part, les modes d'être triviaux, exprimés par les soldats ou les courtisans qui parlent en prose ; d'autre part, les personnages héroïques qui, participant de la sacralité de l'action, parlent en vers» (Piroué 1960 : 733).

proposito, Bonnefoy specifica che la scelta della traduzione in prosa sottintende, e sostiene implicitamente, il presupposto per il quale forma e contenuto di un'opera siano separabili l'una dall'altro e che, di conseguenza, la scelta della forma poetica non sia ontologicamente necessaria al progetto poetico, ma sia un'esigenza del poeta dettata solamente dalle sue velleità letterarie. Invece, dal momento che «l'acte poétique est un espace, celui-là même de l'existence» (Bonnefoy 1991 : VIII), forma e contenuto nascono insieme, alimentandosi vicendevolmente. Pertanto, la scelta del verso è un libero atto di volontà del poeta e, in quanto tale, ha una sua specifica funzione. Scegliere di tradurre in prosa sarebbe, quindi, un tradimento del progetto poetico dell'autore, della sua esigenza di trascendenza.

Assodato che la poesia vada necessariamente tradotta in versi, che la traduzione di poesia è poesia a sua volta, e che forma e contenuto nascono simultaneamente, si pone un ulteriore quesito: come tradurre il verso? E, soprattutto, nel caso della traduzione di un verso regolare, a quale verso affidare la propria traduzione?

I.IV.III. La traduzione del teatro: verso libero o verso regolare?

Per quanto Bonnefoy comprenda la scelta del ricorso al verso regolare in traduzione e le ragioni per le quali possa essere pensata come un atto di fedeltà nei confronti del testo da tradurre, egli rileva una forma di infedeltà anche nell'uso del verso regolare in alcune traduzioni dell'opera di Shakespeare. Ma se la traduzione è in versi e rispetta la versificazione regolare, a cosa non è fedele la traduzione? Anche in questo caso, al progetto poetico. Infatti, l'uso del verso regolare pone il traduttore nella posizione alquanto scomoda di non poter accedere pienamente alla propria esperienza poetica e di conseguenza all'ascolto del proprio intimo ritmo. Costringersi in una versificazione data, soprattutto in un momento storico in cui la poesia e la modernità non riconoscono più il valore assoluto dei versi regolari e delle forme chiuse, porta alla creazione di una forma artefatta, in cui si resterebbe imprigionati in «ces conventions de la prosodie» che «ne seraient plus [...] qu'un lit de Procuste» (Bonnefoy 1994a : 15). Riproponendo il pensiero secondo il quale forma e contenuto nascono simultaneamente nell'esperienza poetica, quando il contenuto è dato, come nel caso della traduzione, la scelta di tradurre in un verso prestabilito costringe il traduttore a calare il contenuto all'interno di una forma imm modificabile – che, di conseguenza, non può plasmarsi in accordo all'impulso ritmico

del poeta-traduttore. Il tentativo di «ajuster l'une à l'autre» porta inevitabilmente a incorrere in quella che Bonnefoy definisce un'«acrobatie», un funambolico tentativo di imitazione che provoca nel lettore un senso di «artifice» (Bonnefoy 1993a : IV). L'unica scelta possibile per rimanere fedeli all'Altro, rispettandone il progetto poetico, e alla propria esperienza di poeta, è secondo lui l'adozione del verso libero. In primo luogo, il ricorso al verso libero facilita la nascita di un ritmo proprio al traduttore, fondamentale per quella ricerca all'interno di sé che è, per lui, la traduzione. Inoltre, il rifiuto della trasposizione meccanica di un verso regolare in favore della creazione spontanea di un verso libero è giustificato anche in virtù dell'identificazione del verso regolare come rispondente a un momento storico dato. Nel caso specifico di Shakespeare, e del suo pentametro giambico, quindi, Bonnefoy respinge qualunque traduzione che faccia uso dell'alessandrino, un verso troppo composto e maestoso per tradurre la natura metamorfica e zoppicante del *blank verse*³⁴.

Et que le vers directeur de la traduction en rythmes divers ne soit surtout pas l'alexandrin, qui répond si mal aux qualités propres du pentamètre ! autant celui-ci est serré, rapide, capable de l'action, de la pensée qui déduit, de la louange précise, autant il peut boiter sans cesser sa marche, ayant à sa disposition toute l'énergie du réel, - autant l'alexandrin, cette structure majestueuse où tend à s'imposer la forte symétrie des hémistiches égaux, reste engagé, perpendiculairement à la vérité du réel, entre sacré et profane, pour n'être vrai ainsi qu'aux plus hauts moments de l'expérience lyrique. (Bonnefoy 1991 : XII)

Il verso a cui si affida principalmente la traduzione di Bonnefoy è quello di undici sillabe, un verso che prenderà sempre più spazio all'interno della sua stessa poesia – al punto da essere stato definito da Thélot (1983 : 32) come il «véritable 'étymon' de l'œuvre entière» del poeta. Tanto quanto il pentametro giambico, anche questo verso – raramente usato nella tradizione francese – provoca nel lettore una sensazione di smarrimento, grazie alla cesura 6/5: il primo emistichio, «indication de l'idéal» (Bonnefoy 1991 : XIII), presagisce, a un lettore francese, la purezza dell'alessandrino classico; il secondo, di cinque sillabe, «qui ramassent et laïcisent» (*ibidem*), rende vana tale tendenza all'ideale. L'«alexandrin boiteux» (Thélot 1983 : 32) privato dell'appoggio dell'ultima sillaba, si

³⁴ Per approfondire la riflessione e la traduzione del pentametro giambico nelle traduzioni di Yves Bonnefoy cf. Amadori 58-65.

configura così «comme un fait ouvert à l'avenir d'autres faits» (Bonnefoy 1991 : XIII)³⁵. È necessario però notare che Bonnefoy, nonostante la scoperta dell'*alexandrin boiteux* come verso del ritmo incarnato, continua a insistere sull'importanza del verso libero. Questo nuovo verso non deve, infatti, imporsi come unico, al fine di evitare il grande rischio di chiudersi nel mero conteggio delle sillabe, laddove l'importante rimane, prima di tutto, la creazione del ritmo nuovo del poeta-traduttore; Bonnefoy propone quindi il ricorso a versi che si aggirino intorno a questo nucleo centrale, senza in esso esaurirsi. Per quanto riguarda la forma poetica, dunque, è necessario per il traduttore «recommencer en la personne qu'il est le mouvement même par lequel le poète avait déjà su porter, dans sa signifiante sans fond, l'unicité de son dire» (Bonnefoy 2000a, *La communauté des traducteurs* : 23).

I.IV.IV. La riflessione sulla forma-sonetto: la ritraduzione dei sonetti di Shakespeare

La seconda fase della produzione saggistica di Bonnefoy a proposito della traduzione della forma rivela un andamento del pensiero meno lineare di quello esposto negli anni precedenti riguardo alla traduzione del teatro. Questa nuova riflessione prende le mosse dall'esperienza di traduzione dei poemetti di Shakespeare prima, e dei sonetti poi. Ci si soffermerà quindi sull'evoluzione di questo pensiero, riscontrabile nei saggi e nelle prefazioni da lui dedicate alla questione.

Bonnefoy inizia a tradurre i sonetti di Shakespeare non solo per proseguire il dialogo con il suo autore e perseguire il proprio desiderio di tradurre l'intero *corpus*, ma anche perché spinto da curiosità e insoddisfazione. Da una parte, infatti, non ritiene soddisfacenti le traduzioni precedenti e, dall'altra, lo incuriosiva indagare meglio un momento della produzione shakespeariana per lui «déconcertant[es]» (Bonnefoy 2006a : 50). Sono questi, quindi, i due punti che rappresentano i nodi dai quali prenderà forma la sua riflessione. Per quanto riguarda il primo, le ragioni d'insoddisfazione verso le versioni precedenti sono rintracciabili nelle argomentazioni che si sono sopra affrontate sulla traduzione della forma e che di seguito trovano concretizzazione nell'esempio del sonetto shakespeariano. Bonnefoy si dichiara, infatti, insoddisfatto delle traduzioni in prosa dei sonetti, in quanto non fedeli alla scelta di Shakespeare di ricorrere al verso,

³⁵ Come scrive Amadori (2015 : 61), «le vers libre est le seul en mesure d'exprimer à la fois la subjectivité du poète et la sensibilité d'une modernité investie par la crise des formes poétiques traditionnelles».

mentre esprime il proprio malcontento per quelle tradotte in versi, soprattutto quando queste si danno in verso regolare. Motivo di tale insofferenza rimane la rinuncia del traduttore alla ricerca di una propria espressione.

La riflessione, poi, si fa più sfaccettata quando si prende come oggetto di attenzione la forma-sonetto, perché si aggiunge un'ulteriore ragione d'insoddisfazione: anche il ricorso al verso libero risulta, qui, insufficiente. Questo si riscontra soprattutto nei casi in cui il traduttore tenta di riprodurre la consequenzialità dei versi shakespeariani, le cosiddette traduzioni «juxtalinéaires» (Bonnefoy 2001a : 56), che, con il loro aderire a strutture metriche date, giungono anch'esse all'artificio.

In merito alla curiosità che questi sonetti suscitano, Bonnefoy argomenta la sua riflessione seguendo principalmente due direttive: una prima riguardante i personaggi che agiscono all'interno dei sonetti e una seconda che, invece, guarda alla coesistenza in questi ultimi di poetica e retorica. Per quanto riguarda i personaggi, egli concentra la sua attenzione e il suo disappunto sul diverso trattamento che Shakespeare riserva alla creazione della *dark lady* rispetto a quella delle altre figure femminili della sua opera. Con le *pièces*, «jusqu'au Conte d'hiver, jusqu'au dernier jour de sa réflexion, [Shakespeare] est le porte-parole des femmes» (Bonnefoy 2007a : 69), dal momento che le donne messe in scena da Shakespeare sono costruite come personaggi complessi e sfaccettati. Per quanto riguarda i sonetti, invece, la figura della *dark lady* è sottomessa a un «sexisme [...] indéniable» (*ibidem*). Secondo Bonnefoy, la raffigurazione della *dark lady*, così intrisa di stereotipi e di sessismo, non è altro che il frutto della scelta di Shakespeare di costringersi all'interno della forma-sonetto, una forma che, in quanto fissa e chiusa, non lascia spazio alla complessità del pensiero e all'elaborazione di personaggi tridimensionali.

Relativamente al rapporto tra poetica e retorica, invece, Bonnefoy constata che la retorica, a differenza della (e in opposizione alla) poesia, è

un emploi festif du langage, destiné à en faire valoir les beautés latentes, l'indéniable capacité de créer des mondes et de les douer de prestiges, par opposition à ce forçement de la vérité du langage, à ce fraiement d'une voie dans la résistance des représentations, des concepts, vers un pur éclat de présence, qu'est la poésie comme telle. (Bonnefoy 1993a : XI)

Nei sonetti di Shakespeare, quindi, Bonnefoy ritrova la forte presenza «d'une

argumentation, comme si c'était un avocat qui parlait» (Bonnefoy 2001a : 59). Sono dunque queste due delle maggiori spinte che portano Bonnefoy a proporre per le sue traduzioni una nuova «méthode» (*ivi* : 57): tradurre i sonetti shakespeariani non solo in verso libero, ma in una forma non costretta dal numero canonico di quattordici versi al quale aderisce il testo di partenza. La scelta di concedersi la libertà di non delimitare lo spazio di manovra aiuta il poeta-traduttore, da un lato, ad ascoltare e far emergere l'esperienza retorica e l'argomentazione che egli ritrova nei sonetti e, dall'altro, a distendere e «débusquer [l]es stéréotypes» (Bonnefoy 1994a : 15). Questo nuovo metodo di traduzione dei sonetti shakespeariani consiste quindi nel «préservé ce qui est facilement préservable dans le sonnet», nella fattispecie la scansione del testo in quattro strofe separate, di cui, nel caso di Shakespeare, le prime tre più lunghe e l'ultima più breve («variable quant au nombre des syllabes au sein des vers, variable quant au nombre de ces derniers dans la strophe», *ibidem*), ma comunque rispettando la forma esteriore del sonetto inglese. In questo modo, l'attenzione al contenuto retorico, la distensione degli stereotipi, e l'ascolto del proprio ritmo tenderanno sia verso lo svelamento del poetico in queste poesie così cariche di retorica, che verso l'evocazione della forma tradizionale, «tout en conservant l'essentiel du parti prosodique qu'est le sonnet» (Bonnefoy 2001a : 57).

Anche in questo caso, come per il teatro, Bonnefoy rifiuta l'uso dell'alessandrino a vantaggio dell'*alexandrin boiteux* e dei versi a questo vicini. È infatti lavorando sulla materia verbale, fatta di suoni, assonanze e allitterazioni, che si può far risuonare l'assertività della forma chiusa shakespeariana: è tramite il ricorso a questo tipo di versi che è possibile riconfigurare ed evocare l'uso continuo del pentametro giambico impiegato da Shakespeare. Non c'è da stupirsi, quindi, che le prime apparizioni delle traduzioni dei sonetti shakespeariani da parte di Bonnefoy contino più di quattordici versi, arrivando, in casi estremi, fino a diciotto/diciannove. L'intento di Bonnefoy è chiaro: recuperare il poetico là dove è stato investito da un uso retorico della parola, liberare la poesia là dove è stata costretta all'interno della forma chiusa del sonetto.

La riflessione di Bonnefoy sulla forma-sonetto prende ad approfondirsi ed evolversi in seguito a due momenti traduttivi fondamentali: la traduzione della commedia *As you like it*, pubblicata nel 2003 per *Le livre de poche*, e la traduzione di quattro sonetti del *Canzoniere* di Petrarca, in occasione del convegno *Pétrarque et l'Europe*, organizzato da

Carlo Ossola al Collège de France. Sono testimoni di questo periodo nodale i saggi di accompagnamento a queste traduzioni, ossia *La décision de Shakespeare*, prefazione a *Comme il vous plaira*, e il saggio *Le Canzoniere en sa traduction*, che precede le diciannove traduzioni dei sonetti sul ventesimo numero della rivista *Conférence*, uscito nel 2005, in aggiunta all'intervento tenuto al convegno della Société Française Shakespeare del 2007 e pubblicato sotto il titolo *Quelques propositions quant aux sonnets de Shakespeare*. Le riflessioni elaborate in questi saggi si compenetrano e si completano per far emergere un pensiero articolato e complesso sulla forma-sonetto e sui due diversi modi in cui essa è stata tradizionalmente riconosciuta: il sonetto italiano prima, e il sonetto inglese poi. In entrambi i casi si tratta di una forma chiusa, ma le due presentano schemi tradizionali differenti. La prima è formata da due quartine e due terzine, quindi, si apre con una struttura pari, rappresentante, per Bonnefoy, lo spazio, «c'est-à-dire close sur soi, ainsi en rapport d'analogie avec ce qu'a de clos l'image que le concept produit du monde», e prosegue con due strofe dispari, «comme telle entraînée dans une durée» (Bonnefoy 2010a : 25), rappresentanti quindi, questa volta, il tempo. La seconda, invece, è formata da tre quartine iniziali e un distico finale, che per Bonnefoy costituisce una sorta di chiusa a sorpresa che aumenterebbe l'effetto retorico dell'intero componimento.

Tuttavia, nonostante si tratti in entrambi i casi di una forma chiusa, di un sonetto, la reazione traduttiva di Bonnefoy si rivela diversa: per la traduzione dei sonetti shakespeariani si concede il non rispetto del numero dei versi, mentre per la traduzione dei sonetti petrarcheschi dichiara di aver iniziato a tradurli «spontanément, et irrésistiblement, en chacun quatorze vers» (Bonnefoy 2007c : 37). Qual è la ragione di tale divergenza? Che cosa cambia nei modi di fare poesia dei due autori? Secondo Bonnefoy, a cambiare è l'atto poetico stesso e il rapporto tra retorica e poetica che si instaura all'interno del componimento. Il punto di partenza è costituito dall'analisi dei personaggi e dal contesto storico in cui le due opere sono state scritte: seppur in entrambi i casi la forma chiusa tende ad appiattire i personaggi a degli stereotipi, la Laura di Petrarca, come si vedrà, differisce dai personaggi dei sonetti shakespeariani per via della sua tensione alla trascendenza, che la àncora ancora di più al reale. Il mondo in cui Petrarca agisce è, infatti, un mondo perfettamente ordinato dalle leggi di Dio, e l'inserimento della donna amata in questo schema divino non fa che aumentare il desiderio di trascendenza, di «renforcer sa présence dans le poème» (Bonnefoy

2005a : 364). Per quanto Laura venga, quindi, inserita a pieno titolo dal suo autore e amante nell'orizzonte religioso del mondo medievale, ciò non le impedisce comunque di mostrare la sua natura umana:

par exemple, la chevelure blonde a rapport avec l'or, avec le soleil, et l'évoquer sans en compliquer la figure par la perception de nuances ou de détails dans son apparence n'est pas affaiblir sa désignation par un cliché, c'est se garder au niveau de la relation essentielle des cheveux de Laure avec ces autres grandes formes fondamentales de la manifestation du divin, véritables épiphanies, et c'est donc montrer que la jeune femme participe de celui-ci, de son unité transcendante. (*ibidem*)

I personaggi dei sonetti shakespeariani, invece, così fortemente marcati nei loro poli opposti (il biondo *fair youth* e la mora *dark lady*), sembrano non mostrare niente più dell'appiattimento della loro astrazione a simboli, l'uno del bene, l'altra del male.

Ces figures, ce ne sont nullement des évocations de quoi que ce soit que Shakespeare aurait reconnu, ne serait-ce que de façon incomplète, dans la complexité de l'existence réelle, mais des entités situées d'entrée de jeu à un autre plan, où cet effacement du vécu va de pair avec la manifestation d'un mode d'être d'une tout autre nature. (Bonnefoy 2013b : 100)

Nel caso petrarchesco, quindi, si è di fronte a una forma che «renforce» la presenza di Laura e si pone come esperienza di ricerca poetica, mentre, in quello shakespeariano, a una forma che fa esperienza di «empiègement et [...] abstraction» (*ivi* : 101). Sulla scorta di queste riflessioni, il poeta conclude che i sonetti di Petrarca derivano da un'esperienza poetica vissuta in quanto tale, mentre quelli di Shakespeare nascono da una diversa domanda e al loro interno, di conseguenza, si instaura una diversa dinamica.

L'indagine di Bonnefoy per comprendere questo momento dell'opera del Bardo si amplia per confrontare questo mondo, tanto diverso dallo Shakespeare da lui conosciuto, con quello a cui aveva finora rivolto la sua grande ammirazione, il teatro. In particolare, la sua riflessione si concentra su due *pièces* dedicate al sentimento amoroso: *Romeo and Juliet* e *As you like it*. La scelta ricade su queste due opere per via della presenza in esse di «cette poésie idéalisante» (*ivi* : 108): entrambi i protagonisti maschili, Romeo e Orlando, sono infatti scrittori di poesia, l'uno di sonetti, l'altro di ditirambi. In entrambi i casi, la loro poesia ricopre un preciso ruolo, in quanto sia Romeo che Orlando si rivolgono

alle proprie amate attraverso un uso del linguaggio idealizzante, «[qui] lui a substituée une image qui a de la beauté, mais est dangereusement irréaliste» (ivi : 116). Il ricorso al confronto con queste due opere aiuta Bonnefoy a ricostruire un tracciato della creazione dei personaggi nella produzione shakespeariana e del ruolo che svolgono i sonetti all'interno dell'opera. Attraverso una riflessione sulle trame che coinvolgono i due poeti, Romeo e Orlando, e sulla maniera in cui Shakespeare li fa agire sulla scena, Bonnefoy intravede una presa di coscienza da parte del drammaturgo del grande pericolo che la forma chiusa può rappresentare per l'atto e la ricerca poetica: «préférer sa réalité illusoire aux êtres et aux choses de l'existence incarnée» (ivi : 100). Da questa intuizione, Bonnefoy propone un diverso ruolo dei sonetti nell'economia dell'opera shakespeariana, per la quale essi rappresenterebbero «l'école de ce regard» (ivi : 107), il momento in cui il poeta sceglie di riflettere sulla forma chiusa, in voga in Inghilterra fino a pochi anni prima. Secondo Bonnefoy, quindi, Shakespeare decide di cimentarsi nella scrittura sonettistica per metterne alla prova la forma, per mostrarne i limiti, e per poi superarla, proseguendo nella convinzione della superiorità della scrittura teatrale e, quindi, volgendo la sua *ars poetica* verso un «emploi du vers plus mémoriel de la finitude : ce qui serait l'écriture de théâtre, comme Shakespeare l'a créée» (Bonnefoy 1993a : XIII). I sonetti shakespeariani sarebbero, quindi, per Bonnefoy non tanto l'espressione della ricerca di verità poetica dell'autore, come nel caso di Petrarca, quanto più la dimostrazione dell'inadeguatezza e dei pericoli insiti nella forma-sonetto, che tanto aveva preso piede in Inghilterra alla fine del XVI secolo.

È quindi grazie alle successive traduzioni di *As you like it* e alla riflessione maturata in seno al lavoro sui sonetti petrarcheschi, che il pensiero di Bonnefoy nei confronti della propria traduzione dei sonetti shakespeariani muta:

J'ai compris qu'il était plus important encore de préserver la tension que Shakespeare avait assumée dans chaque fois ces quatorze vers entre forme et raisonnement, et j'ai donc cherché dans un nouveau temps à préserver cette forme, lieu naturel de la poésie. Cette tension faisant partie de ce que tout le premier Shakespeare voulait comprendre. (Bonnefoy 2006a : 51)

Nel contributo appena citato, scritto per un numero monografico in ricordo dell'amico e premio Nobel Claude Simon, Bonnefoy rende pubblico per la prima volta il suo ripensamento in merito alle traduzioni dei sonetti di Shakespeare e la sua volontà di

ritradurli³⁶. Al suo interno, egli presenta anche le nuove traduzioni di sette sonetti (I, II, XVIII, LXVIII, LXXIII, LXXVI e CXVI). A queste, seguono altre tre pubblicazioni nel 2007. La prima di queste è *Shakespeare : quatre sonnets et sous chacun deux formes* suivi de *Dix-neuf autres sonnets* (contenuta nella raccolta di saggi Yves Bonnefoy. *L'amitié et la réflexion*, diretta da Daniel Lançon e Stephen Romer), in cui Bonnefoy propone una ritraduzione dei sonetti LV, CXXIX, CXXX e CXLIV, seguita dalle versioni risalenti al periodo che precede il ripensamento della forma, e a loro volta seguite dalla traduzione in quattordici versi di altri diciannove³⁷. La seconda è *Dix-sept sonnets*, apparsa sulla rivista *La Trezième*, che contiene la traduzione dei primi diciassette sonetti, seguita dell'importante saggio *Les premières dix-sept pages du livre*. È bene notare che l'importanza di questo saggio introduttivo risiede nella spiegazione più diffusa che Bonnefoy fornisce della riflessione che lo ha portato alla ritraduzione in quattordici versi. In questa occasione, la sua riflessione precedente viene definita da lui «illégitime» (Bonnefoy 2007c : 37), in seguito alla comparazione della forma-sonetto con le opere dei pittori del Quattrocento italiano:

Et c'est parce qu'une forme forte, organisant les couleurs et le dessin du panneau, prend ces contenus dans sa structure d'ensemble, leur conférant une tension qui en recharge sans fin le pouvoir de fascination, sinon la capacité signifiante. Mêmes causes, mêmes effets dans les sonnets du *Canzoniere*. [...] D'évidence, la recherche formelle a été la grande force constituante de la poésie de Pétrarque, et bien naturel était-il que je reconnaisse ce fait en tentant à mon tour de donner forme forte à ma traduction. Accentuer dans mes propres mots l'emprise d'une forme de cette sorte, et cela aiderait des signifiants arrivant exténués d'une autre langue et d'une autre époque à retrouver une part au moins de leur éclat primitif. (*ibidem*)

La terza pubblicazione del 2007, nonché ultima edizione bonnefoiana dei sonetti shakespeariani, è rappresentata dal volume *Les Sonnets précédés de Vénus et Adonis, Le Viol de Lucrece, Phénix et Colombe*, in cui compare la traduzione di tutti i 154 sonetti. Nel lungo saggio introduttivo, Bonnefoy continua a interrogarsi sulla natura

³⁶ Nonostante due anni prima fosse stata pubblicata la nuova versione di altri sette sonetti (XXXIII, LIII, LIX, LXVIII, LXXI, CXIX e CXXVIII) sul volume diretto da Sergio Villani e Paul Perron, *Lectures de Pierre Torrealles. Approche critique*.

³⁷ In questa pubblicazione Bonnefoy propone la traduzione dei sonetti V, VII, VIII, IX, XII, XIV, XV, XIX, XXIII, XXIV, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXII, XXXIII, XXXVIII, XXXIX e XLI.

dell'esperienza poetica nei sonetti di Shakespeare: «comment se fait-il qu'un poète capable d'une parole déjà très libre puisse consentir ne serait-ce qu'en deux ou trois occasions aux conventions et contraintes de la rhétorique de son époque?» (Bonneyoy 2007e : 8). Nel proseguire l'argomentazione, egli riprende una riflessione già sviluppata nella prefazione di *Comme il vous plaira*, riguardo agli indizi disseminati nell'opera di Shakespeare che lo avevano aiutato a comprendere che la scrittura dei sonetti, nell'esperienza poetica del Bardo, nasce da e con una messa in discussione della forma chiusa. Nei sonetti shakespeariani, infatti, il poeta-traduttore individua la coesistenza di un «Je de surface», che acconsente alla funzione eternizzante della poesia, e un «Je plus profond» (ivi : 17) che, attraverso l'adozione della forma chiusa, approfondisce e mette in discussione le caratteristiche del proprio tempo.

Alla luce di tali riflessioni, occorre ora domandarsi quale dimensione acquisti il sonetto nelle traduzioni di Bonneyoy. Nello specifico, si andrà a indagare se sia possibile riscontrare delle tendenze comuni fra la traduzione dei sonetti italiani e di quelli inglesi e se, in tali traduzioni, emerga la medesima distinzione individuata dall'autore fra le diverse spinte che avrebbero portato i due poeti alla composizione dei rispettivi sonetti.

II. La comprensione della forma-sonetto: il dialogo con Petrarca e l'esperienza di traduzione del *Canzoniere*

II.I. La traduzione dei poeti italiani: storia editoriale di una selezione di sonetti del *Canzoniere*

L'Italia ha sempre avuto un ruolo centrale nella vita e nell'opera di Bonnefoy³⁸, fin dai primi libri sui pittori italiani che il poeta sfogliava da bambino. Infatti, se durante i suoi primi soggiorni l'arte e l'architettura italiane hanno contribuito a far emergere il suo «besoin d'écrire encore incertain» (Bonnefoy 2010c : 101) e la sua opera poetica «naît en grande partie de l'attention qu'il ne cessera de porter à la peinture et à l'art de la Renaissance italienne» (Werly 2022 : 95), anche la letteratura lo ha accompagnato nel corso della sua vita: «j'ai pu commencer d'apprendre le parler du XX^e siècle en mémorisant les premières pages de l'*Enfer*. Après quoi ce furent pour moi Cavalcanti et Pétrarque, l'Arioste et le Tasse, enfin Leopardi, auxquels s'ajoutent quelques poètes contemporains» (Bonnefoy 2013a, *L'italien à portée de voix* : 200). Tuttavia, nonostante il rapporto con l'Italia sia sempre stato molto forte, se si osserva la cronologia delle sue traduzioni si può notare che solo negli anni Duemila vengono pubblicate quelle di opere di poeti italiani. Il nuovo millennio si apre, infatti, con la pubblicazione da parte di Mercure de France di *Keats e Leopardi: quelques traductions nouvelles* nel 2000, seguita da diverse edizioni di traduzioni del *Canzoniere* tra il 2004 e il 2012 e, sempre nel 2012, dalla pubblicazione, per la casa editrice italiana Moby Dick e a cura di Chiara Elefante, *Bonnefoy traduce Pascoli*, una raccolta di diciannove traduzioni di poesie scelte di Giovanni Pascoli, corredata da un CD in cui Bonnefoy interpreta le proprie traduzioni e gli attori Angela Baviera e Gabriele Marchesini i testi pascoliani.

Una delle prime spinte per una traduzione dell'opera di un poeta italiano arrivò comunque molti anni prima, all'inizio degli anni '60. Come scrive Bonnefoy, infatti, Diana Grange Fiori³⁹, in occasione di una visita all'editore e tipografo Alberto Tallone, gli regalò due copie dei *Canti* di Leopardi «marquant au crayon sur l'une d'elles, la plus modeste, ceux des poèmes qu'elle aurait aimé que je me mise à traduire. Mais comment

³⁸ Per un racconto organizzato e specifico del rapporto tra Bonnefoy e l'Italia, vedi Scotto 2010c.

³⁹ Diana Grange Fiori (1918-2001) si è occupata della prima traduzione italiana di alcune opere di Bonnefoy: *Movimento e immobilità di Douve* (Einaudi 1969); *Roma 1630: l'orizzonte del primo barocco* (Il Parnaso 1970); *Ieri deserto regnante* (Guanda 1978) e *Nell'insidia della soglia* (Einaudi 1990).

rendre ‘dolce e chiara è la notte’? Je me dérobaï à son vœu pendant de longues années» (Bonnefoy 2013a, « *Ridenti e fuggitivi* » : 194).

L’iniziale rifiuto di Bonnefoy di intraprendere la traduzione delle poesie di Leopardi nasceva dalla convinzione che farlo significasse ridurre la poesia italiana, ridurne la sonorità, la «*beauté infinie, et infiniment italienne*» (*ibidem*), e soprattutto la presenza delle cose semplici evocata dalle potenti «*grands mots de la terre*» – in una lingua che, a suo avviso, fatica a designare la concretezza del mondo:

Or, quand on traduit, c’est nécessairement que l’on a affaire à ces mots français plus avertis, semble-t-il, de la pensée que des choses, et cela rend difficile aussi, particulièrement difficile, la transposition de Leopardi. Là où l’italien est concret, dans ses vers, et reste auprès de la vie, c’est un passage à l’idée, un déport de l’écoute vers d’abord de la signification, ce qui risque de substituer à sa désignation directe et pleine de l’évidence du lieu terrestre une formulation qu’on peut croire une platitude. (*ivi* : 193)

Fu solo molti anni dopo – nel 1972 – che Bonnefoy iniziò a tradurre il *Canto notturno di un pastore errante nell’Asia*, punto di partenza per le traduzioni dei *Canti* leopardiani che seguirono: *L’Infinito*, *Alla luna*, *La sera del dì di festa*, *A Silvia*, *A se stesso*⁴⁰. Queste traduzioni videro la luce quasi trent’anni dopo, affiancate a quelle di sette poesie di Keats nel volume *Keats et Leopardi : quelques traductions nouvelles*. Anche le diciannove poesie di Pascoli da lui scelte furono pubblicate dodici anni dopo – nel 2012 –, raccolte in *Yves Bonnefoy traduce Pascoli*, volume uscito in occasione del centenario della morte del poeta italiano. Il volume nacque dall’interesse di Franco Pollini e dalla richiesta del Circolo culturale “Giordano Pollini” di avviare un’opera di rivalutazione di Pascoli, autore «poco conosciuto in vita all'estero, neppure tradotto, se non episodicamente» (Pollini 2012 : 5). Bonnefoy accettò l’invito per cimentarsi con la musicalità e l’elaborazione ritmica della poesia pascoliana e per restituirle in francese una dimensione che le traduzioni precedenti avevano trascurato: come scrive Elefante, «[il] a voulu expérimenter, à travers l’activité traduisante, cette attention pascolienne à la matérialité sonore de mots au-delà de leur dénotation sémantique» (Elefante 2015 : 2).

A fianco di Leopardi e Pascoli, il terzo poeta italiano tradotto da Bonnefoy è

⁴⁰ A proposito della traduzione di Bonnefoy del *Canto notturno di un pastore errante nell’Asia* cf. Elefante 2026b.

Petrarca, ma la storia editoriale delle traduzioni di alcuni sonetti del *Canzoniere* è più lunga e complessa. Sono molte, infatti, le pubblicazioni di alcune selezioni di sonetti e diverse le variazioni che intercorrono tra una pubblicazione e l'altra della traduzione di uno stesso componimento⁴¹. La prima selezione di quattro sonetti del *Canzoniere* di Petrarca viene tradotta e letta dallo stesso Bonnefoy in occasione del convegno *Pétrarque et l'Europe*, tenutosi il 22 e il 23 giugno 2004 al Collège de France e organizzato da Carlo Ossola e dall'Institut d'Études Littéraires du Collège de France, per il settimo centenario della nascita di Petrarca. Queste prime quattro traduzioni dei sonetti XXXIV, CXXXII, CXXXIV e CCXXV vengono in seguito pubblicate nel numero 12 de *La lettre du Collège de France* in un riquadro a fianco alla notizia relativa ai lavori del convegno, con il titolo *Yves Bonnefoy interprète Pétrarque*.

Nella primavera del 2005 Bonnefoy pubblica, in diverse occasioni, alcune selezioni di sonetti del *Canzoniere*. La rivista *Conférence* ospita in particolare *Dix-neuf sonnets de Pétrarque nouvellement traduits par Yves Bonnefoy, avec huit gravures de Gérard de Palézieux*, uscito in due versioni: come libro d'artista in 50 copie numerate⁴², finito di stampare il 6 aprile 2005, e come contributo al ventesimo numero della rivista stessa, accompagnato dal primo saggio di Bonnefoy su Petrarca, *Le Canzoniere en sa traduction*. In entrambe le pubblicazioni compare la stessa selezione di diciannove sonetti (I, III, XIX, XXXIII, XXXIV, LVII, LXXXI, XC, CXXXII, CXXXIII, CXXXIV, CXXXVIII, CLXXXIX, CIXIX, CC, CCXXV, CCXXVI, CCXXXIV, CCCLXIV). Nonostante compaiano lo stesso anno e a pochi mesi di distanza, i sonetti delle due edizioni comportano delle varianti, per la maggior parte a livello d'interpunzione. Contemporaneamente, due selezioni vengono pubblicate in due volumi apparsi uno in Germania e uno in Italia. La prima fu stampata in occasione di una lettura di traduzioni e poesie di Bonnefoy presso il Museum in der Schlosskirche (Saarbrücken), l'11 marzo 2005. La brochure, a cura di Charles W. Scheel, intitola *Hommage à Yves Bonnefoy. Poète traduit / Traducteur de poètes*, presenta la traduzione dei sonetti XXXIV, CXXXII, CXXXIV, CLXXXIX. Di questa selezione può essere interessante notare che i sonetti

⁴¹ Per una visione d'insieme si rimanda all'Appendice I, sezione I.

⁴² Le informazioni riportate sul colophon sono le seguenti: «Cet ouvrage a été tiré à 80 exemplaires sur vélin de Rives et chine appliqué, répartis comme suit : 5 exemplaires accompagnés d'un dessin original, d'un poème manuscrit, et d'une suite des gravures sur Duchêne, marqués de A à E ; 15 exemplaires accompagnés d'une suite des gravures sur Duchêne, numérotés de I à XV ; 60 exemplaires numérotés de 1 à 50, puis de HC₁ à HC₁₀, tout signés par le graveur et par le traducteur».

XXXIV e CXXXIV sono presenti nella versione stampata per la *Lettre du Collège de France* l'anno precedente, mentre invece gli altri due presentano la medesima versione delle pubblicazioni di *Conférence*. In Italia, invece, in maggio, la casa editrice Sellerio pubblica, a cura di Fabio Scottò, la traduzione dell'importante raccolta di saggi *La communauté des traducteurs*. In questo volume, a seguito della traduzione de *Il «Canzoniere» nella sua traduzione*, vengono inserite le traduzioni di quattro sonetti, XXXIII, XXXIV, CXXXII, CLXXXIX. Anche in questo caso, il sonetto XXXIV presenta una nuova variazione del v. 8, il sonetto CXXXIV presenta qualche modifica a livello di punteggiatura, mentre il sonetto XXXIII riprende la versione della pubblicazione della rivista *Conférence*, ma non quella apparsa nel libro d'artista, mentre il sonetto CLXXXIX rimane invariato rispetto alle due pubblicazioni di *Conférence*. Infine, nello stesso mese di maggio, esce per William Blake & Co. il libro d'artista *Yves Bonnefoy poésie et peinture*, pubblicato in occasione della mostra che la Direction du Service des expositions della città di Tours, in collaborazione con la biblioteca municipale, avevano dedicato a Bonnefoy, presso il Castello di Tours dal 9 aprile al 3 luglio 2005. All'interno di questa pubblicazione viene riportata la traduzione del sonetto CLXXXIX del *Canzoniere* accompagnata da un'incisione di Gérard de Palézieux. Questo sonetto, in tutte le pubblicazioni finora menzionate, non subisce alcuna modifica.

L'anno successivo, il 2006, vengono poi pubblicati gli atti del convegno tenutosi due anni prima al Collège de France. Esce così il volume curato da Carlo Ossola *Pétrarque et l'Europe*, che si apre con il contributo di Yves Bonnefoy, *XIX sonnets de Pétrarque nouvellement traduits par Yves Bonnefoy*. Si tratta della stessa selezione pubblicata su *Conférence*, con alcune varianti reperite sia dal libro d'artista che dalla pubblicazione su rivista. Il secondo saggio dedicato a Petrarca esce nel 2010 all'interno del volume a cura di Michel Zink *Livres anciens, lectures vivantes*. All'interno del contributo *Vieillir non vieillir : deux sonnets de Pétrarque*, Bonnefoy presenta una versione leggermente rivista dei sonetti XXXIV e XC. L'anno successivo, sul numero 28 della rivista italiana *Istmi - tracce di vita letteraria*, interamente dedicato a Bonnefoy, viene pubblicata la selezione *XXIV sonetti del Canzoniere*, preceduta da una lettera ai lettori italiani e da un commento di Antonio Prete alle stesse traduzioni. Alle già precedentemente pubblicate diciannove traduzioni vi si aggiungono anche quelle dei sonetti XII, XXXI, CLXV e CCXLV. Questa stessa e definitiva selezione, accompagnata

da otto *gravures* di Gérard Titus-Carmel, esce l'anno successivo per la casa editrice Galilée con il titolo *Je vois sans yeux et sans bouche je crie*, preceduta da un *prière d'insérer* di Bonnefoy.

II.II. Per comprendere la forma: la riflessione sul sonetto petrarchesco

Dall'osservazione delle scelte delle poesie tradotte si può notare che, nel corso delle diverse pubblicazioni, le selezioni si informano per progressiva accumulazione; ne deriva quindi che non vi è mai stata da parte dell'autore una messa in discussione delle scelte fatte in precedenza. La prima selezione composta di quattro sonetti, le cui traduzioni sono state lette da Bonnefoy al Collège de France, mostra già in una certa misura la linea interpretativa della lettura dell'opera di Petrarca. Infatti, si tratta di sonetti nei quali emergono le «contradictions» che Petrarca ha disseminato lungo i *Rerum vulgarium fragmenta* e che ne costituiscono le grandi tematiche. Il primo (XXXIV) è, inoltre, l'unico a comparire in tutte le nove selezioni ripubblicate, «un extraordinaire poème, ce sonnet XXXIV, un de ceux de Pétrarque qui vont droit à la poésie» (Bonnefoy 2010a : 34): uno dei testi a lui più cari, in cui riesce a scorgere tutta la tensione tra le categorie di opposti che attraversano l'opera, e soprattutto l'impulso dell'autore a trasgredire i confini del proprio pensiero cristiano e morale.

Lungo tutta la riflessione della quale Bonnefoy correda le sue traduzioni dei sonetti petrarcheschi⁴³, la linea interpretativa principale risiede nell'evidenziare i momenti di trasgressione che Petrarca ha messo in atto nel pensiero e nella strutturazione dei suoi sonetti. Le sue considerazioni, tuttavia, prendono le mosse da una domanda ancora più essenziale: «que Pétrarque peut-il me dire [...] lui qui ne semble jamais mettre en question le pouvoir sur l'esprit de 'chevelure d'or' ou de 'barque dans la tempête' ?» (Bonnefoy 2005a : 363).

Questa domanda poggia su alcuni quesiti che da un lato aiuteranno la sua riflessione sulla poesia di Petrarca e, dall'altro, pone le basi per i punti fondamentali sui quali prenderanno

⁴³ I saggi a cui si fa riferimento sono *Le Canzoniere en sa traduction*, pubblicato nel 2005 all'interno del ventesimo numero della rivista *Conférence* (Bonnefoy 2005a : 361-367), il suo intervento all'interno del volume curato da Michel Zink, *Livres anciens, lectures vivantes*, dal titolo *Vieillir non vieillir : deux sonnets de Pétrarque* (Bonnefoy 2010a : 21-36), l'introduzione alla nuova ritraduzione dei diciassette primi sonetti di Shakespeare, *Les dix-sept premières pages du livre* (Bonnefoy 2007 : 37-44), la sua lettera ai lettori italiani delle sue traduzioni del *Canzoniere*, *Petrarca in traduzione* (Bonnefoy 2011 : 65-66) e il *prière d'insérer* dell'edizione Galilée *Je vois sans yeux et sans bouche je crie* (Bonnefoy 2012).

forma le sue traduzioni. Il *Canzoniere* è, infatti, un'opera di un'epoca lontana dalla nostra, scritta in una lingua di conseguenza distante dalla contemporaneità, che si compone di una successione di poesie scritte in diverse forme fisse. Uno dei nodi principali però è che la narrazione e le immagini siano costruite attraverso il ricorso a immagini e formulazioni all'apparenza invariabili e convenzionali.

Je regarde, qu'on me permette ce mot, ces sonnets et ne puis me cacher qu'il y a dans ma réaction à ces formes et ces couleurs – disons même, pourquoi pas ? à ces courbes, à ces entrevisions d'un fond d'or – le sentiment que ces vers sont tissés d'un réseau serré de ce qu'aujourd'hui nous appellerions des stéréotypes. (*ibidem*)

Ciò che Bonnefoy in questo contesto definisce come stereotipo deriva, da una parte, dalla progressiva cristallizzazione e conseguente codifica di quelli che Santagata considera elementi della modernità petrarchesca – dal momento in cui «nella lirica italiana, con la nascita del petrarchismo, non ci sarà più spazio per gli sperimentalismi, le audacie formali, i funambolismi linguistici e retorici» (Santagata 1996 : LI) –; dall'altra, dall'esperienza e dalla concezione stessa del mondo propria del tempo di Petrarca. Per questo è necessario per Bonnefoy riflettere sul contesto per cogliere lo scarto temporale e culturale che intercorre tra il Trecento italiano e la propria contemporaneità. Ne emerge una sottile riflessione che si innesta su uno dei cardini della sua esperienza poetica: la presenza che, come riassume Bonanni, «se définit en tant qu'épiphanie de l'être dans l'ici et le maintenant de l'existence, et la poésie en tant que travail dans les mots en vue d'effacer les images et les concepts» (Bonanni 2024 : 9). L'oggetto d'indagine sono dunque gli apparenti stereotipi che si concretizzano soprattutto nella costruzione delle immagini attraverso metafore e similitudini astratte e allegorie. L'insistenza e la ricorsività di queste formulazioni pongono Bonnefoy di fronte al dubbio, già posto dai sonetti di Shakespeare, che un tale modo di procedere altro non sia che una manifestazione di retorica, un continuo ripetersi di luoghi comuni che non apportano al testo altro che raffinatezza stilistica e fascino estetico. Questa riflessione deriva dal confronto con il pensiero e la poesia contemporanei e il loro rifiuto per il ricorso a intermediari per la ricerca dell'immediatezza del reale all'interno della parola poetica, intermediari che, persa la loro carica poetica e il loro ancoraggio al contesto, non restano altro che accostamenti di elementi. Ed è proprio riflettendo sul contesto storico, sul

pensiero cristiano dogmatico che permea tante delle opere di Petrarca, che Bonnefoy riconosce l'idea di presenza anche tra le maglie di questa fitta rete di corrispondenze: la presenza, per Petrarca e i suoi contemporanei, coincideva con l'adesione e la tensione alla presenza di Dio. In quest'ottica, le metafore, le similitudini e le allegorie che si erano dette astratte assumono un valore diverso, promuovendo i confronti a una vera e propria «désignation de l'être dans ce qui est» (Bonnefoy 2005a : 364). Inserendo l'esempio dello stretto e ripetuto legame tra l'oro e i capelli di Laura nella sua riflessione, Bonnefoy mostra come la relazione tra l'amata e la materia, che non è altro che la manifestazione terrestre di Dio, inserisca la donna all'interno della dialettica dell'aspirazione alla trascendenza, consolidando così la sua tensione all'unità divina e, di conseguenza, la sua presenza. Ed è qui che Bonnefoy individua la poesia di Petrarca: ciò che inizialmente una moderna lettura può giudicare come banali e obsoleti stereotipi, all'epoca in cui sono stati concepiti erano, al contrario, caratteristiche fondamentali del progetto poetico che si inserivano nel grande e perfetto disegno divino, rendendosi parte del mondo stesso e portandosi così al «second degré de la désignation que la poésie a toujours été, qu'elle soit consciente de soi ou non» (*ibidem*).

Questa interpretazione della ricerca petrarchesca assume quindi le caratteristiche della poetica di Bonnefoy, per il quale l'«écriture authentiquement et spécifiquement poétique» (Bonnefoy 1994a : 14) consente al linguaggio di liberarsi dalla parola ordinaria, impigliata tra le maglie del pensiero concettuale, che non permette la trascendenza e il riconoscimento dell'unità del mondo. Per quanto, quindi, la poesia di Petrarca possa apparire conforme a una visione platonica della realtà, che perpetua un'idea di divisione del mondo tra miseria e disgrazia terrena da cui rifuggire e ideale purezza divina a cui aspirare, Bonnefoy vi riconosce una volontà di riconciliazione e unità del dualismo cristiano di ascendenza platonica. Grazie alla conoscenza approfondita dei tratti caratteristici del pensiero medievale, Bonnefoy ha la possibilità di meditare, ascoltare e rileggere la poesia di Petrarca, trovando in essa un'affinità essenziale con il proprio pensiero poetico. Nonostante l'apparente distanza, Bonnefoy riconosce nello stile petrarchesco lo stesso impulso poetico che mira a trascendere la condizione quotidiana e si concretizza nella ricerca di un'unità assoluta che dà senso all'esistenza: se per Bonnefoy ciò coincide con un'idea filosofica dell'Uno, non connotata da un punto di vista religioso, per Petrarca corrisponde invece all'essenza sovrumana del Dio cristiano.

Ma, nonostante Petrarca sia un uomo del suo tempo, estremamente ancorato ai suoi valori e ai suoi principî, fa prova, nella sua opera volgare, di un empito, anche se prudente e mai perseguito fino in fondo, per la ricerca della realtà, la vera realtà oltre la patina concettuale data dalle regole sociali che informavano la società del Trecento. Bonnefoy prende a modello di questa ricerca l'episodio della scalata al Monte Ventoso, durante la quale il poeta fa l'esperienza di «de toute évidence se détacher, au moins pour un jour, de la lecture traditionnelle du monde structurée par des symboles» (Bonnefoy 2010a : 27). È solamente guardando il mondo reale da quell'aspra, isolata e lontana altezza, che è possibile per Petrarca riconoscere la realtà delle cose che si stagliano all'orizzonte, di percepirne la verità del mondo sensibile senza il filtro delle regole sociali che non possono che offuscare l'intuizione.

Bonnefoy approfondisce la sua riflessione paragonando l'ascesa al monte Ventoso – con la scoperta dell'orizzonte e della realtà circostante nella sua essenza sensibile, estranea alle leggi del Dio cristiano – ai momenti di trasgressione riscontrati nella poesia di Petrarca all'interno del *Canzoniere*. Secondo Bonnefoy, infatti, vi sono passaggi nell'opera petrarchesca in cui l'autore si lascia guidare dalla stessa curiosità che lo aveva spinto a scalare il Ventoso, restituendo nelle sue descrizioni quella percezione immediata e vivida del mondo che aveva provato durante quell'ascesa.

Questi momenti emergono e si riconoscono soprattutto nel modo in cui talvolta l'autore si riferisce alla dedicataria dell'opera. Il *Canzoniere* è, infatti, prima di tutto una raccolta di poesie d'amore, in cui Petrarca mette in atto un *dire* amoroso differente rispetto a quello spesso proposto dei suoi contemporanei, più orientato verso il pubblico e verso una poesia d'occasione. Il *dire* amoroso di Petrarca, invece, si costruisce in maniera inedita sull'esperienza interiore dell'autore, un'esperienza strettamente personale, e non sulla sua mitizzazione o teorizzazione: «per lui 'dire' d'amore significa, appunto, espugnare il contingente, la cornice, il pubblico e, invece, fondare la ritualità testuale su un'esperienza interiore» (Santagata 1996: LII). Inoltre, la narrazione di questo amore si regge su una forte e paradossale contraddizione, in cui il modello di Laura, incarnazione di una virtù talmente elevata da renderne inevitabile l'amore, si scontra con la denuncia della negatività dell'amore stesso, in quanto origine di dolore, infelicità e degradazione morale nell'autore.

La rappresentazione di Laura in questa cornice rientra pienamente tra i motivi

ricorrenti e stereotipati che osserva inizialmente Bonnefoy. Spesso raffigurata come inafferrabile, velata, emblema di un desiderio irrealizzabile e simbolo di virtù morale, Laura è descritta attraverso immagini codificate e accostamenti fissi a elementi naturali come l'oro, il metallo immutabile che fa da sfondo alle pale d'altare degli artisti coevi. Ma ciò che interessa maggiormente Bonnefoy non sono queste corrispondenze dettate dal contesto religioso, ma piuttosto quei momenti che quel contesto evadono, è il riconoscimento, in alcuni specifici momenti dell'opera, di uno slancio verso lo sconfinamento del pensiero di Petrarca dalla propria integrità di uomo devoto, per il quale l'autore sembra cedere a desideri più umani nei confronti soprattutto della donna osannata. Questi momenti passano attraverso lo slittamento da «la métaphore codée et donc abstraite de la vieille pensée chrétienne à la métaphore libre» (Bonnefoy 2012). Infatti, i capelli di Laura non vengono descritti solamente attraverso la similitudine con l'oro, ma anche con elementi naturali più dinamici e vivi.

I capelli di Laura, a tratti, sono descritti come biondi, un aggettivo che li pone in una dimensione più umana e meno divina, mentre in altri momenti, in cui l'immagine immutabile dei capelli dorati persiste, questi sembrano ribellarsi alla fissità della metafora: si sciolgono, si scompigliano al vento, acquistando movimento e libertà. Considerati troppo sensuali, i capelli delle donne sono spesso stati coperti in molte culture, ma Petrarca, pur nella sua profonda devozione, ne offre un'immagine più libera, come suggerisce il famoso incipit del sonetto XC: «Erano i capei d'oro a Laura sparsi» (Bonnefoy 2010a : 32).

E sono questi i passaggi in cui si riscontra la timidezza della curiosità di Petrarca, la spinta che, per quanto si affacci e si palesi, viene subito dominata, i passaggi in cui i capelli sono sciolti e mossi dal vento, ma rimangono d'oro. In altri momenti, invece, i capelli di Laura acquisiscono direttamente una connotazione più naturale, assumendo la forma degli alberi, come nel già citato sonetto XXXIV, in cui diventano «le amate chiome bionde».

E queste chiome richiamano, come il nome stesso di Laura, l'alloro e, per estensione, il mito ovidiano di Apollo e Dafne, portando così all'interno dell'opera «il postulato che per alcuni secoli aveva guidato la linea portante della poesia amorosa romanza, l'inappagabilità del desiderio» (Santagata 1996 : LIX):

È sintomatico che il nucleo metaforico di molte sue poesie sia quello, originato dal

nome della donna, che si sviluppa sul mito di Dafne. Racconta Ovidio nelle *Metamorfosi* (I 452-567) che la ninfa Dafne riuscì a sottrarsi ad Apollo che l'inseguiva per farla sua e a conservare la verginità grazie all'intervento del padre Peneo che la trasformò in una pianta di lauro. Laura può allora identificarsi per via etimologica con il lauro e, attraverso il racconto, con Dafne fuggente. (*ibidem*)

Ma l'alloro non è solamente simbolo dell'inafferrabilità dell'amore e dell'amata, ma anche dell'anelata gloria poetica⁴⁴. Di conseguenza, la presenza allusiva di Dafne porta con sé quella esplicitata di Apollo non solo in quanto amante, ma anche, e soprattutto, in quanto dio della poesia e della musica. Per queste ragioni, «l'Io poetico coglie l'occasione per costruirsi in quanto tale rispecchiandosi nella figura di Apollo, il dio della poesia, la cui evocazione è fin dall'inizio (*Rvf* 5) inscindibile dal nome di Laura (cfr. *Rvf* 34; 22; 301-336; il trittico 41-43; 115; 116 ecc.)». (Guérin 2017 : 251). E questo, per Bonnefoy, è portatore di un significato ben preciso, ossia la piena coscienza di Petrarca della propria curiosità lontana dalla morale cristiana verso il mondo sensibile e verso una Laura altrettanto concreta quanto le pietre incontrate lungo la scalata al Monte Ventoso.

Je remarque d'ailleurs que c'est tout à fait semblablement qu'agit Pétrarque le jour où il traversa cette autre frontière d'une réalité inconnue : le haut des derniers sentiers sur les pentes du Mont Ventoux. Car ce qui commençait à cet instant même, c'était, dans les accidents du rocher, dans leur être-là sans explication par le Ciel, la réalité de simple matière dont nous modernes faisons la géographie mais qui pour le chrétien médiéval n'était guère plus que du non-être. Si bien que franchir ce point, décider, sans d'ailleurs comprendre pourquoi, de visiter cette cime qui surplombait toute la région de façon assurément provocante, c'était bien à peu près la même chose que ces avancées du *Canzoniere* dans l'inexploré de la pulsion érotique. (Bonnefoy 2005a : 372)

E il *Canzoniere* è pieno di questi momenti in cui la curiosità di Petrarca si lancia alla scoperta di «capelli più veri, un corpo vero, una sensualità già più sicura del suo diritto» (Bonnefoy 2011a : 66), momenti che secondo Bonnefoy da un lato non deviano il progetto poetico petrarchesco ma ne concretizzano l'oggetto, rendendo la figura della donna più vera in questo *hic et nunc* creato da Dio, e dall'altro, fanno corpo, insieme alle

⁴⁴ Sulla storia dell'alloro cf. Cannata-Signorini 2014.

immagini codificate della struttura delle poesie che compongono il *Canzoniere*. Questi momenti per Bonnefoy sono talmente importanti nel contesto petrarchesco al punto da far ripensare la grande mole dei *clichés* come espedienti sia di redenzione nei confronti di queste audacie sia del loro nascondimento. Risulta pertanto significativo che Bonnefoy, come osserva finemente Prete, ponga la sua attenzione a vantaggio dei componimenti in cui la figura di Laura o dell'Amore assumono le contraddizioni del dissidio petrarchesco e «mettono in scena le condizioni dello stato amoroso, sia nella microfisica di un sentire pungente e inquieto, sia nella sua trasvalutazione metafisica, cioè in quel movimento per il quale l'interrogazione sull'amore si fa conoscenza della finitudine, l'esperienza di una presenza segue tutte le vie dell'inattuabile, e la mancanza è fatta ancora, in virtù della poesia, presenza» (Prete 2011a : 119).

Un'ulteriore scelta è di tradurre una selezione di poesie del *Canzoniere* e, in modo particolare, solamente poesie scritte in forma-sonetto, in quanto, secondo Bonnefoy, è precisamente nella struttura di questa forma fissa – una forma forte, che «noue les unes aux autres ces notations, ces exclamations, ces allusions dévotes ou érotiques» (Bonnefoy 2007i : 38) – che si manifesta il tentativo dell'autore verso la trascendenza, nonostante il (e forse grazie al) gioco dialettico sotteso tra devozione e trasgressione. Per comprendere l'importanza della forma, Bonnefoy si affida alla propria conoscenza dell'arte coeva a Petrarca. Come l'oro dei capelli di Laura fa eco all'oro dello sfondo delle pale d'altare, così la forma-sonetto può essere messa in relazione con la conformazione e la composizione degli elementi all'interno dei quadri dei pittori del tempo di Petrarca⁴⁵. Infatti, secondo Bonnefoy, l'immediatezza della forma nelle rappresentazioni iconografiche religiose era l'unica finalità di queste rappresentazioni, in quanto portatrici della carica evocativa della ricerca divina. Porre l'immagine di una donna dai capelli biondi all'interno di uno schema prestabilito la spogliava della sua particolarità per elevarla a simbolo, avvicinandola quindi a un'idea di assoluto. Allo stesso modo, la forma-sonetto, attraverso la chiusura data dai quattordici versi prestabiliti, rafforza e illumina le formulazioni codificate restituendo loro l'intensità che le pone in tensione verso la trascendenza: «elle donne aux 'stéréotypes' le plein éclat intérieur qui est sa façon de signifier en bâtissant avec tous les autres l'univers voulu par le Créateur» (Bonnefoy

⁴⁵ A tal proposito, risulta interessante la lettura del saggio di Bonnefoy *Le temps et l'intemporel* (1980 : 61-84).

2005a : 369).

È pertanto possibile delineare due direttrici essenziali e complementari nell'analisi del progetto traduttivo di Bonnefoy rispetto ai sonetti di Petrarca: da un lato, l'attribuzione di priorità assoluta alla «*récréation de la forme*» (Bonnefoy 2005 : 369); dall'altro, l'attenzione riservata alla rappresentazione della figura femminile e alla dinamica del desiderio.

Per quanto concerne la forma-sonetto, Bonnefoy scrive a proposito di questa esperienza: «*ces sonnets-là [...] je les ai traduits spontanément, et irrésistiblement, en chacun quatorze vers*» (Bonnefoy 2007i : 37). Tuttavia, come si è avuto modo di osservare, la sua riflessione sull'opera e l'epoca di Petrarca ha trovato ampio spazio in diversi contributi nei quali egli ha sottolineato l'importanza di «*repartir de cette pensée, en suivre le mouvement, en reconnaître les formes*» (Bonnefoy 2005a : 374). Questa apparente contraddizione tra spontaneità e riflessione testimonia in realtà la complessità intrinseca dell'operazione traduttiva, per la quale, se da una parte Bonnefoy rivendica una restituzione immediata e istintiva della struttura del sonetto, dall'altra, riconosce l'indispensabile consapevolezza della storicità e dei meccanismi formali sottesi al testo di partenza.

In questa prospettiva, Bonnefoy esplicita i propri intenti e la propria concezione della *ricreazione* della forma-sonetto. La coscienza maturata nei riguardi della complicità della forma nel consentire l'affiorare dei nuclei essenziali della poesia – quegli «*atomes de poésie*» (Bonnefoy 2010a : 22) che emergono dal confronto dialettico con i *topoi* e dai suoni e dal ritmo della poesia – lo conduce a privilegiare la riproposizione ponderata della forma come asse centrale del proprio progetto traduttivo. Il termine *ricreazione* assume quindi un valore programmatico: per Bonnefoy, la traduzione non si riduce a una mera riproduzione mimetica della forma canonica – quattordici versi, rime e regolarità metrica –, bensì si configura come l'esperienza di «*revivre la forme de l'intérieur*» (Bonnefoy 2005a : 369). Infatti, non è la riproduzione dei quattordici versi la vera sfida, ma ciò che in quei quattordici versi può accadere. È il comprendere quali dinamiche e tensioni agiscono all'interno delle due quartine e delle due terzine che dà la possibilità di proporre la traduzione di un sonetto petrarchesco in cui questa forma, a suo dire oggi poco parlante, si riappropria del suo statuto di «*forme vivante*» (*ivi* : 370).

Secondo Bonnefoy, proporre una traduzione in quattordici versi regolari e rimati,

che del sonetto conserva soltanto l'aspetto esteriore – «la beauté sans la vérité» (Landi 2008 : 58) – risulterebbe inutile; è invece necessario cercare di restituire ciò che accade all'interno di questi versi: «à l'intérieur de ce champ de formes et sous leur pression se produisent des heurts de mots desquels naissent, d'abord fugitivement, des structures verbales inattendues qui font devenir la pensée dans le texte de l'œuvre en cours» (Bonnefoy 2010a : 25).

II.III. Dalla riflessione alla traduzione: analisi delle strategie traduttive

Per quanto riguarda, allora, l'ossatura propria del sonetto, Bonnefoy si ripropone di rispettare la divisione strofica in due quartine iniziali e due terzine finali. Questo accade in tutti i sonetti tradotti, fin dalle prime edizioni, ad eccezione dei sonetti CCXXV e CCXXVI, che presentano in apertura due strofe di cinque versi ciascuna⁴⁶. A livello metrico e ritmico, invece, sceglie di non seguire la via della regolarità, di non tentare quindi di riprodurre un verso regolare ma che sarebbe potuto apparire «de mirliton» o, al contrario, di affidarsi a un verso libero ma «sans consistance» (Bonnefoy 2005a : 369). In particolare, nelle sue traduzioni dei sonetti si osserva un'alternanza tra decasillabi, endecasillabi e dodecasillabi, con una leggera preferenza per i versi di dieci sillabe, nella conformazione 4/6 e 6/4. Una simile tessitura metrica appare del tutto coerente con l'uso di Bonnefoy nelle proprie raccolte precedenti e successive, e troverà riscontro anche nelle traduzioni dei sonetti shakespeariani. Più notevole, dal punto di vista della tessitura ritmico-strofica, è la marcata tendenza di queste traduzioni alla frammentazione. Se i sonetti petrarcheschi si caratterizzano spesso per un regolare e armonioso sviluppo degli argomenti all'interno delle strofe, Bonnefoy tende invece a infrangere questa armonia con la frequente inserzione di segni di punteggiatura, incisi ed esclamazioni nel centro del verso o a metà della strofa (si vedano, ad esempio, il punto fermo che frammenta il v. 4 – e, con esso, l'intera quartina – del sonetto III)⁴⁷ e l'isolamento di frasi e sintagmi

⁴⁶ Al netto di questa singolare divergenza, entrambi i testi presentano i medesimi procedimenti stilistici e le medesime strategie traduttive che verranno esaminati per gli altri sonetti, e non si riscontrano dunque in questi due testi elementi specifici che giustifichino l'eccedenza rispetto alla struttura di quattro versi.

⁴⁷ [Era il giorno ch'al sol si scoloraro | per la pietà ddel suo factore i rai, | quando i' fui preso, et non me ne guardai, | ché i be' vostr'occhi, donna, mi legaro. | Tempo non mi pareo da far riparo (...)]

Ce fut le jour où le soleil défaille
Tant il a de pitié pour son créateur,
Que je fus fait captif, et enchaîné,
Madame, par vos yeux. Et sans y prendre garde

all'interno delle quartine e delle terzine (come nel caso di «au moins un peu» al v. 4 del sonetto I). Alla medesima tendenza alla frammentazione si riconduce anche la scelta ricorrente di spezzare le terzine finali dei propri sonetti con un punto fermo, che produce una netta bipartizione della strofa. Si prenda la seconda terzina del sonetto LVII:

Et s'i'ò alcun dolce, è dopo tanti amari,	Ai-je quelque plaisir ? Mais trop d'amer
che per disdegno il gusto si dilegua:	A délabré ma bouche. Et tout miel sombre
altro mai di lor gratie non m'incontra.	Dans ce mépris qui m'est leur seule grâce.

II.III.I. Tradurre un sonetto: «retendre les cordes de l'instrument»

Nella cornice di questo quadro metrico, è importante ora osservare le dinamiche interne, le strategie che Bonnefoy mette in atto per riattivare «dans sa parole présente l'importance qu'avait la forme dans l'œuvre ancienne» (Bonnefoy 2007i : 37).

A tal fine è utile ricordare la metafora della quale l'autore si è spesso servito per definire gli scritti poetici:

C'est bien vrai qu'un poème, c'est une voix, et qu'une voix c'est aussi un instrument de musique, avec des sons, des rythmes en puissance, des virtualités d'émotions qui ne sont qu'à cet instrument : le violon n'est pas le hautbois, l'un est passion et l'autre est sagesse. Et une œuvre de poésie, c'est tantôt le violon, tantôt le hautbois, ou c'est l'un avec l'autre et d'autres encore dans des événements orchestraux qui sont l'espace inimitable de l'œuvre, et le lieu même où gît ce qui est plus que son sens : disons son âme. (Bonnefoy 2000a, *Traduire la poésie* (2) : 66)

In effetti, per quanto riguarda la ricreazione e la riattivazione del sonetto petrarchesco, Bonnefoy si richiama esplicitamente a questa sua definizione: è necessario, afferma, «retend[re] les cordes de l'instrument» (Bonnefoy 2005a : 374), affinché esso possa nuovamente risuonare e far ascoltare la propria musica. Il suo intento è dunque quello di comprendere a fondo il funzionamento interno di una forma poetica che, a suo giudizio, rischia di apparire muta all' orecchio contemporaneo, e di restituirla a nuova vita attraverso una poesia che, grazie alle sue stesse parole di poeta, possa risuonare nella propria lingua e per i lettori contemporanei. Data la sua decisione, quindi, di agire

Car je ne pensais pas, en ce temps, que j'avais (...).

all'interno dei quattordici versi canonici del sonetto, è per lui necessario procedere attraverso un'azione di «resserrement» (*ivi* : 370).

A livello linguistico, secondo Landi, questo *resserrement* passa attraverso un'operazione storica, in quanto tradurre Petrarca per Bonnefoy è innanzitutto «faire œuvre de mémoire» (Landi 2008 : 60). Il suo studio si concentra soprattutto sulla concretizzazione di questo atto in una prospettiva di analisi della lingua. A tal proposito, Landi mostra come il procedere di Bonnefoy si configuri a livello linguistico come una ricerca retrospettiva nella lingua francese, che pone il proprio sguardo direttamente alla lingua del Rinascimento e degli illustri autori della Pléiade, al fine di attingere a e confrontarsi con «la nature de la langue dans son état préclassique» (Landi 2008 : 60), ma rimanendo allo stesso tempo fedele al proprio *usus vertendi* e quindi rifiutando l'impiego di arcaismi. Landi prosegue la sua lettura osservando alcuni procedimenti che poggiano su quanto teorizzato. La lente della studiosa si concentra su alcuni espedienti messi in atto da Bonnefoy che fanno risuonare indicazioni o echi rinascimentali, come la scelta programmatica dell'uso della parola più corta o la costruzione della frase negativa. Quest'ultima, infatti, evidenzia Landi, oltre alla sua forma corrente, costituita dai due elementi *ne* e *pas*, è riscontrabile anche nella forma priva del *pas* posposto o interamente sostituito dagli aggettivi indefiniti *aucun* o *aucune*. A tal proposito, è possibile prendere come esempio il primo verso del sonetto CXXXIV:

Pace **non trovo**, et non ò da far guerra; **Aucune** paix en moi, qui ne puis combattre

O ancora, il secondo di CCXXVI:

non fu quant'io, **né fera** in alcun bosco, En aucune forêt **aucune bête**

Quest'ultimo risulta di particolare interesse per il rilievo che assume nella traduzione l'inciso italiano, sia dal punto di vista metrico che ritmico. Infatti, ciò che in Petrarca costituiva il secondo emistichio racchiuso tra due virgole, in Bonnefoy viene elevato al grado di intero verso. Viene a costituirsi così un decasillabo 6/4 nel quale l'impiego dell'epanalessi – generata dall'iterazione dell'aggettivo *aucune* – dilata la negazione a tutto lo spazio del verso e instaura un ritmo cadenzato e regolare, che sembra inoltre conferire all'inciso petrarchesco una più espressiva sensazione di assenza.

Per quanto riguarda la prima osservazione, ossia la scelta della parola più corta, invece,

lo studio di Landi presenta come unico esempio il v. 7 del sonetto CCXXVI, per mostrare come tale scelta sia talmente presente nel piano traduttivo di Bonnefoy da applicarsi finanche alla *recatégorisation*, ossia il cambiamento della categoria grammaticale del traducente:

il rider doglia, il cibo assenzio et tòsco	Le rire m'est tristesse. Me nourrir ,
	C'est absinthe et poison. La nuit m'angoisse

Landi pone l'attenzione sulla seconda parte del verso, in particolare sulla scelta di Bonnefoy di tradurre l'italiano «il cibo» con il francese «Me nourrir», in luogo del traducente diretto *nourriture*. Se è vero che il sostantivo *nourriture* si compone di quattro sillabe, a fronte delle tre di cui si compone il sintagma «Me nourrir», è necessario però notare anche che la scelta del sostantivo non avrebbe comportato alcun cambiamento alla metrica del verso, in quanto il v. 7 sarebbe risultato, in entrambi i casi, un decasillabo. Diverso sarebbe se ad accompagnare il sostantivo *nourriture* si fosse scelto di anteporre l'articolo determinativo *la*: in tal caso il numero delle sillabe sarebbe stato effettivamente superiore. Questo esercizio, però, rappresenta un'indebita e impossibile congettura su quanto il poeta avrebbe potuto eventualmente pensare o scegliere di tradurre. Pare più opportuno notare che, allargando il campo, in altri sonetti Bonnefoy non agisce secondo il criterio della parola più breve, ma sceglie parole più lunghe, quando non anche parafrasi, rispetto ad altri termini disponibili, sia traducenti diretti che sinonimi. È il caso, ad esempio, della scelta di «gémissement» al v. 2 del sonetto proemiale («di quei sospiri ond'io nudriva 'l core» / «Tous ces gémissements dont j'abreuvais mon cœur»), o di «atteintes» al v. 5 del sonetto III («contra colpi d'Amor: però m'andai» | «secur, senza sospetto; onde i miei guai» / «A me méfier des atteintes d'amour | Et j'allais donc sans crainte. Mes souffrances») o, ancora, di «étincelait» al primo verso del sonetto XXXIII («Già fiammeggiava l'amorosa stella» | «Déjà étincelait, à l'Orient»). A tal proposito, può essere utile mettere a confronto le scelte traduttive di Bonnefoy con le soluzioni adottate da altri traduttori in corrispondenza dei passi appena osservati. Alla resa di «sospiri» con «gémissement» (I, 2), corrisponde, nella traduzione di Jean-Michel Gardair a «souple» (Gardair 1983 : 27), così come in quella di Jean-Yves Masson (Masson 2004 : 74), e in quella di René de Ceccatty (Ceccatty 2018 : 69). I «colpi» di III,5, che Bonnefoy traduce con «atteintes» (III, 5), così come già Gardair (Gardair 1983 : 28), in Masson sono resi

con il monosillabico «coups» (Masson 2004 : 75), mentre Ceccatty impiega il bisillabico «assaults» (Ceccatty 2018 : 2018). Per quanto, infine, riguarda l'ultimo esempio, si osservi come il famoso «fiammeggiava» tradotto da Bonnefoy con il quadrisillabico «étincelait», abbia in altre occasioni trovato traduttori più corti: «briller» (Gardair 1983 : 51) e «flamboyait» (Ceccatty 2018 : 114). Questi esempi chiariscono che Bonnefoy avrebbe avuto la possibilità di preferire vocaboli più brevi se la sua strategia traduttiva fosse stata improntata alla brevità lessicale. Emerge qui timidamente, invece, un importante aspetto delle traduzioni di Bonnefoy, che si approfondirà ampiamente in seguito, ossia la scelta delle parole è dettata spesso dalla personale interpretazione e dal progetto traduttivo proprio del poeta.

Per una più profonda analisi del fenomeno preso ad esempio da Landi, risulta utile, inoltre, osservare il verso da lei commentato nel contesto dell'intera strofa:

L agrimar sempre è 'l mio sommo diletto,	Et des larmes sans fin sont mon seul plaisir,
il r ider doglia, il c ibo assentio et tòsco,	Le rire m'est tristesse. Me nourrir ,
la n otte affanno, e 'l c iel seren m'è fosco,	C'est absinthe et poison. La nuit m'angoisse,
et duro campo di battaglia il l etto.	Le ciel le plus serein ne m'est que ténèbre,
	Mon lit se voit le champ d'une bataille.

Questa si configura come una sequenza di antitesi che descrivono la condizione di tristezza totalizzante che vive il poeta in assenza della donna amata. La ricategorizzazione del sostantivo «cibo» nel verbo «Me nourrir», più breve dell'ipotetica traduzione nominale *la nourriture*, colpisce immediatamente l'attenzione in quanto si distingue come l'unico esempio di sostantivo tradotto mediante un verbo, all'interno di una serie di sostantivi resi con altrettanti sostantivi francesi. Ma, al verso precedente, si può notare come lo stesso fenomeno avvenga in senso opposto: il verbo «Lagrimar» viene tradotto dal sintagma «des larmes». In questo caso, non esiste un traduttore diretto francese, se non i verbi *larmoyer* o *pleurer*, quest'ultimo adottato ad esempio da Ceccatty (Ceccatty 2018 : 360). In questo caso, l'uso del verbo *pleurer* sarebbe stata la scelta più economica a livello metrico in quanto parola bisillaba, a differenza del sintagma trisillabo «des larmes». È possibile, inoltre, osservare che anche la prima parte del verso in questione (v. 7) è soggetta ad una dilatazione. Infatti, Bonnefoy opta per una scelta meno economica rispetto a Petrarca. Oltre all'esplicitazione della copula del predicato nominale che Petrarca aveva lasciato sottinteso («m'est tristesse» in luogo del semplice «doglia») e

l'aggiunta del complemento di svantaggio, sceglie anche come nome del predicato il trisillabo «tristesse». La stessa costruzione viene riproposta anche per la traduzione della seconda parte del verso italiano. In questo caso, inoltre, attraverso il cambiamento morfologico (dal nominale «il cibo» (v. 7) a «Me nourrir» (v. 7), si crea una simmetria sintattica data dall'infinito, nel primo caso sostantivato, e la costruzione enfatica data dall'impiego del presentativo («C'est absinthe et poison»). Un ulteriore fenomeno da segnalare, nell'ambito di questo verso, è la presenza interna al verso di un'allitterazione creata dai due infiniti, *rire* e *nourrir*.

Si può quindi concludere che, per quanto nell'esempio preso a modello da Landi l'uso della forma verbale sia effettivamente più breve rispetto al sintagma articolo-sostantivo, risulta difficile stabilire che questa ricategorizzazione sia dettata dalla scelta «paradigmatique du mot le plus bref» (Landi 2008 : 61). Come si è osservato, molte possono essere le motivazioni alla base di questa scelta, non da ultime la simmetria della struttura sintattica o l'assonanza dei verbi interni al verso. Se, in termini generali, risulta quasi impraticabile un'analisi che possa riflettere sull'ipotetica scelta del traduttore tra più parole a disposizione nella sua lingua, è altresì importante ponderare le precedenti argomentazioni anche in virtù della natura stessa delle traduzioni di Bonnefoy e del pensiero che soggiace al suo atto traduttivo: «[l]e mot-à-mot, même s'il est insuffisant, existe, et me paralyse», scrisse Bonnefoy all'amico Giorgos Seferis⁴⁸. Come si approfondirà in seguito, anche per la traduzione dei sonetti petrarcheschi Bonnefoy predilige la libertà di muoversi all'interno delle strofe e di non vincolarsi nella limitante traduzione di ciascun verso, o peggio, se non impossibile, a ciascuna parola.

Muovendo dalla stessa strofa, e rimanendo sempre sul piano linguistico, si possono isolare e approfondire due importanti procedimenti sintattici messi in atto da Bonnefoy: l'uso del presentativo e la ricategorizzazione.

Il primo di questi fenomeni è stato messo in luce da Scotto (2008 : 81), che mostra come lo stesso uso enfatico del presentativo, individuato al v. 8 del sonetto CCXXVI, si trova accresciuto in alcuni versi nei quali la struttura viene ripetuta e rafforzata nel suo valore dimostrativo, grazie all'aggiunta di un deittico, in modo tale da ottenere

⁴⁸ Corrispondenza tra Yves Bonnefoy e Giorgos Seferis, conservata alla Gennadius Library dell'American School of Classical Studies of Athens. Si fa qui riferimento a una lettera scritta da Bonnefoy a Seferis il 23 gennaio 1968. Documento numero 3/6/13.1-3/6/13.4 (scatola 3, fascicolo 6).

un'intensificazione dell'attenzione sulla forma nominale in oggetto. Ciò è particolarmente presente all'interno delle terzine del sonetto proemiale, in cui l'uso reiterato del presentativo sfocia nello sdoppiamento di un'immagine in due frammenti distinti. Al v. 9:

et del mio vaneggiar **vergogna è 'l frutto**, Et de ma frénésie **c'est** le fruit, **cette** honte,

e al v. 14:

che quanto piace al mondo è **breve sogno**. Qu'ici-bas ce qui plaît, **c'est** bref, **ce n'est** qu'un
[songe.

Per quanto riguarda la ricategorizzazione, invece, già nella sola seconda strofa del sonetto CCXXVI, precedentemente osservato, ve ne sono due occorrenze: lo slittamento da verbo a sostantivo («Lagrimar» / «des larmes») e, al contrario, da sostantivo a verbo («cibo» / «Me nourrir»). Questo fenomeno è presente anche in altri sonetti, come ad esempio al v. 3 del sonetto XII:

donna, de' be' vostr'occhi il lume **spento**, Je verrai de vos yeux la lumière **s'étendre**.

Qui il sintagma nominale «lume spento» viene tradotto con il sintagma verbale «la lumière s'étendre», trasposizione verbalizzante che dona all'immagine una temporalità più distesa e quindi un dinamismo dell'azione. Al contrario, si prendano in considerazione il v. 3 del sonetto LVII:

onde e 'l lassar et l'aspectar **m'incresce**; Attendre, ou n'y plus croire : **même fatigue**,

o ancora, i vv. 8-9 del sonetto XXXIII:

quando mia speme già **condutta al verde** Lorsque mon espérance entre dans mon cœur,
giunse nel cor, non per l'usata via, **La presque morte** : et non par la voie
[usuelle

In entrambi questi esempi emerge con chiarezza la grande «autonomie de la récréation stylistique» di Bonnefoy nelle sue traduzioni. Nel secondo esempio, si noti la nominalizzazione dell'unità sintattica «già condotta al verde» attraverso il sintagma «La presque morte», un sintagma che Scotto definisce «une invention d'auteur – et d'autant

plus personelle qu'elle semble renvoyer directement à un stylème de sa poésie récente : 'la sans-visage' de 'La maison natale'» (Scotto 2008 : 81). Nel primo esempio, invece, Scotto sottolinea, oltre alla nominalizzazione del verbo «m'incresce» con «même fatigue», anche il ricorso ai due punti per tradurre la doppia congiunzione coordinante del verso petrarchesco, «onde 'l lassar **et** l'aspectar».

Questa ricreazione stilistica è ciò che permette al poeta di rivivere la forma-sonetto dall'interno, quindi di ricreare una poesia attraverso la propria voce e la propria lingua, capace di parlare alle persone a lui contemporanee. In questa operazione si gioca e si vive la tensione fra le due lingue con le loro differenze. Un procedimento che esemplifica questa dinamica lo si può riconoscere nel trattamento da parte di Bonnefoy delle coppie lessicali, importante marca stilistica del dettato petrarchesco e propria della prosodia italiana. Si è già notato, da questi primi carotaggi delle traduzioni, che Bonnefoy tende a non riprodurre le coppie di sostantivi, di aggettivi o di verbi che incontra nei sonetti di Petrarca. A proposito di ciò, è possibile individuare almeno tre modalità di traduzione delle coppie. Come si è appena osservato, una delle strategie adottate è la riformulazione sintattica, che nell'esempio precedente si è espressa attraverso l'uso dei due punti, ma che, in molti altri casi, si manifesta in una scomposizione e ricomposizione personale degli elementi testuali. Ai vv. 7-8 del sonetto XII, la coppia aggettivale «pauroso et lento» viene scomposta e ridistribuita all'interno di una nuova costruzione sintattica al cui interno l'essenza semantica che i due aggettivi convogliano in italiano viene riproposta per mezzo di altre categorie grammaticali: una proposizione relativa («qui dissuade») e un sintagma sostantivo-aggettivo («ma détresse alarmée»):

e 'l viso scolorir che ne' miei danni
a llamentar mi fa **pauroso et lento**

Et pâlier ce visage, qui **dissuade**
Ma détresse alarmée de trop se plaindre.

Lo stesso avviene con gli attributi riferiti all'Orsa Maggiore, al v. 4:

rotava i raggi suoi **lucente et bella**

Resplendissait de ses **beaux feux**
[tournants.

Anche in questo caso si riscontra una traduzione semantica data dalla ricomposizione sintattica degli elementi che veicolano il significato del verso petrarchesco: il verbo

«Resplendissait», che mantiene la posizione iniziale e la temporalità connotata dall'imperfetto, rende la luminosità che in Petrarca era data dal primo aggettivo della coppia, «lucente», mentre il secondo viene tradotto dall'attributo che, in Bonnefoy, determina i «feux» (traducendo di «raggi») e non più il soggetto, quindi la stella. Questa modalità di scomposizione e ricomposizione sintattica non si riscontra però solamente nelle coppie aggettivali, ma anche nelle coppie di sostantivi, come ne può essere un esempio il v. 9 del sonetto CC:

li **occhi sereni** et le **stellanti ciglia** **Yeux en paix, dont les cils répandent la**
[lumière,

Qui Bonnefoy sceglie di non tradurre la coppia di sostantivi, ma di comporre un verso dato da un iniziale sintagma preposizionale seguito da una relativa, in cui l'aggettivo «stellanti» viene anch'esso sciolto, per creare un più dilatato gruppo composto da verbo più complemento oggetto.

Una seconda modalità riscontrata è l'eliminazione della congiunzione binaria, sostituita da una costruzione asindetica. Per quanto riguarda le coppie di aggettivi, si riconoscono tre diversi usi dell'asindeto. Il verso che apre il sonetto LVII,

Mie venture al venir son **tarde et pigre**, **Bien lents, bien paresseux** à venir, mes beaux jours,
 presenta una traduzione che, come scrive Landi, è un'«admirable réussite sur deux plans : phonostylistique d'un côté (la bilabiale sonore étant restituée par l'allitération de la labiodentale correspondante), et syntaxique de l'autre (par le recours à l'ellipse du verbe d'état dans la phrase attributive)» (Landi 2008 : 62). In questo caso, eccezion fatta per l'aggiunta dell'avverbio «bien» e per l'eliminazione della congiunzione a vantaggio della costruzione asindetica, la coppia aggettivale non subisce altre alterazioni.

Ai vv. 3-4 del sonetto CC, invece, si assiste a una forte dilatazione della breve coppia «accorte et preste», data dalla traduzione attraverso due identiche proposizioni:

ma l'altra et le duo braccia **accorte et preste** Mais l'autre, et ces deux bras : **qu'ils sont**
[habiles,
Qu'ils sont prompts à éteindre mon coeur
[timide !

Per quanto riguarda, invece, le coppie di sostantivi, si prenda ad esempio la coppia «Scilla et Caribdi» al v. 3 del sonetto CLXXXIX, che viene tradotta con l'asindetico «Scylla, Charybde» e, ancora più interessante, il v. 12 del sonetto CXXXIII:

et l'angelico **canto et le parole,**

Cependant que **ce chant, ces mots dignes** des anges, et cette douce

La coppia è qui tradotta in una forma asindetica, accompagnata da due deittici che contribuiscono a generare una ripetizione variata. Questa costruzione produce un effetto di attenuazione dell'autonomia dei due elementi, facendo scivolare il secondo – «ces mots» – da una posizione paritaria a una di subordinazione, come se venisse riassorbito all'interno del primo – «ce chant» – in qualità di sua specificazione.

Per quanto riguarda, infine, le coppie di verbi si può osservare il v. 11 del sonetto CXXXIII, in cui «m'abbaglia et mi distrugge» viene tradotto «m'aveugle, me consume». La terza e ultima modalità consiste, infine, nell'eliminazione di uno dei due termini della coppia. In merito agli aggettivi, tanti sono gli esempi che si possono addurre, come «il pensiero pronto et rio» al v. 5 del sonetto CLXXXIX, che viene tradotto con «la pensée vile», o l'interessante v. 6 del sonetto CXC:

et sol ne le mie piaghe **acerbi et crudi**

Et qui n'êtes **cruels** que dans mes plaies,

In italiano, questi due termini – pur entrambi associati alla sfera del dolore e della sofferenza – presentano sfumature semantiche distinte ma complementari: «acerbi» richiama l'idea dell'aspro, del non maturo, suggerendo una sofferenza ancora viva e non elaborata, mentre «crudi» enfatizza la violenza non mitigata del dolore. La resa francese «cruels» concentra e assorbe entrambi gli aggettivi in un unico termine, sacrificando la duplicità semantica della coppia. Lo stesso avviene al v. 4 del sonetto CC, nel quale la coppia aggettivale «timido et piano», che caratterizza il cuore dell'io lirico, viene tradotto con il solo aggettivo «timide». Questa scelta, pur coerente con una parte del significato originario, esclude la sfumatura data dall'aggettivo «piano», che produceva una gradazione affettiva: non solo un cuore impaurito o esitante, ma anche quieto e remissivo.

Per quanto riguarda invece le coppie di sostantivi, si prenda ad esempio il v. 11 del sonetto III, in cui l'endiadi viene condensata nella sola parola «porte»:

che di lagrime son fatti **uscio et varco**:

Ils en sont devenus la **porte** des larmes.

Per le coppie verbali, invece, si può prendere ad esempio l'interessante per molti motivi verso 2 del sonetto LVII, in cui:

la speme incerta, e 'l desir **monta et cresce**, Et mon espoir hésite, et mon désir **chancelle**.

In questo verso è utile notare come Bonnefoy abbia optato, da una parte, per la traduzione della coppia con l'unico verbo *chanceler* e, dall'altra, per la traduzione dell'aggettivo «incerta» con il verbo «hésite». Se da un lato, però, *hésiter* si mantiene all'interno della stessa area semantica dell'aggettivo «incerta», dall'altro, si osserva come il verbo *chanceler*, che dovrebbe condensare l'endiadi italiana «monta et cresce», convoglia un significato del tutto differente, rientrando anch'esso nella stessa sfera semantica di «incerta», e quindi di *hésiter*. Si potrebbe allora sostenere che in questo caso Bonnefoy semplifica la coppia verbale facendola convogliare in un unico verbo; allo stesso tempo, però, la scelta di quest'ultimo porta sia alla perdita dell'immagine veicolata da «monta et cresce» sia alla creazione di una nuova coppia endiadica che si viene a formare con la giustapposizione di «hésite» e «chancelle».

Se finora si è visto come Bonnefoy eviti in più occasioni di tradurre le coppie; in alcuni casi è invece egli stesso a crearne di nuove, tanto a livello di verbi e di sostantivi quanto di complementi.

Per quanto riguarda i verbi si possono osservare i vv. 3-4 del sonetto LXI:

e 'l bel paese, e 'l loco ov'io fui giunto
da' duo begli occhi che **legato m'anno**

Et ce lieu, dans ce beau pays, où deux beaux
[yeux

Me firent prisonnier et m'enchaînèrent

In questo caso, il verbo italiano «legato m'anno» è tradotto attraverso la coppia verbale sinonimica «me firent prisonnier et m'enchaînèrent». Tuttavia, a un'analisi più approfondita, si può notare come questa coppia non si limiti a rendere il solo verbo «legato», ma sembri riecheggiare, sul piano strutturale, anche la presenza del verbo «fui giunto», contenuto nel verso precedente. Tale eco, però, non si configura come una traduzione in senso stretto, poiché, come già osservato, l'endiadi francese traduce e amplifica unicamente il significato di «legato m'anno», senza restituire il valore

semantico di «fui giunto», che resta dunque eluso, pur conservando un'impronta formale nella costruzione traduttiva. A tal proposito, appare inoltre come l'operazione di Bonnefoy modifichi anche il rapporto sintattico tra i due verbi presenti nel testo petrarchesco: se in italiano «fui giunto» e «legato m'anno» sono in rapporto di subordinazione e presentano un soggetto differente (in quanto il primo è passivo e il secondo attivo), la creazione dell'endiadi verbale francese porta i due verbi su un piano ipotattico paritario in virtù del quale condividono, oltre all'area semantica, anche il soggetto.

Per la creazione di coppie di sostantivi, invece, si possono prendere in esame il famoso verso iniziale del sonetto CLXXXIX,

Passa la **barca mia colma** d'oblio

Passent **ma barque et tout son poids** d'oubli

e, soprattutto, il v. 6 del sonetto XXXIII, commentato anche dallo stesso Bonnefoy:

discinta et scalza, et desto avea 'l **carbone**,

Remuait, à demi vêtue, **braises et cendres**

Nel primo caso si osserva un procedimento analogo a quello già individuato al v. 14 del sonetto proemiale. In quell'occasione, si è analizzato come il sintagma aggettivo-sostantivo «breve sogno» venga scomposto da Bonnefoy in due segmenti autonomi, generando due immagini distinte: «c'est bref, ce n'est qu'un songe». Se in quel momento si era posta l'attenzione sull'impiego del costrutto presentativo, qui interessa invece evidenziare lo sdoppiamento di un'unica immagine costruita sulla coppia aggettivo-sostantivo in due unità lessicali autonome, in cui l'aggettivo si emancipa dalla sua funzione attributiva e assume valore sostantivato o può essere sostituito da un sostantivo vero e proprio. Similmente, al primo verso del sonetto CLXXXIX, la petrarchesca «barca [...] colma» viene semanticamente scomposta. Nel sonetto di Bonnefoy, il soggetto non è più unicamente la barca – qualificata dall'attributo «colma» – ma si divide tra la «barque» e «tout son poids», dando origine a due immagini concettualmente autonome ma semanticamente connesse. Si assiste così a una strategia traduttiva che predilige la dilatazione del senso attraverso la frammentazione sintattica e l'autonomizzazione degli elementi descrittivi. Nel secondo caso, invece, l'operazione è sintatticamente molto più semplice, con l'*hapax* del *Canzoniere* «carbone» che viene eliminato a vantaggio della coppia di sostantivi «braises et cendres». Ci sarà modo di approfondire questa scelta

lessicale nell'ambito dell'analisi di altri espedienti messi in atto da Bonnefoy, in quanto uno degli esempi, anche da lui stesso commentato, della sua presenza in quanto poeta all'interno delle sue traduzioni.

Da quanto osservato finora si è appurato come un fenomeno molto ricorrente sia l'eliminazione delle coppie di termini, che risulta in una semplificazione dell'andamento del testo di Petrarca. Alla stessa luce si possono leggere anche altri due procedimenti interconnessi tra loro e frequenti nelle traduzioni di Bonnefoy: l'eliminazione di elementi della lingua di Petrarca e la semplificazione delle figure retoriche.

Per quanto riguarda l'eliminazione di elementi, basti vedere come, già al primo verso del sonetto proemiale, si assiste alla soppressione di un termine fondamentale del dettato petrarchesco e dell'intera costruzione del libro dei *fragmenta*.

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono di quei sospiri ond'io nudriva 'l core	De vous qui entendez, en mes rimes éparées, Tous ces gémissements dont j'abreuvais [mon cœur
---	--

Bonnefoy sceglie di occultare nella traduzione il sostantivo centrale «suono» che conferisce, come sottolinea Sabrina Stroppa (Stroppa 2011 : 4), unità e coerenza alle «rime sparse», elevando la costruzione dell'intero *Canzoniere*. Il complemento oggetto che informa tutta la quartina non è più, quindi, il suono delle rime sparse, dunque i componenti che costituiscono l'opera, ma «tous ces gémissements», i sospiri che in Petrarca rappresentavano il complemento di specificazione. Questa scelta fa sì che il tema del *Canzoniere* scivoli dall'essere la poesia, l'atto della scrittura, all'esperienza amorosa che vi è contenuta.

Per quanto riguarda, invece, la semplificazione delle figure retoriche, si possono chiamare in causa due diversi esempi. Una delle traduzioni più interessanti da questo punto di vista è quella dei primi due versi del terzo sonetto:

Era il giorno ch'al sol si scoloraro per la pietà del suo factore i rai ,	Ce fut le jour où le soleil défaille Tant il a de pitié pour son créateur,
--	--

L'importante immagine dell'oscurità della crocifissione – che situa il momento dell'innamoramento facendo coincidere la «data sacra» (Vecchi Galli 2019 : 100) per il

soggetto lirico con la ricorrenza della morte di Cristo –, in Petrarca si costruisce attorno a due elementi principali: il sole e i suoi raggi, che «scoloraro». Questa immagine si arricchisce ulteriormente attraverso l'uso dell'iperbato, che separa il verbo dal suo complemento oggetto inserendo la causale implicita «per la pietà del suo fattore», «tipico procedimento petrarchesco di dissociazione» (Bettarini 2005 : 55). In Bonnefoy questa complessità viene semplificata su entrambi i fronti: l'immagine astrologica si riduce alla sola menzione del sole che perde intensità; sul piano retorico, si ritrova mantenuta la personificazione dell'astro, ma allo stesso tempo viene introdotta anche una metonimia: non sono più i raggi a scolorirsi, bensì è direttamente il sole a figurare come soggetto del verbo *défaillir*. A livello fonico, l'allitterazione presente nel testo italiano, basata sul suono [s] nella coppia «sol scoloraro», è resa in francese attraverso l'allitterazione del fonema [j], in alternanza con il fonema [l], anch'esso in allitterazione, in «soleil défaille». Anche sul piano sintattico si nota una semplificazione. Mentre in Petrarca l'iperbato estende l'immagine su tutta la prima metà della quartina, in Bonnefoy essa è concentrata nel primo verso. Le due immagini – l'oscuramento del sole e la sua motivazione – vengono separate, creando così una consequenzialità logica tra il primo e il secondo verso, assente nel testo petrarchesco.

Lo spostamento di immagini all'interno delle strofe o la semplificazione di esse in modo che occupino meno spazio sono procedimenti caratteristici di queste traduzioni, come si avrà modo di vedere anche in seguito.

Per proseguire con la semplificazione del dettato e delle figure retoriche non si può non menzionare il terzo verso del sonetto XXXIII:

Già fiammeggiava l'amorosa stella	Déjà étincelait, à l'orient,
per l'oriente, et l'altra che Giunone	L'étoile de l'amour ; et l'autre, au nord,
suol far gelosa nel septentrione,	L'Ourse qui rend sans fin Junon jalouse
rotava i raggi suoi lucente et bella:	Resplendissait de ces beaux feux tournants.

Anche questa prima quartina, come quella dell'esempio precedente, svolge una funzione di inquadramento temporale dell'azione narrata. Mentre nella quartina precedente veniva indicato con precisione il giorno in cui si colloca l'evento – attraverso un riferimento allusivo al Venerdì Santo – in questo secondo esempio è invece l'ora del giorno a essere suggerita, attraverso la descrizione della disposizione astrale, e precisamente l'alba. Nella

traduzione di Bonnefoy, la descrizione degli astri risulta significativamente semplificata rispetto all'originale petrarchesco. Si osservano, infatti, diverse modifiche che riguardano sia l'ordine sintattico sia la disposizione delle coordinate celesti. In particolare, «orient» e «nord» subiscono un'inversione di posizione rispetto al testo italiano e vengono collocate in chiusura di verso. Anche la perifrasi usata per designare il pianeta Venere – «l'amorosa stella» – subisce uno spostamento: mentre in Petrarca occupa il secondo emistichio del primo verso, nella versione di Bonnefoy («l'étoile de l'amour») viene anticipata nel primo emistichio del secondo. Al contrario, l'espressione «per l'orient», che nell'originale apre il secondo verso, è collocata da Bonnefoy in chiusura del primo verso («par l'orient»). Questi spostamenti producono due incisi distinti: uno al verso 1 («à l'orient») e uno al verso 2 («et l'autre»), che scandiscono la sintassi, ma al tempo stesso attenuano la complessità retorica e la densità simbolica della versione petrarchesca. Infine, al v. 2, la menzione del settentrione («nel septentrione»), che in Petrarca si trova al v. 3, è anticipata alla fine del secondo e resa in forma più diretta e concreta con l'espressione «au nord». Proseguendo nell'analisi della descrizione astronomica, anche l'allusione alla dea Giunone subisce, nella traduzione di Bonnefoy, una significativa modificazione di senso e struttura. Nel testo petrarchesco, tale riferimento è inserito all'interno di un unico e articolato periodo, in cui gli elementi si intrecciano in una sintassi complessa e fortemente compenetrata. Al contrario, nella versione francese, l'allusione diventa una frase autonoma, isolata in un verso a sé stante – il terzo – e coordinata asindeticamente alla proposizione precedente. Anche in questo caso si assiste dunque a un processo di scomposizione e ricomposizione: gli elementi che in Petrarca si fondono in un tessuto sintattico denso e coeso vengono riorganizzati da Bonnefoy in unità più semplici e fluide, spesso ordinate secondo una consequenzialità logica più marcata. Questa tendenza alla chiarificazione si accompagna a un'esplicitazione semantica di elementi che nel testo italiano rimanevano allusivi o impliciti. Di questa caratteristica del dettato di Bonnefoy si avrà modo di parlare in maniera più approfondita in seguito. Per il momento basti osservare l'esempio emblematico di questa strategia nella resa della perifrasi «l'altra che Giunone | suol fare gelosa», che in Petrarca si estende tra la fine del secondo e l'inizio del terzo verso, e che allude, attraverso il mito della Ninfa Callisto, alla costellazione dell'Orsa Maggiore. Nella traduzione di Bonnefoy, tale allusione viene trasformata in una designazione diretta, nella quale il soggetto del verso non è più

«l'altra», ma «l'Ourse», termine che si riferisce esplicitamente alla costellazione e che viene enfatizzato graficamente tramite l'uso della maiuscola. In questo modo, l'evocazione mitologica viene abbandonata in favore di un'espressione chiara e priva di ambiguità, che risulta coerente con l'operazione complessiva di semplificazione sintattica e semantica.

Nell'analisi fin qui condotta, volta a indagare come si concretizzi nell'atto traduttivo di Bonnefoy il suo proposito di «retendre les cordes de l'instrument» – espressione con cui egli stesso definisce insieme il fine e il mezzo del proprio lavoro traduttivo sui sonetti del *Canzoniere* – si è cercato di individuare alcune tra le movenze più rilevanti e i tratti più ricorrenti che caratterizzano le sue traduzioni, passando in rassegna aspetti metrici, linguistici, sintattici e retorici. Da questo percorso analitico è emersa con chiarezza l'impossibilità di ricondurre le traduzioni di Bonnefoy a una tendenza univoca o rigidamente sistematica. Accanto a interventi di condensazione o soppressione di elementi del testo petrarchesco, si riscontrano infatti, in altri casi, operazioni di aggiunta e dilatazione. Tuttavia, al di là della natura eterogenea delle spinte che agiscono in queste traduzioni, è possibile individuare una tendenza che attraversa molte delle scelte traduttive esaminate: essa si concretizza, da un lato, in una semplificazione del dettato petrarchesco – in particolare sul piano lessicale e sintattico – e, dall'altro, in un accrescimento della complessità della struttura della forma, soprattutto per quanto riguarda la struttura strofica e la fluidità versale, per via dell'occasionalmente più articolato rapporto fra le quartine e del frequente ricorso alla frammentazione del verso e della strofa. Queste due direttrici, pur muovendosi in senso apparentemente opposto, concorrono a un medesimo obiettivo, ossia permettere allo “strumento” poetico, una volta nuovamente accordato, di produrre una musica più riconoscibile, immediata e familiare per l'orecchio e l'occhio del lettore contemporaneo.

A conclusione di questa prima sezione analitica, appare opportuno offrire una lettura complessiva di un'intera traduzione bonnefoiana di un sonetto petrarchesco. Tale analisi integrale consentirà di osservare in azione, all'interno dell'unità strutturale del sonetto, alcuni dei fenomeni già evidenziati e fornirà un ulteriore strumento di verifica e sintesi delle osservazioni fin qui formulate. Si è scelto di prendere il caso del sonetto LVII, che in sé racchiude molti dei fenomeni osservati.

Mie venture al venir son tarde et pigre,
 la speme incerta, e 'l desir monta et cresce,
 onde e 'l lassare et l'aspectar m'incresce;
 et poi al partir son piú levi che tigre.

Lasso, le nevi fien tepide et nigre,
 e 'l mar senz'onda, et per l'alpe ogni pesce,
 et corcherassi il sol là oltre ond'esce
 d'un medesimo fonte Eufrate et Tigre,
 prima ch'i' trovi in ciò pace né triegua,
 o Amore o madonna altr'uso impari,
 che m'anno congiurato a torto incontra.

Et s'i' ò alcun dolce, è dopo tanti amari,
 che per disdegno il gusto si dilegua:
 altro mai di lor gratie non m'incontra.

Bien lents, bien paresseux à venir mes beaux
 [jours,
 Et mon espoir hésite, et mon désir chancelle.
 Attendre, ou n'y plus croire : même fatigue,
 Mais qui peut fuir, d'un bond, comme bête
 [fauve.

Hélas ! Noire, tiède sera d'abord la neige
 Et sans vagues la mer, et les poissons
 Nageront sur les Alpes, et le soleil, ô Tigre
 Et Euphrate, se couchera sur votre même
 [source,

Avant qu'ici j'aie droit à paix ou trêve
 Ou qu'Amour ou ma dame aient d'autres
 [façons
 À mon égard, eux qui se liguent contre moi.

Ai-je quelque plaisir ? Mais trop d'amer
 A délabré ma bouche. Et tout miel sombre
 Dans ce mépris qui m'est leur seule grâce

Questo sonetto narra la frustrante attesa del protagonista, un'attesa scissa tra un forte desiderio e una speranza incerta. Petrarca, infatti, ritrae come anche l'attesa di una risoluzione positiva sia a sua volta non pacifica: da una parte, mostra – attraverso i quattro *adynata* che informano la seconda quartina – la sua consapevolezza dell'impossibile dolce fine e, dall'altra, raffigura questa attesa come costellata da un alternarsi di momenti di sconforto, in cui se ne riconosce l'inutilità, e da momenti più gioiosi, in virtù della potente natura del desiderio che lo possiede. Parallelamente, quindi, la speranza, per quanto presente, è incerta e il desiderio, unico elemento irrazionale, cresce, nonostante tutto, e si fa motore di questa continua ed esasperata attesa. Infatti, come osserva Vecchi Galli, quasi ogni verso di questo sonetto è frazionato e costituito dagli «ormai usuali procedimenti binari (lessicali o sintattici, sinonimici o antitetici)» (Vecchi Galli 2019 : 285), tipici dell'andare petrarchesco.

Già nella prima quartina di questo sonetto si ritrovano molti degli elementi già analizzati precedentemente: la magistrale resa del primo verso della quale, oltre alla traduzione della

coppia aggettivale anteposta al soggetto – che occupa l'intero primo emistichio e che si è già avuto modo di analizzare – si possono apprezzare l'ellissi del verbo essere e, nei versi successivi, l'eliminazione e ricreazione dell'endiadi al v. 2 e il reiterato uso dell'asindeto per tradurre le coppie che, al v. 3, sfocia nell'uso dei due punti; in questo caso, oltre a tradurre la doppia congiunzione paratattica, sostituiscono l'iniziale avverbio «onde» che collega logicamente i vv. 2-3 e frammentano il verso. In aggiunta, in questa strofa si può osservare come, al v. 4, Bonnefoy attui un cambiamento, oltre che di proposizione – che da coordinata semplice muta in avversativa – di soggetto. Nel testo petrarchesco, infatti, questo era costituito dal sintagma «mie venture» (v. 1), mentre in quello bonnefoiano, proprio in virtù dell'uso dei due punti e della nominalizzazione del verbo «m'incresce», il soggetto slitta per diventare «même fatigue» (v. 3). In conclusione, in questa quartina si osserva un alleggerimento complessivo della retorica petrarchesca in quanto, per via delle diverse modalità di traduzione delle coppie, si viene a perdere il rovesciamento chiastico dato da «aspectar»/«speme» e «lassar»/«desir». Inoltre, se la traduzione del binomio verbale «lassar et aspectar» riprende la stessa costruzione verbale antinomica dei verbi che racchiudono la quartina («venir»/«partir») e dei due aggettivi «pigre» e «levi» – quest'ultimo tradotto da Bonnefoy con la locuzione avverbiale «d'un bond» – il cambiamento di soggetto sopprime questa dicotomia.

Per quanto riguarda la seconda quartina, interamente composta dagli *adynata*, si può osservare come anche al v. 5 Bonnefoy scelga di anticipare gli aggettivi come al v. 1 e di invertirne l'ordine («Noire, tiède»). L'anticipazione degli elementi rispetto al soggetto continua anche al primo emistichio del verso successivo, «sans vagues la mer», per poi ricomporsi nel terzo *adynaton*. Qui si osserva uno dei movimenti di dilatazione di Bonnefoy. Infatti, se nel sonetto italiano questo terzo elemento occupa il secondo emistichio, in quello francese l'immagine si estende fino ad occupare il secondo del v. 6 e il primo del v. 7. Questo avviene grazie all'inserimento da parte di Bonnefoy del verbo «Nageront» e all'uso della struttura frasale soggetto-verbo-complemento: «et les poissons | Nageront sur les Alpes». L'ultima anticipazione si riscontra nell'ultimo *adynaton* della serie, nel quale i due fiumi, che in Bonnefoy vengono posti come vocativi, sono collocati in apertura e non in chiusura. Inoltre, l'impiego dei vocativi fa sì che il v. 8 si conformi come un'allocuzione diretta che, di fatto, personifica i due fiumi, figura retorica assente nel testo di Petrarca. Per quanto riguarda la sfera lessicale, si osservi, in queste quartine

d'apertura, la scelta di tradurre al v. 1 «mie venture» con il più positivo «mes beaux jours», che perde l'iniziale ambiguità tra la *mala* e la *bona* ventura lasciata da Petrarca. Ancora più interessante, la traduzione al v. 4 di «tigre» con il sintagma «bête fauve» che, come ha sottolineato Prete, perde la sua particolarità per essere più generalmente nominata per effetto cromatico (Prete 2011a : 122). Nella seconda quartina, invece, si noti l'apertura tramite l'esclamativa «Hélas !», che traduce l'aggettivo italiano «lasso» (espediente sintattico che si approfondirà meglio in seguito) e l'aggiunta del connettivo «d'abord» al v. 5, assente in italiano.

Proseguendo con l'analisi delle terzine, interessante il trattamento della coppia di sostantivi «pace né triegua» che Bonnefoy sceglie di tradurre con la sola modifica della congiunzione, con la sostituzione del negativo «né» con il disgiuntivo «ou». Soprattutto, però, è notevole la traduzione del v. 11, per via della scelta del sintagma «se liguent contre moi» per tradurre l'italiano «m'anno congiurato a torto incontra». Oltre all'addolcimento del verbo italiano «congiurato», in questo caso il significato viene leggermente alterato, in quanto privato della locuzione avverbiale «a torto» che, nella poesia di Petrarca, gli assegnava il ruolo di vittima innocente di Amore e Madonna. In compenso, però, Bonnefoy sembra recuperare tale accezione al v. 9 nel quale traduce «ch'i' trovi» con «j'aie droit», che sembra porre l'intero verso all'interno della sfera semantica “giuridica” e individuare a sua volta l'io lirico come persona senza diritto di avere pace. A livello lessicale, è importante sottolineare la traduzione di Bonnefoy di «in ciò» con l'avverbio «ici», parola molto cara al traduttore. L'inserimento di questo tipo di termini, propri della poesia e del pensiero di Bonnefoy, si riscontra in molti luoghi delle sue traduzioni, ma anche questo si avrà modo di analizzarlo in seguito.

Arrivando, infine, all'ultima terzina, si osserva a livello generale una differenza di tonalità. Se in Petrarca il tono appare più riflessivo e contemplativo, in Bonnefoy si ritrova una versione più emotiva e drammatica. Ciò emerge già a un primo livello d'analisi sintattica, in quanto l'andamento calmo petrarchesco è reso da una proposizione ipotetica che Bonnefoy traduce con una più energica interrogativa diretta che, da un lato, spezza il verso in corrispondenza della cesura del decasillabo 6/4 e, dall'altro, dona all'enunciato una carica più forte e disperata. Infatti, nel testo petrarchesco trapela la speranza di una soddisfazione («dolce») dopo «tanti amari», mentre nel testo francese ciò è escluso con nettezza, facendo perdere anche la consequenzialità delle due possibilità: «Ai-je quelque

plaisir ? Mais trop d'amer». Si può, inoltre, notare un ulteriore scarto sintattico tra i due sonetti. Se il v. 13 di Petrarca presenta una relativa il cui soggetto è «il gusto», qui inteso come piacevole in contrapposizione ai precedenti amari, mentre quello di Bonnefoy si configura come il proseguimento del secondo emistichio del verso precedente, il cui soggetto è «trop d'amer» (in cui si noti anche l'uso sostantivato di *amer* del più comune *amertume*). Ne consegue che il gioco chiasmico messo in atto dall'Aretino per istituire una connessione tra le coppie «dolce»/«gusto» e «amari»/«disdegno», si concretizzi in Bonnefoy attraverso l'uso di altri elementi, quali il verbo «a délabré», che assorbe al suo interno il verbo «dilegua» e il sintagma «per disdegno», e il sostantivo «bouche», metonimia che traduce il sostantivo «gusto». L'idea positiva di gusto, persa con l'impiego della parola «bouche», viene ripresa tramite l'«invention d'auteur» (Scotto 2008 : 81) in apertura del secondo emistichio del v. 13 «Et tout miel sombre»: un miele scuro, che racchiude in sé la coesistenza di dolce e amaro. Sembra quindi configurarsi l'idea per la quale l'unica attenzione che l'io lirico può sperare dalla coppia Amore-Laura sia questo miele, un cibo dolce, eppure, qui, «sombre». Anche in questa terzina finale si osservano altri elementi tipici della versificazione di Bonnefoy, come la frammentazione della strofa attraverso l'inserimento di un punto fermo in corrispondenza della cesura (6/4) del v. 13, e quella del verso, tramite l'uso dell'interrogativa diretta (v. 12), che spezza – anche in questo caso in corrispondenza della cesura – il v. 12. Infine, a livello semantico, si riscontra qui per la prima volta un tratto importante delle traduzioni di Bonnefoy, cardine delle successive analisi, cioè la resa più fisica e carnale di alcuni elementi del dettato petrarchesco. Il pregevole primo emistichio del v. 13 della traduzione di Bonnefoy – «A délabré ma bouche» – porta in superficie, tramite la scelta lessicale e l'allitterazione dell'occlusiva bilabiale sonora, una dimensione materica e violenta estranea al sonetto italiano.

II.III.II. Ridare luce alle immagini: «en faire revivre les couleurs»

Come si è avuto modo di osservare, l'azione sulla forma-sonetto nelle traduzioni di Bonnefoy si struttura attraverso alcuni espedienti retorici e sintattici che fanno sì che sia la struttura metrica che quella dei versi e delle strofe ritrovino una loro propria ragion d'essere nella contemporaneità del traduttore.

Lo stesso avviene per la figura femminile, seconda preoccupazione del suo traduttore. La protagonista femminile del *Canzoniere* è infatti di fondamentale importanza nella riflessione di Bonnefoy sulla natura della forma-sonetto nell'opera petrarchesca. Infatti, è proprio la capacità di Petrarca di creare un personaggio femminile in continua tensione tra un'umanità terrena e un anelito verso il divino, di inserirla all'interno delle regole ortodosse della sua epoca, in questo schema divino e medievale, ad aumentare la dimensione di desiderio di trascendenza, a «renforcer sa présence dans le poème» (Bonnefoy 2005a : 364). La grande quantità di *correspondances*, la grande rete di analogie che intessono l'opera, non sono semplici stereotipi, come può apparire ad un primo sguardo, ma la «constatation de l'existence de ces interconnexions entre les aspects du monde, entre les êtres, et révérence pour le mystère» (*ibidem*). Perciò, per quanto Laura venga inserita a pieno titolo nel mondo medievale dal suo autore, ciò non le impedisce comunque di mostrare la sua natura umana:

par exemple, la chevelure blonde a rapport avec l'or, avec le soleil, et l'évoquer sans en compliquer la figure par la perception de nuances ou de détails dans son apparence n'est pas affaiblir sa désignation par un cliché, c'est se garder au niveau de la relation essentielle des cheveux de Laure avec ces autres grandes formes fondamentales de la manifestation du divin, véritables épiphanies, et c'est donc montrer que la jeune femme participe de celui-ci, de son unité transcendante. (*ibidem*)

È proprio la forma-sonetto, come si è visto, al pari dell'iconografia delle opere dei pittori coevi a Petrarca, a creare la suddetta tensione, per la quale le figure al suo interno perdono la loro particolarità per partecipare all'intero e acquistano così la loro forza di assoluto (Bonnefoy 2005a : 368).

Il lavoro sulla riproduzione della forma, quindi, è di primaria importanza perché:

[d]'évidence, la recherche formelle a été la grande force constituante de la poésie de Pétrarque, et bien naturel était-il que je reconnaisse ce fait en tentant à mon tour de donner forme forte à ma traduction. Accentuer dans mes propres mots l'emprise d'une forme de cette sorte, et cela aiderait des signifiants arrivant exténués d'une autre langue et d'une autre époque à retrouver une part au moins de leur éclat primitif. (Bonnefoy 2007i : 38)

Se precedentemente si è tentato di mostrare come si costituisca il sonetto di Bonnefoy, nato dalla volontà di tradurre quello petrarchesco, è giunto ora il momento di mostrare

come esso agisca su questi stereotipi, sulla figura di Laura e sulla dinamica del desiderio insita nel *Canzoniere*. Se nel precedente paragrafo si è tentato di mostrare attraverso quali modalità Bonnefoy tenti di riaccordare e ritendere le corde dello strumento, ovvero della forma-sonetto, si cercherà ora di mettere in evidenza come l'atto traduttivo di Bonnefoy aspiri a restituire alle immagini la loro originaria «netteté», in un costante tentativo di «en raviver les couleurs» (Bonnefoy 2005a : 370). Questo lo si farà osservando quali elementi, più visibili di altri, rendono contemporanei e vicini al loro traduttore gli oggetti del poetare, ossia quali tracce del suo essere poeta e dalla propria interpretazione del *Canzoniere* e del suo autore Bonnefoy abbia disseminato lungo questi nuovi sonetti.

Si è già visto come Bonnefoy scorga in Petrarca lo slancio per una fuga dalle regole del suo tempo, dalla visione di un mondo casto e ordinato, una fuga che trova nella scalata al Ventoso il suo simbolo. Non è questo però l'unico anelito di fuga raffigurato da questa ascesa. Un'ulteriore tensione che converge in questo simbolo si ritrova nella figura femminile, nella donna amata da Petrarca, e nel modo in cui lo stesso poeta ne fa narrazione. A un primo sguardo, come tutti gli stereotipi che riguardano questa figura, anche la rappresentazione di Laura rimane impigliata tra le maglie del dogma e si rifiuta, quindi, alla poesia: Laura è, sì, l'oro immutabile ma, andando oltre, è anche l'alloro, l'ancoramento al mondo reale che la natura della viva pianta incarna, e allo stesso tempo un'apertura al di là di esso e verso, in questo caso, l'incarnazione della poesia, rievocata dal mito del dio Apollo e della ninfa Dafne. Già nel nome di Laura e nella sua insita ambivalenza tra l'oro e l'alloro, tra l'immutabile e il mortale, quindi, si riscontra

une intuition, remarquable : en reconnaissant ce double niveau dans son expérience du nom de Laure, Pétrarque ne pressent-il pas, en effet, la concurrence qui oppose dans tous les mots du «vulgaire» qu'il a voulu pour sa poésie leur part conceptualisée, celle qui va de notion en notion dans l'établissement des mondes intelligibles, et leur souvenir des référents qu'ils désignent, avec alors en ceux-ci toute la profondeur de l'être sensible ? Ce qui serait se préparer à une écoute, dans l'écriture des vers, dont pourraient bien résulter les dislocations, les ruptures, les percées, les coups de lumière que je nomme atomes de poésie ? (Bonnefoy 2010a : 29)

In queste traduzioni, quindi, Bonnefoy mira a svelare e portare alla luce questi *atomes de poésie* nascosti tra le maglie dei versi e tra le rappresentazioni di un mondo che li rifiuta

e li occulta. Lo fa rimanendo fedele alle proprie sensazioni delle prime letture – a quei momenti di poesia che persistono nella memoria, privati del loro sostrato concettuale –, spingendo il dettato oltre i limiti che Petrarca aveva imposto a sé stesso e dunque alle proprie parole, e illuminando quei barlumi di curiosità che Petrarca aveva celato tra le pieghe del suo canzoniere. Ed è anche in questo che il sonetto, il rispetto della forma, diviene un'ulteriore sfida ma soprattutto un'opportunità: «accentuer autant que possible l'impact de la forme sur le mode d'être des mots» (Bonnefoy 2006a : 51), e fare del sonetto uno strumento di ricerca poetica, tanto quanto lo fu per Petrarca.

Se nel paragrafo precedente l'indagine sulle strategie traduttive è stata condotta attraverso una lettura verticale dei sonetti, in questa sede – per individuare e analizzare le specifiche modalità di raffigurazione e trattamento della figura femminile – tre sonetti in particolare si prestano a una lettura più distesa, la quale permette parimenti di riconoscere le strategie adottate da Bonnefoy per scorgere e dischiudere le «enveloppes demi-fermées que Pétrarque a laissées ici ou là sur ses tables» (Bonnefoy 2005a : 376). Primo fra questi si impone il sonetto XXXIV, uno dei più importanti per Bonnefoy in virtù della centralità che in esso assume la figura di Laura, una Laura che qui viene spogliata della sua veste simbolica per rivelarsi nella sua dimensione umana di donna.

Apollo, s'anchor vive il bel desio
 che t'infiammava a le thesaliche onde,
 et se non ài l'amate chiome bionde,
 volgendo gli anni, già poste in oblio:
 dal pigro gielo et dal tempo aspro et rio,
 che dura quanto 'l tuo viso s'asconde,
 difendi or l'onorata et sacra fronde,
 ove tu prima, et poi fu' invescato io;
 et per virtù de l'amorosa speme,
 che ti sostenne ne la vita acerba,
 di queste impressïon l'aere disgombrà;
 sì vedrem poi per meraviglia in seme
 seder la donna nostra sopra l'erba,
 et far de le sue braccia a se stessa ombra.

Apollon, si tu as encore le beau désir
 Qui t'avait enflammé en Thessalie,
 Si malgré les années tu n'oublies pas
 La chevelure blonde que tu aimais,
 Alors, de l'âpre gel de la saison stérile
 Qui dure autant que ta face se cache,
 Protège ce feuillage, ce saint laurier
 Où toi d'abord puis moi nous nous
 [engluâmes.
 Et par l'effet de l'amour, cet espoir
 Qui te soutint dans les heures adverses,
 De ces frimas délivre ciel et terre,
 Que nous puissions ensemble, par merveille,
 Voir la dame de nos pensées s'asseoir dans
 [l'herbe
 Et de ses bras réunis se faire ombre.

Agli occhi di Bonnefoy, questo sonetto rappresenta una sorta di ammissione da parte di Petrarca della propria consapevolezza e della lucidità con cui egli osserva il proprio stesso progetto poetico. Se finora si è cercato di mostrare come la curiosità di Petrarca costituisca il motore che innesca gli *atomes de poésie* del *Canzoniere*, questo componimento permette di fare un passo ulteriore ed evidenziare come, secondo Bonnefoy, il poeta fosse pienamente cosciente del proprio agire poetico.

È significativo che tale consapevolezza affiori proprio in uno dei testi in cui Laura appare con maggiore concretezza, in una dimensione quasi tangibile, una Laura «bien réelle» (Bonnefoy 2010a : 34). In questo contesto, Petrarca invoca Apollo – dio della poesia – invitandolo a contemplare insieme a lui la figura amata. Tale invocazione assume, agli occhi di Bonnefoy, una duplice valenza: da un lato, testimonia la consapevolezza dell'autore del valore poetico delle proprie trasgressioni; dall'altro, istituisce un parallelo tra il suo amore per Laura e quello di Apollo per Dafne. Quest'ultima assurge così, in questo sonetto, a figura-specchio della protagonista: la viva «fronde» di Dafne, infatti, influenza la descrizione dei capelli di Laura che si svincolano qui dall'astrazione del simbolico, per darsi allo sguardo nella concretezza dell'*hic et nunc*, come umane «chiome bionde».

Posta l'eccezionalità di questo sonetto per la particolare presenza di Laura al suo interno e per la centralità della figura di Apollo come simbolo di poesia, è importante indagare come Bonnefoy si ponga rispetto ad esso. Da un punto di vista formale, la semplificazione sintattica da lui operata nella prima quartina fa sì che essa si chiuda con l'*alexandrin boiteux* che pone nello stesso verso «la chevelure blonde» e il verbo «que tu aimais». In questo modo la strofa si conclude sia con l'immagine delle bionde chiome, poste a inizio verso, sia con quella dell'amore di Apollo per Dafne. Al v. 7 della strofa successiva, un espediente già ampiamente osservato nel paragrafo precedente viene qui usato per valorizzare la stessa immagine: «L'onorata e sacra fronde» petrarchesca viene sdoppiata dall'impiego del doppio deittico in «ce feuillage, ce saint laurier», in cui è interessante osservare come Bonnefoy accentui il gioco di specchi messo in atto da Petrarca tra l'immagine di Laura e quella di Dafne. Qui, «la sacra fronde» viene esplicitata da Bonnefoy con il termine più specifico «laurier» che, da una parte, richiama l'alloro di Dafne ma, dall'altra, introduce esplicitamente nel sonetto, e nell'immagine stessa che si sta evocando, anche il nome di Laura. Al verso successivo («Où toi d'abord puis moi nous

nous engluâmes»)), al cui interno Petrarca tiene distinti e separati i due protagonisti dell'azione – l'io lirico e il dio –, si noti come Bonnefoy abbia scelto invece di tradurre ricorrendo a un'unica forma verbale alla prima persona plurale, che accentua la condivisione dell'azione e la sovrapposizione delle due figure. Uno scarto ulteriore in cui si riconosce l'emergere dell'io poetico del traduttore si delinea anche al primo (v. 9) e all'ultimo verso (v. 11) della prima terzina. Il sintagma «l'amorosa speme» del v. 9 viene spezzato e sdoppiato in «l'amour, cet espoir». Se nel testo di Petrarca il focus è sulla «speme», unico sostantivo che solo in secondo ordine viene accompagnato e connotato dall'aggettivo «amorosa», in Bonnefoy l'attenzione si sposta sull'amore, del quale la speranza diviene apposizione, posta quindi sullo stesso piano a formare una coppia paritaria, per la quale la speranza e l'amore, nella traduzione di Bonnefoy, vengono a coincidere. Al v. 11, poi, si assiste a un ulteriore sdoppiamento: «l'aere» di Petrarca viene reso con la coppia «ciel et terre». Si aggiunge così un elemento terrestre, che chiama ancora una volta in causa un tratto tipico del poetare di Bonnefoy e, allo stesso tempo, agisce sul componimento stesso con la prosecuzione del gioco di specchi tra l'uomo e il divino, la terra e il trascendente, il poeta e il dio, che in fondo non sono che uno, come non è che uno il mondo in cui la speranza può agire. Ed è proprio la presenza di Laura in questo mondo che Bonnefoy vuole rimarcare del sonetto di Petrarca. Questo si conclude, infatti, con una terzina in cui Bonnefoy riconosce la volontà di Petrarca di descrivere una donna reale, seduta sull'erba, talmente umana da percepire il calore del sole sulla pelle e volersi proteggere dalla luce. Quest'ultimo movimento, ben evocato da Petrarca, fa immaginare, secondo Bonnefoy, una Laura disinvolta e sensuale, il cui corpo, in questa nuova e inedita posizione, crea su di sé un gioco di luci e ombre che, tra sacro e profano, informa tutto il canzoniere. Per quanto l'immagine delineata da Petrarca sia già molto evocativa, Bonnefoy aggiunge il participio «réunis» per descrivere ancora più chiaramente la posizione e la sinuosità che il corpo di Laura assume.

Dalla traduzione di questo sonetto, allora, si riesce già a riconoscere la linea di interpretazione di Bonnefoy nei confronti dell'opera petrarchesca e, accanto e conformemente a questo, un primo saggio del suo concreto agire sulla figura di Laura, che acquista una rinnovata presenza. Il secondo sonetto da considerare ora è il CLXV, nel quale quest'ultimo aspetto – la presenza fisica di Laura – si fa, nella traduzione di Bonnefoy, ancora più vivo e presente.

Come 'l candido pie' per l'erba fresca
i dolci passi honestamente move,
vertú che 'ntorno i fiori apra et rinove,
de le tenere piante sue par ch'esca.

Amor che solo i cor' leggiadri invesca
né degna di provar sua forza altrove,
da' begli occhi un piacer sí caldo piove
ch'i' non curo altro ben né bramo altr'esca.

Et co l'andar et col soave sguardo
s'accordan le dolcissime parole,
et l'atto mansüeto, humile et tardo.

Di tai quattro faville, et non già sole,
nasce 'l gran foco, di ch'io vivo et ardo,
che son fatto un augel notturno al sole.

Ce blanc pied nu plonge dans l'herbe fraîche,
Son pas, toute douceur, toute chasteté,
Et par vertu de ces tendres empreintes
Voici que les fleurs s'ouvrent, qu'elles
[embaument.

Puis Amour, qui n'englue que les cœurs bien
[nés,
Dédaignant d'imposer sa puissance aux
[autres,

Me fait de ces beaux yeux un plaisir si vif
Que je n'ai plus désir d'aucun autre bien.

Elle va, elle me regarde, ses yeux brillent,
Ses paroles sont tendres : en harmonie
Avec sa modestie, sa noble réserve.

Et ce sont là quatre étincelles, parmi d'autres,
Dont naît l'immense feu dont je vis et brûle,
Moi, cet oiseau de nuit dans le soleil.

Sin dalla prima quartina si impone nella traduzione di Bonnefoy la presenza in primo piano, fisica e concreta, del piede di Laura: da parte di una dimensione ipotetico-temporale («Come») nel sonetto petrarchesco, si fa oggetto immediato di un'azione colta nel suo farsi, come rimarca l'aggiunta del dimostrativo «Ce» e dell'espressione deitica «Voici», che ancorano l'immagine a una presenza vicina e tangibile. In questa prospettiva si potrebbe leggere anche la resa dei generici e astratti «dolci passi» con il singolo e preciso «pas», la cui connotazione è sdoppiata e concretizzata per mezzo della coppia «toute douceur, toute chasteté». Fin da subito, peraltro, la restituzione della presenza fisica non è neutra, bensì connotata in chiave fortemente sensuale: quel piede, protagonista della quartina, che in Petrarca è semplicemente «candido», evocato quindi con il suo casto biancore, è per Bonnefoy non solo «blanc» ma anche, e soprattutto, «nu». Spostando poi lo sguardo dal singolo dettaglio anatomico all'intera figura di Laura, nella prima terzina si trova confermata la medesima tendenza. Laddove Petrarca elegge a soggetto le «dolcissime parole» che si accordano ai gesti di Laura, ecco che al v. 9

Bonnefoy rimarca invece la presenza di Laura per mezzo del pronome «Elle» che, oltre a diventare soggetto, viene ripetuto e ripreso più volte sotto forma di possessivo («ses yeux», «ses paroles», «sa modestie», «sa noble réserve»). Infine, nella terzina conclusiva, ancora una volta Bonnefoy orienta l'attenzione del lettore sulla presenza visibile e tangibile delle «quattro faville», attraverso l'impiego del presentativo «ce sont là» per la traduzione di «tai».

Allo stesso tempo, però, quella di Laura non è l'unica presenza a essere posta in primo piano nella traduzione. Lungo l'intero componimento, infatti, si osserva una generale enfasi posta sulla presenza di tutti gli attori in campo: non solo Laura, ma anche l'io lirico assume corpo e consistenza nella narrazione, come sottolineano l'inserzione di «me» al v. 7 e, ancora più forte, quella di «moi» in posizione incipitaria del v. 14.

Il presente sonetto, dunque, si contraddistingue, nella traduzione di Bonnefoy, per due direttrici principali: l'accentuazione della presenza di Laura e dell'io lirico e l'emergere di una più marcata fisicità, spesso connotata, per quanto riguarda la raffigurazione della donna amata, in chiave sensuale. Entrambi questi fenomeni si ritrovano nella traduzione di un altro componimento del *Canzoniere*, che offre anche ulteriore materiale d'analisi e che merita, quindi, di essere considerato nella sua interezza:

Erano i capei d'oro a l'aura sparsi
 che 'n mille dolci nodi gli avolgea,
 e 'l vago lume oltra misura ardea
 di quei begli occhi, ch'or ne son sì scarsi;
 e 'l viso di pietosi color' farsi,
 non so se vero o falso, mi pareo:
 i' che l'ésca amorosa al petto avea,
 qual meraviglia se di súbito arsi?

Non era l'andar suo cosa mortale,
 ma d'angelica forma; et le parole
 sonavan altro, che pur voce humana.

Uno spirto celeste, un vivo sole
 fu quel ch'i' vidi: et se non fosse or tale,
 piagha per allentar d'arco non sana.

Flottaient ses cheveux d'or dans cette brise
 Qui en mêlait mille boucles charmantes
 Grâce, surabondante, était la lumière
 De ses beaux yeux qui pour moi n'en ont plus.

Et de pitié me semblait son visage
 Se colorer, était-ce vrai ou pas ?
 J'avais au cœur la mèche de l'amour,
 Fut-ce étonnant si d'un coup je pris feu ?

Sa façon d'avancer n'était chose mortelle,
 Mais la pensée d'un ange. Ses paroles
 Sonnaient plus pures que simples voix humaines.

C'est un esprit du ciel, un soleil en vie,
 Ce que je vis, ce jour. Et autre serait-elle
 Aujourd'hui, et son arc brisé, ma plaie demeure.

Si tratta del sonetto XC, il quale, come scrive Paola Vecchi Galli, rappresenta «uno dei vertici del *Canzoniere*, modello impareggiabile per la poesia europea dei secoli a venire: un concentrato del linguaggio e delle icone femminili del libro» (Vecchi Galli 2019 : 386). Il sonetto si concentra su una descrizione minuziosa della figura di Laura, frammentata e ripartita in diverse inquadrature: la prima strofa si concentra sui capelli per poi passare agli occhi; la seconda sull'intero viso e sull'incarnato che assume; la prima terzina, poi, si allarga all'intera figura, osservandone l'andatura e riportando la dolcezza della voce, mentre la quarta amplia ancora l'inquadratura per osannare «lo spirito celeste» e terminare con la descrizione della condizione dell'osservatore. Questo progressivo allargamento dello sguardo individua due distinti momenti della descrizione: la «femminilità terrestre» e la «divinità ineffabile» (Bettarini 2005 : 436). Nel sonetto italiano, ciò si struttura concretamente per mezzo della spartizione anaforica tra fronte e sirma (vv. 1-4 e 9-13), che però in Bonnefoy non viene mantenuta, perché nella sua traduzione il v. 1 e il v. 9 sono irrelati tra loro.

Per focalizzare l'attenzione sulla raffigurazione di Laura, si osserva in questa traduzione la significativa perdita, in francese, della sequenza di paronomastici al v. 1. La trama di elementi della natura tipicamente associati all'amata – espressi dal nesso «d'oro a l'aura» – risulta depoteziato, riducendosi alla sola menzione del primo elemento – «d'or». Nel testo petrarchesco, infatti, la figura di Laura è presente ad ogni livello, compreso quello fonico, ma risulta impossibile ritrovare tale sequenza nella traduzione di Bonnefoy, in ragione delle diverse sonorità delle due lingue. Nel testo francese sembra però che Bonnefoy scelga di compensare questa distanza evocando la presenza della donna non più attraverso la sonorità – che si diffonde nel verso italiano come il vento tra i «dolci nodi» – bensì per mezzo di una più esplicita e concreta attribuzione dei capelli, che si realizza tramite l'impiego del possessivo «ses»: è infatti proprio in virtù del dettaglio fisico che Laura riprende consistenza sulla scena. L'impiego del possessivo è un espediente che verrà ripreso da Bonnefoy anche al v. 4 («De ses beaux yeux»), al v. 9 («Sa façon d'avancer», posto in apertura di verso) e al v. 10 («ses paroles»). Parimenti, anche in questo componimento si osserva, da parte di Bonnefoy, l'intenzione di mettere in risalto l'io lirico e la sua relazione con Laura. Ciò si vede in particolare al v. 4, in cui, riferendosi alla luce ora assente dagli occhi di Laura, Petrarca scrive «ch'or ne son si scarsi», mentre Bonnefoy riconduce il dato all'io lirico, esplicitando, secondo la propria

interpretazione, la mancanza di lume dagli occhi di Laura non come un dato di fatto, bensì come una privazione che riguarda solamente sé stesso («qui pour moi n'en ont plus»). Questo rappresenta, appunto, un esempio di interpretazione esplicita del traduttore, che risulta opportuno chiarire. Su questa immagine di Petrarca i critici si sono sempre divisi tra due ipotesi: da un lato si riconosce in questi occhi «si scarsi» il segno di una maggior riservatezza di Laura, dall'altro, invece, questo viene interpretato come frutto di un'attenuazione dell'intensità dello sguardo dovuta all'età. Bonnefoy sceglie in maniera netta di esasperare la prima interpretazione e lo fa ponendo il sintagma «pour moi» in apertura del secondo emistichio del decasillabo (4/6): nella sua traduzione, Laura sceglie coscientemente di non concedere il proprio sguardo solamente al protagonista.

Accanto all'intensificazione della presenza dei due protagonisti del *Canzoniere*, già osservata anche nelle analisi precedenti, questo sonetto offre l'occasione di introdurre altri elementi importanti del dettato bonnefoiano in materia di restituzione e restaurazione dell'espressività «empoussiéré[e]» (Bonnefoy 2007i : 38). Il primo, riscontrabile al v. 5, consiste nella resa di frasi affermative tramite frasi interrogative dirette. Nello specifico caso, l'esplicita «était-ce vrai ou pas?» traduce l'italiano «non so se vero o falso». Così facendo, l'espressività si fa più vivace e perspicua, in quanto riesce, attraverso la riformulazione sintattica, ad eliminare il più diluito «non so se». Un secondo elemento da sottolineare in quest'ottica è l'aggiunta di parole estranee al dettato petrarchesco, come ad esempio «ce jour» al v. 13.

Dall'analisi di questi tre sonetti scelti a motivo della loro esemplarità si sono estrapolati alcuni fenomeni ricorrenti quali l'enfaticizzazione della presenza dell'io lirico, l'accentuazione della dinamica del desiderio messa in campo da Petrarca, l'esplicitazione della sensualità lasciata più nascosta dall'Aretino e, a livello di strutturazione del periodo, il ricorso alla riformulazione sintattica e all'aggiunta di elementi per ravvivare le immagini e il dettato trecenteschi.

A completamento di queste analisi, si reputa utile ora, da un lato, mostrare alcuni esempi delle ricorrenze dei fenomeni appena osservati in altre traduzioni e, dall'altro, affiancare a questi ultimi altri espedienti che non si è avuto occasione di descrivere finora. Per quanto riguarda la riformulazione sintattica, è possibile dunque aggiungere il frequente uso delle interrogative dirette. L'impiego di questo espediente, infatti, si riscontra già dal primo sonetto, di cui si riporta di seguito la seconda quartina:

del vario stile in ch'io piango et ragiono
fra le vane speranze e 'l van dolore,
ove sia chi per prova intenda amore,
spero trovar pietà, nonché perdono.

Pour ces écrits, plaintes, ressassements
Ballottés entre vains espoirs, vaine douleur,
J'espère compassion si ce n'est excuse :
N'avez-vous pas souffert l'épreuve de
[l'amour ?

A differenza dell'esempio del componimento XC, in cui l'interrogativa sembra essere una domanda che l'io lirico pone a sé stesso, in quello proemiale, invece, attraverso l'inversione dei vv. 7-8 e l'esplicitazione della frase interrogativa, Bonnefoy altera la struttura generale del sonetto che, da componimento completamente «votato al soliloquio» (Vecchi Galli 2019 : 96) si ricodifica in un dialogo diretto con il lettore. Un procedimento analogo si osserva anche in chiusura del sonetto successivo, il sonetto III:

però al mio parer non li fu honore
ferir me de saetta in quello stato,
a voi armata non mostrar pur l'arco.

Mais fut-ce à son honneur, de me frapper
De sa flèche, moi sans défense, alors qu'à vous,
Si armée, il cachait jusqu'à son arc ?

Questo esempio mostra una terza modalità d'uso delle interrogative in traduzione da parte di Bonnefoy: da un primo soliloquio, a un dialogo con il lettore, fino al dialogo diretto con l'amata.

Quest'ultima terzina presenta, inoltre, una sintassi semplificata rispetto all'italiano e subisce una trasformazione che agisce anche sul significato veicolato da questi ultimi versi. L'attacco con l'avversativa viene mantenuto, ma la proposizione affermativa di Petrarca – velata dal modesto inciso «a parer mio» – viene riformulata dal traduttore come un'interrogativa diretta, di natura retorica. Attraverso questa scelta, Bonnefoy rende esplicita un'implicazione che nel testo petrarchesco restava sottintesa, ossia il giudizio negativo contenuto in «non li fu honore». Tuttavia, pur conservando un significato analogo, il passaggio dall'affermazione all'interrogazione determina un mutamento del tono e dell'effetto complessivo del verso. La domanda, infatti, si configura come una vera e propria allocuzione – «alors qu'à vous» – rivolta direttamente alla stessa Laura. In tal modo, Bonnefoy introduce una variazione decisiva nella prospettiva del sonetto, rendendo la figura femminile non più soltanto evocata, come nel testo petrarchesco («i vostri occhi», «voi armata»), ma pienamente interpellata, coinvolta in prima persona nel discorso poetico. È significativo, in questo senso, che si tratti del primo sonetto del

Canzoniere in cui compare Laura: se il testo di Petrarca evoca la presenza della donna in modo allusivo, quello di Bonnefoy rompe questa distanza fin dall'inizio attraverso l'apertura di uno spazio di dialogo diretto e di maggiore partecipazione emotiva.

Espediente parallelo alla creazione di frasi interrogative è la creazione di frasi esclamative. Se ne ritrovano vari esempi in queste traduzioni, come al già citato sonetto LVII: il v. 5 viene introdotto da Bonnefoy dall'esclamativa «Hélas !», a traduzione dell'italiano «lasso». Parimenti, il v. 12 del sonetto CC presenta la traduzione della relativa «che fanno altrui tremar di meraviglia» con l'esclamazione «Si doux qu'ils font frémir de tant de merveille !».

Lungo questo paragrafo si è finora tentato di individuare gli elementi che nella traduzione di Bonnefoy risultano più evidenti nell'ottica di una modernizzazione del contenuto del sonetto petrarchesco. Si è quindi cercato di mettere in luce come, nel contesto di uno strumento sintatticamente riaccordato, la musica possa risultare più contemporanea, come le immagini costruite su una diversa tensione delle corde possano rinascere più percepibili e limpide alle orecchie di un lettore contemporaneo.

È necessario, ora, affiancare a questo tipo di indagine un ulteriore punto di vista per mostrare uno dei tratti più interessanti delle traduzioni di Bonnefoy, che potremmo definire, proseguendo la metafora, l'interpretazione personale del musicista. Si tratta quindi di descrivere ora quei fenomeni tramite i quali emerge da un lato la personale interpretazione del traduttore e, dall'altro, la personale voce del poeta che traduce.

Un passaggio significativo, oltre a quelli precedentemente elencati, in cui si nota già da subito la forte presenza di Bonnefoy nelle traduzioni, è la resa dell'importante singolare «sul mio primo giovanil **errore**» con «Dans **les égarements** de ma prime jeunesse» (s. I, v. 3). Nel componimento e nella storia di Petrarca l'errore è uno, unico e ben chiaro al poeta maturo che scrive la propria opera, ossia l'innamoramento per Laura. Bonnefoy invece, rendendolo plurale, opera non solo uno scarto di tipo grammaticale, ma agisce direttamente sull'interpretazione sì del sonetto, ma anche del pensiero che sottende l'intera struttura del *Canzoniere*. Se per Petrarca, per quanto le conseguenze si svolgano lungo l'arco dell'intera vita, l'innamoramento è rintracciabile in un punto preciso del passato, per Bonnefoy l'errore si ripresenta continuamente, non è più astratto e onnicomprensivo, ma implica piuttosto la concretezza del susseguirsi dei desideri e delle pulsioni amorose per Laura, lasciando traccia anche in quelle continue «retombées»

poetiche che il *Canzoniere* tenta di nascondere e che Bonnefoy cerca, invece, di far emergere.

Un parallelo di questo pensiero si ritrova nell'indecisione per alcuni aspetti della traduzione dell'*Infinito* di Leopardi, che fino all'ultima revisione prima della stampa presentava il plurale «haies» per tradurre il singolare «siepe»:

Pourquoi cette hésitation ? Précisément parce que le *Canto notturno*, parmi d'autres poèmes, montre que Leopardi se plaît à imaginer le voyage, l'errance à travers «il deserto piano» de l'existence; et que ce désert, cet espace comme infini, «in suo giro lontano al cielo confina», ce qui laisse entrevoir là-bas, à l'extrémité du regard, un «ultimo orizzonte» cette fois encore, mais avec maintenant entre le poète et ce bout du monde non l'interposition d'un obstacle proche mais une succession indéfinie de vallonnements et de dunes, où l'on descend, où l'on souffre, d'où on remonte : l'horizon étant alors pour des moments dérobé de façon plus ou moins partielle mais au sein d'un allant qui entraîne en ce qui, en somme, va être une durée d'existence.
(Bonnefoy 1999a : 4)

Nell'idea di Bonnefoy, quindi, la siepe è pensabile come le dune che attraversa il pastore, un ostacolo dopo l'altro, depressioni seguite da alture che permettono di vedere più lontano e di potersi quindi affidare alla speranza. Anche in questo caso, ciò che nasce come minimo scarto grammaticale, cela in realtà una più ampia interpretazione dell'opera dell'autore tradotto.

Un secondo tratto caratteristico delle traduzioni di Bonnefoy in cui si riconosce la sua voce è l'impiego di parole ed espressioni estranee al dettato petrarchesco ma attinte direttamente dall'armamentario lessicale e poetico del traduttore. Si riconosce in questo senso una diffusa tendenza da parte di Bonnefoy a inserire continui richiami al mondo terreno, alla realtà concreta e presente, all'*hic et nunc* che tanto caratterizza e attraversa la sua poetica: al v. 14 del sonetto I il generico «mondo» è reso con l'espressione avverbiale «ici-bas», che di quell'astratto mondo rievoca la concreta realtà terrestre, pur mantenendo una formulazione che si rifà alla visione cristiana medievale; il «tempo» al v. 5 del sonetto III diventa «ces temps», che con la resa plurale e l'aggiunta del dimostrativo diventano questi precisi ed esatti momenti; nel sonetto LXXXI, quel «qua giù» che al v. 9 figura in Petrarca come una generica notazione spaziale (ben diversa rispetto all'«ici-bas» della traduzione del sonetto I) è reso da Bonnefoy con il netto e

circostanziale «en ce monde», peraltro isolato in clausola a fine di verso. Si può dunque riconoscere in questo una marca tipica delle traduzioni di Bonnefoy, attraverso la quale il poeta-traduttore rende visibile e udibile la propria presenza e la propria voce.

Un ultimo segno di questo atteggiamento attivo e di continuazione poetica consiste, infine, in quello che lui stesso ha definito un «ouvrir, comme on ouvre une enveloppe» (Bonnefoy 2005a : 375), elementi e spunti del poetare petrarchesco che riconosce come presenti solo in potenza e che decide di espandere per «y retrouver la pensée». Un esempio efficace di questo procedimento lo si ritrova nella seconda quartina del sonetto XXXIII, nella quale Bonnefoy scioglie l'*hapax* petrarchesco «carbone» in due parole distinte: «braises» e «cendres». In una simile scelta si può riconoscere una sorta di metafora del modo in cui Bonnefoy agisce e pensa il *Canzoniere*, per come opera direttamente sul testo ricorrendo alla propria sensibilità di poeta, dando voce al non detto che Petrarca ha nascosto tra i suoi versi, dopo averlo scovato – esattamente come l'immagine evocata da questa metafora – sotto la cenere, la polvere lasciata dal tempo e dalla religiosità dell'autore e che cela invece la brace, la curiosità per l'altro, per la terra e non solo per il cielo.

Nel corso del presente capitolo si è tentato di indagare in profondità la natura del lavoro che Bonnefoy compie sull'opera di Petrarca. A partire dalle riflessioni sulla propria pratica traduttiva e poetica, l'analisi ha inteso esaminare le scelte linguistiche, stilistiche e semantiche da lui adottate per tradurre ciò che egli stesso aveva intravisto nel *Canzoniere* – una verità poetica latente, in potenza, che aspettava di essere rivelata. In particolare, si è cercato di comprendere e mostrare in che modo la sua lettura interpretativa abbia influenzato la sua traduzione e, soprattutto, come la riflessione sulla forma petrarchesca abbia agito sulla ricreazione di una sua propria forma-sonetto e delle dinamiche interne che la governano.

III. Storia editoriale ed evoluzione di un pensiero: quindici pubblicazioni dei sonetti di Shakespeare

Il capitolo precedente ha preso in esame il lavoro di traduzione che Bonnefoy ha condotto sui sonetti di Petrarca – e la riflessione che a esso si è legata – tra il 2004 e il 2012. Nei medesimi anni, però, l'interesse per Shakespeare ha continuato ad alimentarsi, concretizzandosi in una continua lettura e traduzione non solo delle *pièces*, ma anche dei sonetti. Il rapporto ideale che ha legato Bonnefoy all'opera del Bardo, infatti, è indubbiamente il più profondo e fecondo, nonché quello di più lunga durata – ha infatti attraversato quasi l'intera stagione poetica di Bonnefoy dal 1955 al 2015 –, influenzando diverse fasi ed evoluzioni della sua poesia, al punto da poter parlare di un vero e proprio rapporto di «filiation». Il motivo per il quale si è qui scelto di anteporre uno studio delle traduzioni dei sonetti di Petrarca a quello delle traduzioni dei sonetti di Shakespeare risiede nell'importanza della riflessione che l'opera di Petrarca ha suscitato nel pensiero di Bonnefoy, rappresentando un punto centrale e un motore di cambiamento nella più generale riflessione sulla traduzione della forma, le cui ripercussioni sulla comprensione e traduzione dei sonetti shakespeariani saranno oggetto di questo capitolo. Si è quindi ritenuto opportuno chiarire come il confronto con la lirica petrarchesca abbia rappresentato un momento di svolta anche per la traduzione dei sonetti di Shakespeare. Tale premessa permette di analizzare non solo le diverse traduzioni dei testi shakespeariani, ma anche l'influenza del lavoro sul sonetto italiano nel processo di ritraduzione del sonetto inglese.

È importante sottolineare, però, che l'individuazione della traduzione di una selezione di sonetti del *Canzoniere* petrarchesco come momento fondamentale per la comprensione della forma-sonetto da parte di Bonnefoy non intende porre in secondo piano l'importanza che ha assunto l'opera di Shakespeare nella sua vita e nella sua opera, profondamente mostrato e analizzato da Amadori (2015) e Roesler (2016).

Riprendendo, inoltre, quanto delineato nel primo capitolo, l'interesse di Bonnefoy per la lingua e la letteratura inglesi ha portato alla traduzione non solo dell'opera di Shakespeare, ma anche di altri poeti anglofoni come W. B. Yeats, J. Keats e J. Donne. Tra le traduzioni dei componimenti di Keats (Bonnefoy 2000b) è necessario segnalare la

presenza di alcuni sonetti⁴⁹. A riprova del ruolo centrale che assume la traduzione del sonetto petrarchesco, si osserva come ancora nel 2000 Bonnefoy pubblichi le sue traduzioni non rispettando la forma-sonetto. Le traduzioni dei sonetti di Keats si presentano non solo con un più ampio numero di versi, ma anche composti da due strofe. Lo stesso procedimento, inoltre, lo si osserva nella traduzione dell'*Infinito* di Leopardi, pubblicato nel medesimo volume⁵⁰. Se *L'infinito* dai 15 versi leopardiani viene tradotto in due strofe rispettivamente di 10 e 8 versi, la traduzione di *Bright star* si struttura su due strofe da 11 e 10, *To sleep* da 11 e 9 e *The day is gone* da 18 e 3, a testimonianza della tendenza di Bonnefoy alla dilatazione e alla parafrasi, oltre che della perdurante mancanza in questa fase della considerazione della forma-sonetto come elemento consustanziale del componimento (cf. Appendice III, sezione IV). Dal momento che le traduzioni di questi sonetti sono rimaste estranee allo sviluppo del pensiero in merito alla forma e non sono quindi state interessate da alcuna rivisitazione, si è scelto di non inserirle nel *corpus* di questo lavoro. Parimenti, un ulteriore sonetto tradotto da Bonnefoy che non verrà trattato in questa sede è quello che si informa dall'incontro tra Romeo e Giulietta nell'omonima *pièce* shakespeariana (Atto I, scena V, vv. 104-117, testo in Appendice III, sezione V). Anche in questo caso, Bonnefoy sceglie di non rispettare la forma: nonostante le quartine iniziali siano mantenute, le terzine – spezzate in singoli versi-battute nel testo inglese – vengono ampliate fino a occupare nove versi⁵¹.

È quindi esclusivamente alla traduzione e ritraduzione dei sonetti di Shakespeare che sarà dedicato questo capitolo. Dopo una rassegna ragionata delle diverse apparizioni delle traduzioni, si procederà a un'analisi prima delle traduzioni degli anni Novanta, poi delle ritraduzioni del decennio successivo, la cui suddivisione in due fasi temporali distinte è segnata dal cambiamento del pensiero di Bonnefoy sulla traduzione della forma-sonetto.

III.I. Edizioni e paratesti: uno sguardo d'insieme

Lungo un arco temporale che si estende dal 1994 al 2007, Bonnefoy dà alle stampe

⁴⁹ Delle traduzioni delle opere di Keats da parte di Yves Bonnefoy si sono occupati Edwards 2001 e Roux (2024 : 511-566).

⁵⁰ Gli studi dedicati alla traduzione di Bonnefoy dell'*Infinito* di Leopardi sono Scotto 2004, Scotto 2008, Leopizzi 2016, Prete 2011 e Wieser 2011.

⁵¹ Uno studio comparato di diverse traduzioni francesi di questo sonetto è stato condotto da Déprats (2007).

quindici diverse traduzioni di differenti selezioni dei sonetti di Shakespeare. Si tenterà di seguito di rendere conto della storia di queste pubblicazioni e della loro veste editoriale, ogni volta nuova. Visto l'elevato numero delle pubblicazioni di queste traduzioni in un arco temporale relativamente ristretto, che porta talvolta a casi di sovrapposizioni di diverse edizioni nel medesimo anno, si ritiene opportuno riportare un elenco di tutte le traduzioni, con l'indicazione dei sonetti che compongono le differenti selezioni⁵². Ad ogni edizione verrà assegnata una sigla corrispondente all'anno di pubblicazione, con l'eventuale aggiunta di una lettera per distinguere uscite del medesimo anno. Tali sigle, d'ora in avanti, verranno adottate nel corso della trattazione per fini di chiarezza e brevità.

1994B

Yves Bonnefoy, *XXIV Sonnets de Shakespeare. Eaux-fortes de Zao Wou-Ki*, Bibliophiles de France, Boulogne-sur-Seine, 1994.

I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XX, XXI, XX, XXIII, XXIV

1994O

Douze Sonnets de Shakespeare, traduits par Yves Bonnefoy, «L'Œil.de.Bœuf» (Yves Bonnefoy) 4 (1994), p. 50-73.

XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XX, XXI, XXII

1994E

Dix Sonnets de Shakespeare. Traduction nouvelle d'Yves Bonnefoy, «L'Esprit Créateur» 34/3 (1994), p. 16-21.

I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, XXIII, XXIV

1995

William Shakespeare, *Vingt-Quatre Sonnets. Traduction & postface de Yves Bonnefoy*. Thierry Bouchard Yves Prié, Losne 1995.

I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XX, XXI, XXII, XXIII, XXIV

1999

William Shakespeare, *Quaranta Sonetti nella traduzione di Yves Bonnefoy. Versione*

⁵² Per una visione d'insieme si rimanda alla tavola dell'Appendice I, sezione II.

italiana di Giuseppe Ungaretti. A cura di C. Ossola, Giulio Einaudi editore, Torino 1999.

II, VI, XV, XIX, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXIII, XXXV, XXXIX, XLI, L, LI, LIII, LV, LIX, LXII, LXVI, LXVIII, LXXI, LXXIII, XCVIII, XCIX, CVII, CXII, CXIX, CXX, CXXIII, CXXVIII, CXXIX, CXXX, CXXXI, CXXXII, CXXXIII, CXL, CXLIV, CXLVI, CL, CLI

2001

Yves Bonnefoy, *La traduction des sonnets de Shakespeare*, in P. Dorval-J.-M. Maguin (ed.), *Shakespeare & la France. Actes du Congrès de 2000*, Société Française Shakespeare, Paris 2001, p. 61-67.

CXLIV, CXXIX, XVIII, LV, LXXIII, LXXI⁵³

2003

Yves Bonnefoy, *Douze sonnets de Shakespeare*, «Nu(e)» 25 (2003) (Michel Collot), p. 93-106.

XXIX, XXXV, L, LV, LXII, LXXIII, XCVIII, CVII, CXXIX, CXXXII, CXLIV, CXLVI

2004

Yves Bonnefoy, *Sept sonnets de Shakespeare, nouvellement traduits*, in S. Villani-Perron (ed.), *Lectures de Pierre Torrealles. Approches critiques*, Legas-New York-Ottawa; Toronto 2004.

XXXIII, LIII, LIX, LXVIII, LXXI, CXIX, CXXVIII

2005

William Shakespeare. Sonnets. Traduction par Yves Bonnefoy. Übersetz. Wolfgang Kaussen, in C. W. Scheel (ed.), *Hommage à Yves Bonnefoy. Poète traduit / Traducteur de poètes. Lectures de Pétrarque, Shakespeare et Bonnefoy*, 11 Mars 2005, Museum in der Schlosskirche, Saarbrücken 2005, p. 16-18.

XII, XVIII, LV, LXXIII

2006

Yves Bonnefoy, *Traduction de sept sonnets de Shakespeare*, «Cahiers Claude Simon» 2 (2006), p. 51-55.

⁵³ A fronte di questa traduzione è posta la traduzione di Pierre Leyris del medesimo sonetto.

I, II, XVIII, LXVIII, LXXIII, XVI, CXVI

2007B

Yves Bonnefoy, *Shakespeare, Sonnet 26*, «Bleecker Street. Abordages» 3-4 (2006), p. 35.

XXVI

2007A (1)

Yves Bonnefoy, *Shakespeare : quatre sonnets sous chacun deux formes* suivi de *Dix-neuf autres sonnets*, in D. Lançon-S. Romer (ed.), *Yves Bonnefoy. L'amitié et la réflexion*, Presses universitaires François Rabelais, Tours 2007, p. 107-114.

LV, CXXIX, CXXX, CXLIV

2007A (2)

Yves Bonnefoy, *Shakespeare : quatre sonnets sous chacun deux formes* suivi de *Dix-neuf autres sonnets*, in D. Lançon-S. Romer (ed.), *Yves Bonnefoy. L'amitié et la réflexion*, Presses universitaires François Rabelais, Tours, 2007, p. 115-133.

V, VII, VIII, IX, XII, XIV, XV, XIX, XXIII, XXIV, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXII, XXXIII, XXXVIII, XXXIX, XLI

2007T

William Shakespeare, *Dix-sept Sonnets*, «La Treizième» 11 (2007), p. 45-61.

I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVII

2007G

William Shakespeare, *Les Sonnets précédés de Vénus et Adonis et du Viol de Lucrece*, Gallimard, Paris 2007.

I-CLIV

La prima versione delle traduzioni di Bonnefoy di una selezione di sonetti shakespeariani appare come ventisettesima uscita dei *Bibliophiles de France*, nel febbraio 1994 [1994B]. Si tratta di un libro d'artista – stampato a mano seguendo la tecnica della stampa a piombo in 195 esemplari numerati – che presenta Bonnefoy come autore e *XXIV sonnets de Shakespeare* come titolo. Questo volume di pregio, impreziosito da sette acqueforti realizzate da Zao Wou-Ki, riporta le traduzioni dei primi ventiquattro sonetti del canzoniere shakespeariano con testo a fronte inglese, precedute da una prefazione

dell'autore dal titolo *Traduire les Sonnets de Shakespeare*.

Questa breve introduzione di poche pagine è usata da Bonnefoy per giustificare la più evidente, anche solo a colpo d'occhio, delle sue scelte traduttive: il deliberato mancato rispetto non solo delle regole sulle quali il sonetto shakespeariano si struttura, ma anche del numero di versi che lo compongono. Oltre all'interessante spiegazione che Bonnefoy porta a favore della propria scelta, e che apre uno spiraglio non solo all'interno dell'*atelier* del traduttore ma anche del poeta, risulta opportuno evidenziare alcuni passaggi chiave di queste pagine, a partire dal paragrafo d'esordio, che merita di essere letto con attenzione:

Je dois quelques explications à mon lecteur, qui s'étonnera que mes traductions aient jusqu'à dix-sept ou dix-huit vers quand un sonnet, par définition, n'en a que quatorze : nombre que tous ceux qui veulent traduire Shakespeare semblent d'ailleurs avoir à cœur de préserver, quand ils ne se résignent pas à la prose.
(Bonnefoy 1994a : 14)⁵⁴

In queste prime e poche righe sono condensati molti elementi d'interesse. Innanzitutto, l'introduzione si apre con una *excusatio non petita* da parte dell'autore: «[j]e dois quelques explications à mon lecteur». Questo incipit, che non lascia spazio a preamboli, sembra voler prevenire fin da subito ogni eventuale critica dei lettori nei riguardi di un'importante scelta traduttiva, una scelta che, peraltro, non necessita di letture approfondite per essere notata ma appare anche solo a un primo sguardo. È infatti già in corrispondenza della seconda riga che emerge il problema: Bonnefoy non lascia che sia il lettore a scoprire come si presentano le sue traduzioni, ma premette da subito che esse sono strutturate su «dix-sept ou dix-huit vers». Alla riga immediatamente successiva si incontra un'ulteriore espressione chiave: *par définition*. Attraverso questa locuzione, Bonnefoy manifesta ancora più chiaramente la ponderatezza e la profondità del proprio pensiero, dichiarando in modo inequivocabile che la conoscenza delle regole che il sonetto impone non ha in alcun modo costituito un fattore di esitazione rispetto alla propria scelta: essa, anzi, acquisisce una pregnanza tanto più significativa proprio perché perseguita nonostante questa consapevolezza. Infine, nelle battute conclusive, Bonnefoy pone le proprie traduzioni in contrasto con quelle che le hanno precedute. Egli ne contesta

⁵⁴ Si ricorre qui al riferimento del numero di pagina della pubblicazione del medesimo saggio sulla rivista *L'Esprit Créateur*, dal momento che l'introduzione nel volume pubblicato da *Bibliophiles de France* non è numerata.

le scelte traduttive, rivendicando la propria libertà metrica e strofica, in linea con la sua idea di traduzione: un atto poetico autonomo che non deve soggiacere ai vincoli di un altro testo, ma riflettere la libertà del traduttore-poeta nel ripercorrere l'itinerario creativo dell'autore. Queste prime righe introducono quindi molteplici riflessioni, ma è principalmente l'*explication* della scelta della forma che trova più ampio spazio nelle pagine che seguono.

La spiegazione di Bonnefoy della propria posizione si struttura, in questa introduzione, a partire da due parole che rivelano fin da subito la sua insofferenza verso una traduzione vincolata al rispetto della forma del testo da tradurre, in questo caso il sonetto. Ad aprire il saggio, infatti, sono il verbo *s'astreindre* e il sostantivo *obligation*⁵⁵. L'avversione di Bonnefoy rispetto all'intraprendere una traduzione seguendo il rigido schema che si sviluppa su tre quartine e un distico affonda le proprie radici nella convinzione che vede le proprie traduzioni come proprie poesie: entrambe le produzioni poetiche sono chiamate a inserirsi nel dominio della «*poésie véritable*» (Bonnefoy 1994a : 14) e, in quanto tali, a svilupparsi all'interno di quella complessa e feconda dialettica tra forma e contenuto. È in questo spazio di tensione e di equilibrio dinamico che Bonnefoy, infatti, riconosce la possibilità della poesia autentica, e quindi anche della traduzione poetica, lo spazio in cui il poeta, e di conseguenza il poeta-traduttore, ha piena libertà di movimento tra nuove scoperte e intuizioni, nei riguardi dell'atto poetico e di sé stesso. La piena consapevolezza dell'importanza e della funzione che la forma assume nel processo poetico portano Bonnefoy a rifiutare di eseguire una traduzione nel «*carcan*» di una forma imposta, in quanto impedirebbe, e da queste parole emerge ancora più chiaramente l'idea di traduzione come poesia, l'«*invention formelle et [l'] invention de parole*» (*ibidem*). Dal momento che la traduzione si configura come «*étude de soi autant que lecture de l'autre*» e che la materia del traduttore «*c'est moins le 'sens' qu'a le texte [...] que son expérience propre de celui-ci*» (*ivi* : 15), Bonnefoy rivendica la propria scelta di prediligere il rispetto di ciò che la propria lettura del testo shakespeariano ha portato alla luce e accordare quindi la priorità a ciò che ha le potenzialità per esprimerlo, il ritmo.

⁵⁵ «*Mais que l'on s'astreigne aux quatorze vers lorsque l'on est déjà dans l'obligation de ne rien changer aux idées, aux sentiments, aux images qui sont la substance d'un poème, c'est avoir à produire un texte au sein duquel un sens déjà décidé aura eu à subir une contrainte, et considérable, au plan de la forme, alors que dans l'écriture authentiquement et spécifiquement poétique forme et sens naissent simultanément, l'un stimulant l'autre, l'aidant à explorer ses possibles, lui permettant de découvrir, peu à peu ou plus brusquement, ce que leur auteur est déjà, mais sans le savoir encore*» (Bonnefoy 1994a : 14).

Non costituisce in alcun modo un problema, per Bonnefoy, che la realizzazione di «une écriture authentiquement et spécifiquement poétique» (*ibidem*) conduca alla produzione di un testo che presenti un numero di versi superiore ai quattordici canonici previsti dalla forma-sonetto. Una simile considerazione si estende, inevitabilmente, anche alla disposizione interna delle strofe, non soltanto in relazione alla quantità di versi che le compongono, ma anche in merito al disegno rimico della strofa e allo stesso impianto metrico del verso. In tal senso, le traduzioni di Bonnefoy si presentano in verso libero, prive dunque di ogni vincolo a schemi metrici predeterminati o a una particolare organizzazione rimica. È lo stesso poeta, tuttavia, a precisare che le sue, a differenza di quelle di alcuni suoi predecessori, sono traduzioni «*a priori sans aucune règle, ce qui ne veut pas dire sans loi*» (*ivi* : 15), chiarendo come l'assenza di regole prestabilite non equivalga affatto all'assenza di un principio o di un criterio poetico che orienti il proprio progetto traduttivo. In queste versioni, infatti, Bonnefoy si propone di «*ne retenir que ce que cette structure a de facilement préservable*» (*ibidem*), e di conseguenza articola i propri testi in modo da richiamare, almeno in forma evocativa, l'impianto del sonetto: le traduzioni presentano dunque quattro strofe, le prime tre di maggiore estensione e l'ultima di dimensioni ridotte, secondo una dinamica che conserva, pur nella libertà del verso, un'eco della struttura del sonetto shakespeariano.

Il medesimo saggio, opportunamente rivisto e corredato da alcune variazioni di carattere non sostanziale, verrà successivamente riproposto in tre ulteriori sedi di pubblicazione dedicate alle traduzioni dei sonetti shakespeariani di Bonnefoy. Nello stesso anno, infatti, appaiono altre due edizioni, le quali si collocano in successione rispetto alla prima non soltanto sotto il profilo cronologico, ma anche sul piano testuale. Tale continuità è confermata dalle varianti introdotte rispetto alla prima versione, interventi di carattere minore ma significativi, che evidenziano l'attenzione dell'autore nel perfezionare il proprio testo. Tali varianti, peraltro, non si esauriscono con queste edizioni, ma vengono conservate e riprese nelle redazioni successive, contribuendo così a delineare un percorso coerente di evoluzione testuale che permette di seguire con precisione l'*iter* critico e traduttivo dello sviluppo del pensiero di Bonnefoy in merito alle proprie traduzioni.

Nel giugno 1994 esce il quarto numero della rivista *L'Œil.de.Bœuf*, un numero dedicato a Bonnefoy, dal titolo *Entretien avec Yves Bonnefoy et un poème et des*

traductions. Oltre all'interessante presentazione di Finck, dedicata alla *Poétique de la Voix rauque* di Bonnefoy, a un'intervista condotta dalla redazione della rivista in merito alle declinazioni che il viaggio assume in alcune opere del poeta, e alla presenza di una poesia inedita dell'autore (*Une pierre*), due titoli dell'indice sono dedicati alle traduzioni dei sonetti shakespeariani. Il saggio appena discusso viene citato nel sommario iniziale come *Introduction aux "Sonnets" de Shakespeare*, per quanto si presenti all'interno del volume con il medesimo titolo (*Traduire les Sonnets de Shakespeare*). Seguono, immediatamente dopo, nella sola versione francese, *Douze "Sonnets" de Shakespeare* [1994O], in cui Bonnefoy propone la sua traduzione dei sonetti dall'XI al XXII. Le revisioni, rispetto alla precedente versione, sono minime e riguardano la riscrittura di tre versi⁵⁶.

Nell'autunno dello stesso anno vengono pubblicate sulla rivista *L'Esprit Créateur* le traduzioni, anche in questo caso sprovviste di testo inglese a fronte, dei sonetti dall'I all'VIII, il XXIII e il XXIV, sotto il titolo *Dix Sonnets de Shakespeare. Traduction nouvelle d'Yves Bonnefoy* [1994E], precedute dal consueto saggio introduttivo. Anche per questa pubblicazione, le variazioni rispetto alla versione pubblicata in precedenza sono minime⁵⁷.

In seguito, nel 1995, esce per Thierry Bouchard & Yves Prié il volume *Vingt-quatre Sonnets*, una seconda pubblicazione della selezione dei primi ventiquattro sonetti già apparsi nel libro d'artista prodotto dai *Bibliophiles de France* l'anno precedente⁵⁸. A

⁵⁶ Il v. 12 del sonetto XI (da «N'a pas faits pour garder, brutes difformes,» a «N'entend pas préserver, brutes difformes»), il verso d'apertura del sonetto XIII (da «Si tu pouvais te faire ce que tu es ! Hélas,» a «Si tu pouvais rester ce que tu es ! Hélas,») e il v. 8 del XVIII (da «Et rien n'est beau qui sa beauté ne perde» a «Et beauté se défait en beauté même»). Al netto di queste modifiche rimane invece inalterata la struttura sintattica, così come si trovano riproposti i medesimi sintagmi.

⁵⁷ Il v. 14 del sonetto III (da «Tu peux apercevoir, malgré toutes tes rides,» a «Tu reverras, en dépit de tes rides,»), che subirà alcune modifiche anche nella versione successiva del 1995, e i vv. 10-12 del sonetto V (da «D'où suit que, n'en restât retenue l'essence | Dans des geôles de verre, tout l'efficace | De la beauté passerait avec elle,» a «D'où suit que, n'en restât emprisonné l'essence | Sous des voûtes de verre, tout l'efficace | De beauté passerait en beauté même,»). Infine, il sonetto XXIII subisce una modifica al v. 9, spiegata dall'autore tramite una nota: se per la traduzione precedente aveva scelto la lezione *books* dell'*in quarto* riportata anche da Wells-Taylor per il verso «O, let my books be then the eloquence», per questa nuova traduzione preferisce l'emendazione *looks* risalente a Sewell. Il verso viene quindi tradotto «Ah, que mes vers soient alors l'éloquence,» per *Bibliophiles de France* e «Ah, que mes yeux soient alors l'éloquence,» per *L'Esprit Créateur*. Per approfondire la storia delle diverse lezioni del sonetto XXIII cf. Erne 2008.

⁵⁸ I sonetti IV-XVIII-XIX-XXIV rimangono invariati. Nei rimanenti occorrono invece modifiche di leggera entità, consistenti nella maggior parte dei casi in interventi sulla punteggiatura o sull'ortografia di singoli termini; in altri casi si osservano invece lievi modifiche nella scelta di parole o parziali riformulazioni di interi versi (come nel caso del v. 1 del sonetto I, che passa da «Des êtres les plus beaux nous voulons qu'ils aient descendance» a «Aux êtres les plus beaux nous voulons descendance», o in quello del v. 12 del sonetto

differenza di tale pubblicazione, questa indica come autore William Shakespeare e, sotto il titolo, la responsabilità editoriale attraverso la dicitura *Traduction et postace d'YVES BONNEFOY*, con il nome del traduttore messo in rilievo visivo e tipografico grazie all'impiego di caratteri maiuscoli e più grandi. Le traduzioni raccolte in questa edizione presentano alcune revisioni rispetto alle pubblicazioni precedenti e il breve saggio *Traduire les Sonnets de Shakespeare* si trova, in questo caso, posto a fine volume come postfazione.

È con la pubblicazione di *Quaranta sonetti di William Shakespeare*, apparsa nel 1999 per Giulio Einaudi Editore e a cura di Carlo Ossola, che si concretizza lo scarto più significativo rispetto alla selezione di sonetti shakespeariani tradotti fino a quel momento da Bonnefoy. Si tratta di un breve volume che si connota per tre particolarità. In primo luogo, si presenta come una pubblicazione trilingue che vede accostate al testo shakespeariano la traduzione francese di Bonnefoy e quella italiana di Ungaretti. A tal proposito, è interessante notare il modo in cui questa informazione viene presentata in copertina: al titolo *Quaranta sonetti di William Shakespeare* viene infatti fatta seguire, nel medesimo formato e distinta solo dall'uso del colore, la dicitura *nella traduzione di Yves Bonnefoy*, quasi a formare un unico titolo. La notazione relativa, invece, alla traduzione italiana (*versione italiana di Giuseppe Ungaretti*) compare in corpo minore e, anche per le parole con cui viene presentata, sembra rivestire un ruolo più marginale rispetto a quanto precede. Stando al titolo, i protagonisti di questa pubblicazione paiono quindi essere principalmente Shakespeare e Bonnefoy. La stessa impressione si ricava anche osservando l'impaginazione interna del volume, in quanto il testo shakespeariano occupa l'intera pagina sinistra, il testo di Bonnefoy la corrispondente pagina destra, mentre il testo di Ungaretti si trova relegato nel margine inferiore di entrambe le pagine, non solo in corpo minore, ma anche formando un unico blocco testuale scritto in riga continua, nel quale l'a capo che distingue nelle altre due versioni la fine di ogni verso è sostituita dall'usuale barra verticale come segno di cesura versale. In seconda battuta, risulta interessante quanto riportato da Ossola nella nota ai testi: le traduzioni di Bonnefoy sono nate espressamente per questa edizione e per il pubblico italiano. La selezione di quaranta sonetti è infatti quella proposta da Ungaretti nel 1946⁵⁹, il cui testo viene

XXIII, con «Mieux que ces lèvres qui dirent souvent plus.» che diventa «Plus que ces lèvres qui ont souvent dit plus».

⁵⁹ Come raccontano anche Ossola e Radin nel commento che conclu

riportato anche in questo volume. In ragione di ciò, e fatta eccezione per i sonetti II, VI, XV e XIX già pubblicati in precedenza⁶⁰, tutte le trentasei nuove traduzioni vengono presentate come inedite sia in Italia che in Francia.

Successivamente, nel 2001, escono a cura di Patricia Dorval gli atti del convegno *Shakespeare & la France*, organizzato l'anno precedente dalla Société Française Shakespeare. In questa sede vengono pubblicate sei traduzioni di Bonnefoy (in ordine: CXLIV, CXXIX, XVIII, LV, LXXIII, LXI, quest'ultimo affiancato dalla traduzione di Pierre Leyris)⁶¹ nella sola versione francese, precedute da un suo intervento dal titolo *La traduction des sonnets de Shakespeare*. Questo contributo risulta particolarmente interessante in qualità di primo momento in cui Bonnefoy si esprime pubblicamente sui sonetti di Shakespeare. Se nel 1994, in *Traduire les Sonnets de Shakespeare*, si era pronunciato in merito alla propria posizione traduttiva, in questo caso sembra invece approfondire le direttive accennate dal passo precedentemente citato, ancorando la spiegazione delle proprie scelte alla propria lettura e conoscenza, ormai quarantennale, dell'opera shakespeariana. A partire dalla presentazione delle ragioni che lo hanno portato alla traduzione dei sonetti – da un lato, la curiosità nei confronti di una scrittura del Bardo così estranea all'*unité profonde* del *corpus* drammatico e, dall'altro, l'insoddisfazione nei riguardi delle traduzioni esistenti in francese fino a quel momento – e dalla sua interpretazione di tali componimenti in confronto con l'opera teatrale, l'autore si sofferma sia sul posizionamento delle proprie traduzioni rispetto alle precedenti, sia sulle

de l'edizione dei Meridiani *Vita d'un uomo. Traduzioni poetiche* (Ungaretti 2010 : 1345), la selezione deriva da una lunga riflessione. Si ricorda, infatti, che Ungaretti pubblicò le prime traduzioni dei sonetti shakespeariani nel 1944 per *Documento Edit. Librario* sotto il titolo *XX sonetti di Shakespeare* (II-VI-XIX-XXVII-XXX-L-LI-LXII-LXVIII-LXXI-XCII-CXXIII-CXXIX-CXXX-CXXXI-CXXXII-CXXXIII-CXL-CXLVI-CL-CLI), una selezione nata per un ben più ambizioso volume complessivo delle sue traduzioni, da Mallarmé, a Racine, Scève, Góngora ecc. Altre sei traduzioni apparvero poi sulla rivista *Poesia, Quaderno I*. Per uno studio approfondito della storia di queste traduzioni cf. Terreni 2009.

⁶⁰ Il sonetto II appare in 1994B, in 1994E e, con una minima modifica corrispondente alla diversa punteggiatura della fine del v. 2 (che passa da un punto interrogativo a una virgola), in 1995. Allo stesso modo, il sonetto VI, pubblicato per la prima volta in 1994B e ripreso in 1994E, subisce una lieve modifica al v. 7 in 1995 (da «Quand on paie de plein gré ce qui rend heureux.» a «Quand on prête et on rend avec même joie.»), mantenuta anche in 1999. Per quanto riguarda il sonetto XV, esso appare in 1994B e, invariato, in 1994O; subisce le modifiche sopra discusse in 1995 e rimane invariato, se non per una lieve revisione al v. 2, in 1999. Infine, il sonetto XIX non subisce alcuna modifica rispetto alla prima pubblicazione in 1994B: 1994O, 1995 e 1999 presentano la stessa versione.

⁶¹ I sonetti CXXIX, LXXIII e LXI rimangono invariati. Minime modifiche occorrono invece nei tre rimanenti: al v. 10 del sonetto CXLIV «soit devenu» diventa «est devenu»; al v. 9 del sonetto XVIII «loi de nature» diventa «loi du monde» (che verrà mantenuto anche nelle versioni successive); nel sonetto LV, infine, si assiste alla modifica di due forme verbali (entrambe riproposte nelle edizioni seguenti), con «dresses» del v. 15 che viene mutuato in «redresses» e «brilleras» del v. 17 che diventa «étincelleras».

motivazioni che giustificano le sue scelte traduttive. In questa occasione Bonnefoy approfondisce ciò che aveva solamente accennato nell'incipit del saggio del 1994 (*Traduire les Sonnets de Shakespeare*). In tale sede si era limitato a scrivere che la maggior parte dei traduttori francesi dei sonetti di Shakespeare aveva tentato di preservare, nei casi in cui non avevano fatto ricorso alla prosa, i quattordici versi del sonetto, mentre in questo contributo si spinge oltre ed espone le precise motivazioni della propria insoddisfazione verso le differenti tipologie di traduzione finora adottate dai suoi predecessori (prosa, metri scelti o versi liberi ma in traduzioni interlineari), per poi proporre un suo nuovo metodo di traduzione dei componimenti del Bardo. Questo nuovo metodo – che, come anticipato, conserva del sonetto originale solo le porzioni strofiche – ha qui modo di essere chiarito alla luce non solo del pensiero del poeta sull'atto traduttivo, come nel 1994, ma anche della specifica materia shakespeariana che informa i sonetti. Partendo dal confronto tra la diversa dialettica che si manifesta e le diverse porzioni che si realizzano tra le strofe dei sonetti francesi e dei sonetti inglesi, Bonnefoy giunge a mostrare come, nella traduzione dei sonetti shakespeariani, sia necessario concedere all'idea che vi è attiva di potersi manifestare liberamente, senza alcun tipo di ostacolo formale. La presenza di un distico che chiude una serie di tre quartine con una «*formulation ramassée et frappante*» (Bonnefoy 2001a : 58) sposta il componimento da una dimensione poetica a una dimensione più retorica. A sostegno di questa lettura, Bonnefoy porta poi l'esempio dei primi diciassette sonetti, i cosiddetti 'procreation sonnets' o 'sonetti matrimoniali', nei quali «*les enchaînement, la logique [est] essentielle*» (*ibidem*). Forte di queste ragioni, Bonnefoy arriva a giustificare il proprio metodo e la forma che assumono le proprie traduzioni, in virtù di questo «*rapport aussi spécifique que primordial entre le poétique [...] et le rhétorique*» (*ivi* : 60), consustanziale ai sonetti shakespeariani. Bonnefoy si mostra conscio della perdita che una tale scelta può comportare a livello di resa della concisione che caratterizza questi componimenti, ma tiene a specificare che se ne guadagnerà in termini di espressione del carattere dell'opera, attraverso la possibilità di far sviluppare il contenuto in modo più naturale, in quella dialettica fra forma e senso che caratterizza un «*texte authentiquement littéraire*» (*ivi* : 60).

Alla pubblicazione che contiene questo contributo segue, nel 2003, l'uscita sulla rivista *Nu(e)* di *Douze sonnets de Shakespeare*: una selezione di sonetti presentati sotto il

nome di Yves Bonnefoy e nella sola versione francese. Si tratta di sonetti già tradotti in precedenza, dei quali però solamente tre (LV, LXXIII, CXXIX) vengono pubblicati invariati rispetto alle versioni preesistenti; in tutti gli altri casi le modifiche sono invece sostanziali, al punto che, in due di essi (XXIX, L), muta il numero stesso dei versi, con una tendenza generale alla riduzione: sia il sonetto XXIX che il sonetto L presentavano diciotto versi ciascuno (secondo lo schema 5-5-5-3) mentre qui vengono ridotti il primo a diciassette (4-5-5-3) e il secondo a quindici (4-4-4-3).

Qualcosa di analogo, ma più esteso e più marcato, avviene con l'edizione del 2004 di *Sept sonnets de Shakespeare, nouvellement traduits*, pubblicati all'interno del volume diretto da Sergio Villani e Paul Perron, *Lectures de Pierre Torreyilles. Approche critique*, anch'essi presentati sotto il nome di Yves Bonnefoy e privi del testo inglese a fronte. Come già esplicitato programmaticamente nel titolo, anche questa selezione propone sette sonetti già tradotti in precedenza (XXXIII, LIII, LIX, LXVIII, LXXI, CXIX, CXXVIII), fatti ora però oggetto di una nuova traduzione. Le traduzioni, oltre ad essere ampiamente riviste rispetto alle precedenti nella scelta delle parole e nella costruzione sintattica, subiscono in alcuni casi anche riduzioni a livello strofico: il sonetto CXXVIII dai diciotto versi dell'edizione del 1999 (5-5-5-3) viene ritradotto in diciassette (4-5-5-3), mentre il sonetto LXXI viene ritradotto eccezionalmente riducendo i precedenti diciassette versi (5-5-4-3) a quattordici, canonicamente ripartiti in 4-4-4-2. Si segnala, infine, che anche nel caso di questa edizione la selezione non è preceduta da alcun saggio introduttivo.

Diversamente, la pubblicazione nel 2006 di *Traduction de sept sonnets de Shakespeare* all'interno del secondo volume dei *Cahiers Claude Simon* è preceduta da una breve ma cruciale introduzione (*En hommage à Claude Simon*) nella quale Bonnefoy, per la prima volta, rende pubblico il suo ripensamento in merito alla traduzione dei sonetti shakespeariani. Altre quattro pubblicazioni seguiranno questa selezione, ma nel presente quadro essa gioca un ruolo fondamentale di spartiacque. I sette sonetti qui raccolti e nuovamente tradotti, infatti, per la prima volta e in aperta discontinuità rispetto agli episodi precedenti, si presentano in quattordici versi, con il rispetto della sequenza del sonetto inglese di tre quartine e il distico finale. Le poche pagine che precedono queste nuove traduzioni raccontano l'importante rapporto instaurato con Shakespeare e la sua opera:

J'ai traduit Shakespeare pour faire ce que ne me demandent pas Keats, ou Yeats ou

John Donne ou Leopardi, et que ne me demanderaient pas davantage le Tasse ou Wordsworth que j'aimerais eux aussi pourtant recommencer en français : la rencontre d'un texte mais qui est en fait une personne, et offre à l'esprit de l'observateur la possibilité d'autant de milliers de remarques que les êtres qui passent, riches de leurs énigmes, dans le champ du regard du romancier. (Bonnefoy 2006a : 50)

Fraasi come questa, dalla quale emerge tutto il coinvolgimento del poeta nell'intimo dialogo creato con un altro poeta e la sua opera, mostrano le motivazioni dell'instancabile lavoro di traduzione che Bonnefoy ha portato avanti per oltre sessant'anni. La curiosità verso le zone d'ombra di un'opera così ricca e sfaccettata, come si diceva, ha portato Bonnefoy non solo a tradurre i sonetti nella speranza di comprenderli e integrarli all'interno del proprio quadro e pensiero dell'opera, ma anche di riflettervi talmente in profondità da rimettere in discussione la propria stessa visione e le traduzioni che ne sono derivate. Dopo dodici anni dalla prima pubblicazione e otto diverse edizioni, Bonnefoy continua, infatti, a riflettere sulla ragion d'essere dei sonetti. Se, come si è mostrato, fino a questo momento il contenuto logico-retorico del canzoniere rappresentava l'elemento da preservare anche a discapito della concisione della forma-sonetto, in questo contributo, dedicato all'amico Claude Simon, Bonnefoy dà ragione di un ulteriore stadio del suo pensiero nei riguardi dei sonetti shakespeariani e della loro traduzione, nel quale la forma-sonetto acquista una ritrovata centralità: in questa nuova riflessione Bonnefoy accorda un ruolo di primo piano nelle proprie traduzioni non più solo all'«intelligibilité du raisonnement» ma alla «tension» (ivi : 51) creata all'interno del sonetto tra la specifica tipologia di contenuto e la forma poetica scelta da Shakespeare.

È in questa ritrovata veste strofica che, d'ora in avanti, Bonnefoy proporrà le versioni successive dei suoi sonetti shakespeariani. La prima di esse, apparsa l'anno successivo, consiste nella traduzione del solo sonetto XXVI, pubblicato, nella versione francese priva di testo a fronte, sulla rivista *Bleeker street. Abordage* e riportante Yves Bonnefoy come autore e *Shakespeare, sonnet 26* come titolo. Più rilevanti e corpose sono le tre edizioni che si succedono in questo anno 2007: *Shakespeare : quatre sonnets sous chacun deux formes* suivi de *Dix-neuf autres sonnets*, *Dix-sept Sonnets* e la definitiva pubblicazione dell'integralità dei sonetti shakespeariani, *Les Sonnets précédés de Vénus et Adonis et du Viol de Lucrece*.

La prima è una selezione inserita all'interno della sezione *Sonnets* – insieme a due interviste condotte dall'amico John Naughton (l'una su Shakespeare, l'altra sulla raccolta *Ce qui fut sans lumière*) –, del volume curato da Daniel Lançon e Stephen Romer, *L'amitié et la réflexion*, nato per raccogliere gli interventi di Bonnefoy e di amici e colleghi pronunciate in occasione di alcune manifestazioni tenutesi a Tours, tra il museo, il teatro e l'Università, nella primavera del 2005. Le due pagine di introduzione alle traduzioni, pubblicate nella versione francese senza il testo inglese a fronte, costituiscono per Bonnefoy l'occasione di illustrare e motivare alcune delle scelte compiute in vista di questa edizione, la quale si caratterizza per la sua articolazione in due sezioni distinte. La prima presenta quattro sonetti (LV, CXXIX, CXXX, CXLIV) sia nella forma da lui presentata in occasione della giornata di studi *L'amitié et la réflexion* tenutasi a Tours tra il 7 e il 9 aprile 2005⁶², sia nella nuova veste che li vuole ritradotti nella canonica forma-sonetto. Seguono le traduzioni – anch'esse in forma-sonetto – di altri diciannove componimenti (V, VII, VIII, IX, XII, XIV, XV, XIX, XXIII, XXIV, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXII, XXXIII, XXXVIII, XXXIX, XLI), in larga misura già precedentemente tradotti in forma libera nelle edizioni 1994, 1995 e 1999, con la sola eccezione dei sonetti XXXII e XXXVIII, qui tradotti per la prima volta. Nella breve introduzione che precede la serie delle traduzioni, Bonnefoy espone le ragioni del proprio ripensamento, tornando sulle pagine dedicate a Claude Simon l'anno precedente. In questo nuovo intervento, in particolare, è possibile osservare come la prospettiva venga allargata: se infatti nel 2006 si era limitato a circoscrivere il discorso ai soli sonetti di Shakespeare, ora l'orizzonte viene ampliato, assumendo come oggetto non più soltanto la traduzione dei sonetti shakespeariani, ma quella di «tout sonnet» (Bonnefoy 2007a : 105). La motivazione emerge con chiarezza nella pagina successiva, in cui compare per la prima volta non soltanto l'impiego del termine «erreur» (*ivi* : 106) – con

⁶² Per questi quattro sonetti Bonnefoy adotta la versione pubblicata nel 1999 apportando alcune modifiche, ad eccezione di LV che rimane invariato. Per quanto riguarda CXXIX viene aggiunta una virgola alla fine del v. 7 e l'avverbio *tout* al v. 15 (da «De ce ciel qui voue l'homme à cet enfer ?» a «De ce ciel qui voue l'homme à tout cet enfer ?»). Al sonetto successivo (CXXX), oltre all'aggiunta di una virgola alla fine del v. 2 e al cambiamento di colore al v. 4 (da «*Ses seins, plutôt noirs. Les cheveux seraient-ils*» a «*Ses seins, plutôt grisâtres. Les cheveux seraient-ils*»), si trova uno dei procedimenti spesso utilizzati da Bonnefoy, consistente nella traduzione (in questo caso, la sostituzione) di una frase affermativa con una frase interrogativa: «J'aime certes l'entendre ; mais je sais» viene modificata in «Aimer l'entendre ? Certes, mais je sais bien». Al CXLIV si osserva una revisione che porta a modificare aspetti relativi ai protagonisti del sonetto: «Où mon démon aura rejeté mon ange» diventa «Où le mauvais démon aura chassé l'ange», accentuando il carattere malvagio della *dark lady* ed eliminando gli aggettivi possessivi aggiunti nella precedente versione.

cui Bonnefoy definisce retrospettivamente la scelta formale che aveva guidato le sue traduzioni precedenti –, ma anche la matrice del suo ripensamento critico. È in questo passaggio, dunque, che si delinea con maggiore chiarezza il nucleo essenziale della sua posizione, il momento in cui l'atto di revisione non è più inteso come un'acuta riformulazione lessicale o una ponderata modulazione stilistica, ma come un processo più complesso e profondo di ridefinizione teorica del rapporto tra testo e traduzione, che si radica in un'ancora maggiore apertura all'esperienza poetica dell'Altro e al contesto umano e sociale in cui una tale esperienza è maturata. Come si è già avuto modo di approfondire la matrice del ripensamento di Bonnefoy prende le mosse dal confronto con il *Canzoniere* di Petrarca e dal proprio lavoro di traduzione dei sonetti. È infatti andando all'origine della lunga tradizione di questa forma che Bonnefoy ne riconosce la forza generativa. L'esperienza del dialogo con l'opera petrarchesca porta Bonnefoy a mettere in discussione il proprio pensiero sulla traduzione della forma fissa in epoca contemporanea, riconoscendo nella forma-sonetto – inizialmente percepita come vincolo, vuoto e vacuo artificio destituito di potenza espressiva e comunicativa – una forma attiva, capace non solo di veicolare significati ma di trasformare il pensiero poetico stesso. Tale riflessione trova luogo per essere ancora maggiormente approfondita nel fondamentale intervento, uscito nell'estate 2007 per la rivista *La Treizième* (numero 9), *Les premières dix-sept pages du livre* che funge da introduzione teorica alla lettura dei successivi *Dix-sept Sonnets*. Fin dalle prime righe, Bonnefoy ribadisce la natura di queste nuove traduzioni, spiegando accuratamente al lettore la propria posizione:

De ces sonnets du début du livre et de quelques autres j'ai déjà publié une traduction, ce fut en 1994, puis en 1998, mais je répudie aujourd'hui ce travail ancien, parce que je m'y accordai un droit dont j'ai fini par penser qu'il était illégitime. Je me croyais autorisé à prendre avec la forme prosodique du sonnet autant de liberté qu'il me paraissait nécessaire pour suivre dans son mouvement et son sens l'argumentation qui est dans beaucoup de ceux de Shakespeare, et en particulier dans ces dix-sept premiers, où celui qui parle essaie de convaincre un certain beau jeune homme de procréer. [...] Ces sonnets ressemblent à des plaidoiries, et il y a certes du sens à prendre conscience de leurs références, de leur logique, et à ne pas méconnaître la nature ou minimiser le sérieux de l'intention tout de même assez inusuelle qui s'y reforme sans cesse. D'où ma pensée qu'il fallait ne rien sacrifier de ce discours, et donc lui donner le pas, dans ma traduction, sur les exigences de la forme. Peu

importait qu'il résultât de ce parti, de fidélité au sens, que ma traduction soit de 16 ou 17 vers, pourvu que celle-ci restât, seule contrainte véritablement nécessaire, répartie en quatre strophes, la quatrième visiblement plus courte que les trois autres comme c'est la règle chez Shakespeare. Mais c'était mal penser, et ma traduction ultérieure de quelques sonnets de Pétrarque m'a permis de m'en rendre compte. (Bonneyfoy 2007i : 37)

Con queste parole, dunque, Bonneyfoy sancisce il compimento del suo personale percorso traduttivo rispetto ai sonetti shakespeariani, prendendo le distanze dalle sue prime versioni, alla luce della comprensione o riscoperta dell'importanza della forma chiusa all'interno del progetto shakespeariano. È a partire da questi diciassette sonetti, nei quali la postura retorica è più immediatamente percepibile, che Bonneyfoy mette in atto la sua attività di ritraduzione in forma di sonetto, che sfocerà poi nella pubblicazione di 2007G. A conclusione della ricostruzione delle diverse edizioni delle traduzioni di Bonneyfoy dei sonetti shakespeariani, infatti, una menzione speciale va dedicata proprio a *Les Sonnets précédés de Vénus et Adonis et du Viol de Lucrece*, summa del lavoro traduttivo precedente che presenta l'integralità del canzoniere del Bardo nel solo testo francese di Bonneyfoy. Questa pubblicazione raccoglie tutti i 154 sonetti del canzoniere shakespeariano tradotti nel rispetto della forma-sonetto, ponendosi dunque come punto d'arrivo del lungo, fruttuoso e, a tratti, tortuoso, percorso di Bonneyfoy lettore e traduttore del suo Shakespeare, non solo drammaturgo, ma anche sonettista.

Giunti al termine di questa rassegna della storia editoriale delle traduzioni dei sonetti shakespeariani, è ora il momento di esaminare in che modo e per quali vie le diverse traduzioni si siano concretizzate. In particolare, l'obiettivo ultimo è analizzare in quale veste si presentino e si modifichino le traduzioni di Bonneyfoy del sonetto shakespeariano, per arrivare successivamente a indagare, attraverso il percorso traduttivo appena delineato e alla luce delle riflessioni che egli stesso esprime nei propri paratesti, in che modo si concretizzi la decisione di rispettare i quattordici versi, e quindi come si presenti il sonetto di Bonneyfoy che traduce quello shakespeariano. Dal momento che un'analisi completa di tutte le quindici edizioni travalicherebbe gli obiettivi e i confini del presente studio, si è deciso di adottare un criterio diacronico e di focalizzare l'attenzione su una selezione di sonetti presenti in tutte le tre fasi principali che si sono individuate in questo percorso traduttivo e riportare, in forma esemplificativa, alcuni casi paradigmatici emersi

dall'indagine condotta sull'intero *corpus*. Le prime edizioni degli anni Novanta (per i sonetti apparsi già nel 1994 si prenderà a riferimento 1994B, per gli altri 1999) costituiranno la prima fase, le ritraduzioni dei primi anni del Duemila (2003 e 2004) il secondo, e la svolta del 2006-2007 (in questo caso si farà riferimento principalmente a 2007G, non trascurando l'importante snodo rappresentato da 2006), con l'adozione della forma-sonetto in traduzione il terzo. In un primo momento si analizzeranno dunque le principali scelte traduttive di Bonnefoy rispetto al testo shakespeariano nelle iniziali traduzioni; successivamente, si tenteranno di mettere in luce gli scarti e le direttrici che informano la ritraduzione del secondo momento (2003-2004) rispetto alle prime versioni; infine, si cercherà di verificare in che modo le nuove ritraduzioni posteriori al 2006 si pongano rispetto alle precedenti, alla luce dell'obiettivo di ripristinare la canonica forma-sonetto⁶³.

III.II. Le traduzioni degli anni Novanta

Come si è già avuto modo di accennare, all'inizio degli anni Novanta Bonnefoy decide di approfondire la conoscenza del poeta-drammaturgo dedicandosi, dopo tanti anni di lavoro sulle *pièces* teatrali, anche alla traduzione dei sonetti. Questo avviene principalmente per colmare il desiderio di comprensione di un'opera che Bonnefoy reputa «bien loin de me parler» (Bonnefoy 2007e : 9). In questa prima fase della sua riflessione, infatti, percepisce i sonetti shakespeariani come lontani dalla grandezza e dalla maestria che tanto lo avevano fatto avvicinare alle tragedie o ai poemetti, definiti, al contrario, «très beaux travaux littéraires» (*ivi* : 7):

J'ai lu, sous une plume critique, que les sonnets sont le seul ouvrage de Shakespeare où l'on entend sa voix : mais ce qui est vrai c'est tout le contraire. (Bonnefoy 2007g : 22)

A differenza delle opere drammatiche, nelle quali avverte con forza «quelqu'un qui débordait de soi et se fiait à son intuition» (*ibidem*), in questo canzoniere Bonnefoy avverte un artificioso distacco tra il poeta e le sue liriche, al punto da dichiarare che se «on me dirait que l'auteur des sonnets est quelqu'un d'autre [...] je n'en serais pas

⁶³ Si precisa che il testo inglese riportato corrisponde all'edizione di riferimento impiegata da Bonnefoy per le sue traduzioni, *The Oxford Shakespeare. The complete Works*, a cura di S. Wells e G. Taylor (Oxford University Press 1988).

étonné» (Bonnefoy 2001a : 54). Anziché la vera voce di Shakespeare, Bonnefoy rileva invece differenze profonde e strutturali tra il poeta a cui ha dedicato tanti anni della sua vita e il sonettista con cui, invece, non trova un terreno comune. Se lo Shakespeare drammaturgo portava sulle scene la profondità dell'essere umano riuscendo in quella tensione tra trascendenza e ancoramento alla finitudine del reale che distingue la poesia, lo Shakespeare sonettista, al contrario, porta nei suoi sonetti un «mauvais théâtre» (Bonnefoy 2007g : 25), all'interno del quale i personaggi non sono altro che figure archetipiche della qui idealizzata opposizione tra il bene e il male. Un'opposizione la cui complessità e natura sfumata emerge chiaramente, invece, nelle opere teatrali; nel contesto dei sonetti, invece, la densità della questione sembra non solo polarizzarsi tra un'idealizzazione del bene, il *fair youth*, e una demonizzazione del male, la *dark lady*, ma anche assumere un'inquietante dimensione sociale inedita nell'opera shakespeariana. La predominante sessualizzazione della rappresentazione del male tramite la figura femminile e, inversamente, l'esaltazione della nobiltà d'animo della figura maschile, sono costruite attraverso un inedito impiego di stereotipi. Se, come scrive Bonnefoy, nelle *pièces* Shakespeare si serve di elementi stereotipici per porre lo spettatore-lettore nella condizione di poter riflettere sulla realtà sociale, al punto da guadagnarsi l'appellativo di «porte-paroles des femmes» (Bonnefoy 2007h : 69), nei sonetti essi ne costituiscono la struttura concettuale, che fanno sfociare l'opera in versi in un «sexisme indéniable» (*ibidem*). A differenza della Laura del *Canzoniere*, la cui descrizione a tratti stereotipica viene contestualizzata nel desiderio di trascendenza di Petrarca, nella ricerca di una profonda presenza dell'amata elevata a simbolo, i personaggi dei sonetti shakespeariani non sono altro che figure lontane che non rivestono altra funzione che quella di esempio dei poli della dicotomia bene-male, dimenticando l'unità, la complessità e la finitudine in cui l'essere umano è chiamato a vivere. L'assenza di questa «dialectique de présence» (Bonnefoy 2007g : 34) è per Bonnefoy la conferma che i sonetti non sono altro che una messa alla prova dell'arte versale di Shakespeare, un «fait de langue», «de l'art et non de la poésie» (Bonnefoy 2007g : 26), in cui emerge prorompente la loro matrice retorica, il loro «rapport spécifique et primordial entre le poétique [...] et le rhétorique» (Bonnefoy 2001a : 60). Da qui, dunque, la scelta di una traduzione che non tenta di ricreare la struttura strofica di una gabbia che ha permesso agli stereotipi di irrompere così intensamente nella poesia di Shakespeare, ma piuttosto un verso libero, attraverso il quale

tentare di «dégager des virtualités un peu étouffées dans l'original par la forme fixe» (Bonnefoy 1994a : 15).

A margine rispetto a questo cruciale aspetto dell'iniziale percezione dei sonetti di Shakespeare da parte di Bonnefoy, dall'esame delle prime traduzioni si rileva inoltre come egli adotti alcuni stilemi già individuati nel corso del precedente capitolo nelle traduzioni dei sonetti petrarcheschi. Oltre al ricorso ad alcuni fenomeni che concorrono, in questo caso, ad un'accentuata dilatazione strofica e alla ricerca di una sinuosità poetica (come l'uso del presentativo, la ricomposizione sintattica, la creazione di nuove coppie di parole, etc.), anche in queste traduzioni si è riscontrato il tentativo di Bonnefoy di rendere più marcata la presenza dei personaggi e del poeta, di «faire passer un souffle de la vie immédiate» (Edwards 2008 : 27), attraverso un più massiccio uso dei pronomi, degli aggettivi possessivi o di elementi, assenti nel testo inglese, fortemente riconducibili ai protagonisti.

Una volta chiarito anche questo secondo punto, strettamente dipendente dal primo, si tratta ora di individuare come questa volontà di concedere spazio al sostrato retorico della poesia shakespeariana si concretizzi in queste prime traduzioni dei sonetti.

Il primo e più evidente risultato di una simile impostazione è rappresentato dal trattamento della struttura strofica del sonetto shakespeariano, che Bonnefoy espande in maniera pressoché sistematica. In linea generale, come si è già anticipato, le traduzioni di Bonnefoy in questi anni si compongono di un numero di versi superiore al canonico quattordici. Prendendo come punto di riferimento la prima pubblicazione del 1994, *XXIV Sonnets de Shakespeare* edito dai *Bibliophiles de France* (dal momento che le altre due dello stesso anno [1994O e 1994E] sono costituite da selezioni interne a questi primi ventiquattro sonetti, riproposti nella medesima veste strofica), si osserva che soltanto la traduzione del sonetto XXIII conserva la misura canonica di quattordici versi, suddivisi, secondo la tradizione shakespeariana, in tre quartine seguite da un distico conclusivo. Al netto di questa singola eccezione, sebbene l'ampiezza delle traduzioni oscilli complessivamente fra quattordici e diciotto versi, emerge una netta prevalenza di quelle che si collocano nell'area intermedia dei sedici e dei diciassette versi: sono sette i sonetti di sedici versi (I-V, VI, X, XIV, XX, XXIV) e altrettanti quelli di diciassette (II, III, XI, XIII, XV, XVII, XIX). Seguono cinque sonetti di quindici versi (IV, VII, IX, XXI, XXII) e quattro di diciotto (VIII, XII, XVI, XVIII). All'interno di questo ventaglio di forme

strofiche, ricorre con maggior frequenza lo schema 5-5-5-2 (II, III, XI), articolato in tre strofe di cinque versi seguite da un distico. A esso si affianca una variante che prevede l'allungamento del distico in terzina, con la conseguente struttura 5-5-5-3 (XII, XVI). Tra le configurazioni che compaiono più volte si annoverano anche 4-5-4-3 (V, XXIV), 5-4-4-3 (VI, XIV) e 4-5-5-3 (XV, XVII). Negli altri tredici sonetti compaiono invece combinazioni più diversificate, sebbene tutte riconducibili alla medesima gamma di rapporti strofico-versali. Le quartine oscillano fra quattro e sei versi (è da segnalare il caso di VIII, XVIII e XX, che presentano rispettivamente la prima, la terza e la seconda strofa di sei versi), mentre il distico finale può variare fra due e tre versi, con distribuzione equilibrata: dodici presentano il distico (I, II, III, VII, VIII, IX, X, XI, XX, XXI, XXII, XXIII) e dodici la terzina (IV, V, VI, XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XXIV). Scendendo più nel dettaglio, oltre al già menzionato sonetto XXIII che si attiene alla scansione canonica shakespeariana, i sonetti di quindici versi si configurano secondo due modalità principali: da un lato, ed è il caso del IV, con il semplice prolungamento del distico da due a tre versi (4-4-4-3); dall'altro, attraverso l'ampliamento di una delle strofe, secondo schemi come 5-4-4-2 (VII, XXII) o 4-5-4-2 (IX, XXI). Le traduzioni in sedici versi presentano invece un'alternanza di schemi 5-4-4-3 (VI, XIV), 4-5-5-2 (X) e 5-5-4-2 (I), con un'eccezione significativa nel sonetto XX, che introduce una seconda strofa di sei versi adottando la struttura 4-6-4-2. I sonetti di diciassette versi si distribuiscono in due tendenze: tre su sette adottano la scansione 5-5-5-2 (II, III, XI), mentre gli altri propongono varianti che sostituiscono il distico con una terzina, alternando dunque quartine e strofe di cinque versi in combinazioni differenti come 5-4-5-3 (XIII, XIX) e 4-5-5-3 (XV, XVII). Nei sonetti costituiti da diciotto versi si osservano invece due modalità: tre sonetti ampliano il distico in terzina (XII, XVI, XVIII), mentre l'VIII, l'unico che mantiene il distico finale, presenta una prima strofa di sei versi, organizzando così la struttura strofica 6-5-5-2. Analogamente, il XVIII introduce una terza strofa di sei versi (5-4-6-3), mentre gli altri due adottano la più simmetrica struttura 5-5-5-3, che conserva le proporzioni shakespeariane prolungando ciascuna strofa di un verso.

Passando all'edizione 1999, come precedentemente approfondito, i sonetti qui tradotti corrispondono alla selezione proposta da Ungaretti per i suoi *40 sonetti di Shakespeare*, pubblicati nel 1946. In questa silloge la distribuzione del numero dei versi si modifica sensibilmente rispetto al 1994: non prevalgono più le traduzioni di sedici e

diciassette versi, ma si affermano con maggior forza quelli di diciassette e diciotto, che da soli costituiscono più di metà della raccolta, con venticinque occorrenze ripartite rispettivamente in tredici (II, XV, XIX, XXXIII, XXXV, LIII, LV, LXXI, XCVIII, CXIX, CXXX, CXXXI, CL) e dodici (XXVII, XXIX, XXXIX, L, LI, LIX, LXXIII, CXX, CXXVIII, CXXXIII, CXL, CLI). La forma canonica di quattordici versi, divisi in tre quartine e un distico, viene qui completamente abbandonata. Si registrano invece cinque sonetti di quindici versi (XXVIII, LXVI, CXXIII, CXXIX, CXXXII), altrettanti di sedici (VI, XXX, XLI, LXII, CXLIV) e quattro di diciannove (LXVIII, CVII, CXII, CXLVI). Spicca inoltre il caso isolato del sonetto XCIX, che si compone di venti versi. Anche in questa pubblicazione del 1999, i sonetti di quindici versi mostrano una duplice tendenza: due sonetti (XXVIII, CXXXII) presentano la chiusa ampliata in terzina con schema 4-4-4-3, mentre gli altri tre conservano il distico e prolungano una delle prime due strofe, secondo gli schemi 5-4-4-2 (LXVI, CXXIX) e 4-5-4-2 (CXXIII). Diversa è la situazione dei sedici versi, dove prevale l'opzione della chiusa in terzina: tre casi su cinque sostituiscono infatti il distico finale con una terzina, mostrando la preferenza per mantenere almeno due quartine nella parte superiore del sonetto. L'unica struttura ripetuta due volte è 4-5-4-3 (CXXIII, CXLIV), mentre le altre occorrenze corrispondono a 5-4-4-3 (VI), 5-5-4-2 (XXX) e 5-4-5-2 (XLI). Il gruppo più rappresentato, quello dei sonetti in diciassette versi (tredici occorrenze), mostra una certa varietà, con una netta preferenza per lo schema 5-4-4-3 (XXXIII, LIII, LV, LXXI, CXIX) e per il 5-5-5-2 (II, XXXV, CXXXI, CL). Seguono due esempi di 5-4-5-3 (XIX, CXXXI), uno di 4-5-5-3 (XV) e uno di 5-5-4-2 (XCVIII). Si può infine sottolineare la maggior predilezione per la chiusa in terzina (XV, XXXIII, LIII, LV, LXXI, CXIX, CXXX), mentre soltanto cinque mantengono il distico conclusivo (II, XXXV, XCVIII, CXXXI, CL). Per i casi in diciotto versi, seconda categoria più ricorrente, si registra un fenomeno inedito rispetto ai precedenti: la quasi totale convergenza su un'unica struttura. Ben nove sonetti su dodici adottano infatti lo schema 5-5-5-3 (XXVII, XXIX, XXXIX, L, LI, LIX, CXXVIII, CXXXIII, CXL), mentre nel 1994 erano solamente due su quattro a presentare tale schema. I tre rimanenti, pur non condividendo tale impianto, mostrano un tratto comune, ossia la presenza di una prima strofa di sei versi: 6-5-4-3 (LXXIII), 6-5-5-2 (CXX) e 6-4-5-3 (CLI). Come si può osservare, soltanto il sonetto CXX mantiene la chiusa in distico, mentre gli altri undici adottano la terzina finale. Infine, nei sonetti di diciannove versi

emergono due schemi distinti: 5-5-6-3 (LXVIII, CVII) e 5-6-5-3 (CXXII, CXLVI). L'unico esempio di venti versi, il sonetto XCIX, presenta invece una terza strofa eccezionalmente estesa a sette versi, assumendo la struttura 5-5-7-3.

Come si è avuto modo di notare, la traduzione del *couplet* finale shakespeariano oscilla tra il distico e la quartina: nell'edizione del 1994, su ventiquattro sonetti, dodici presentano il distico e dodici la terzina, mentre nell'edizione del 1999 solamente undici il distico e ben ventinove la terzina. Unendo in un'unica statistica le due edizioni, si può quindi osservare che, negli anni Novanta, la generale tendenza alla dilatazione delle strofe intacca anche il *couplet*: su un totale di quarantanove sonetti ventidue presentano una traduzione con un distico (I, II, III, VII, VIII, IX, X, XI, XX, XXI, XXII, XXIII, XXX, XXXV, XLI, LXII, LXVI, XCVIII, CXX, CXXIX, CXXXI, CL) e trentasette con una terzina (IV, V, VI, XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XXIV, XXVII, XXVIII, XXIX, XXXIII, XXXIX, L, LI, LIII, LV, LXVIII, LXXI, LXXIII, XCIX, CVII, CXII, CXIX, CXXIII, CXXVIII, CXXX, CXXXII, CXXXIII, CXL, CXLIV, CXLVI, CLI).

Se l'incremento del numero dei versi dei sonetti tradotti da Bonnefoy rappresenta l'effetto più evidente e identificabile della sua decisione di dare spazio alla matrice retorica delle poesie di Shakespeare, si tratta ora di verificare e passare in rassegna, per mezzo dell'analisi puntuale di alcuni tratti salienti di queste traduzioni, i meccanismi traduttivi che portano concretamente a questo risultato.

Il più immediato tra i fenomeni osservabili in questo senso è rappresentato da una tendenza diffusa nel procedere di Bonnefoy a ricorrere a perifrasi per esprimere concetti e immagini esposti in forma sintetica da Shakespeare, con una conseguente e inevitabile espansione del dettato. Sono infatti diverse e numerose le tipologie di perifrasi adottate da Bonnefoy nelle proprie traduzioni. Una delle più diffuse è la perifrasi di tipo sinonimico, per la quale un singolo vocabolo viene reso per mezzo di locuzioni lessicali più ampie. Sotto questa denominazione ricadono tanto perifrasi sinonimiche in senso stretto, come sono ad esempio due casi presenti nel sonetto LIX, nel quale al v. 5 «former» viene tradotto da «d'autres époques» e, al v. 16, «wits» da «les beaux esprits», quanto anche perifrasi che, pur proponendo una medesima immagine, le imprimono una maggiore espressività. È il caso della prima strofa del sonetto XXXIII:

Full many a glorious morning have I seen	J'ai vu combien de fois le matin, radieux,
Flatter the mountain tops with sovereign eye,	Caresser du regard les cimes lointaines,
Kissing with golden face the meadows green,	Pressant avec amour ses lèvres d'or
Gilding pale streams with heavenly alchemy;	Sur l'herbe des prairies ; dont les eaux grises
	Se veinaient de cet or , par alchimie céleste.

Il sonetto XXXIII segna il primo momento di «rupture avec l'idée que le jeune homme serait un modèle parfait» (Shakespeare 2021 : 898) ed è contraddistinto da quello che Vendler definisce «parallel of social phenomenon to natural phenomenon» (1997 : 177). L'ottava formata dalle prime due quartine presenta inizialmente un quadro naturalistico autonomo, nel quale il sole, descritto in termini fortemente antropomorfizzati, illumina le componenti del paesaggio terrestre, prima di essere offuscato dalle nubi. La terza quartina, attraverso la congiunzione analogica «even so», trasferisce poi il piano diegetico dall'osservazione naturalistica alla dimensione umana, implicando il riferimento al giovane («my sun»), che rimane tuttavia sottinteso. La peculiarità dell'ottava risiede sia nell'assenza di marcatori comparativi espliciti, che compaiono appunto solamente all'inizio della terza quartina, sia nel processo di personificazione che prepara la possibilità stessa del parallelismo e che inscrive l'evento naturale entro una griglia di senso antropomorfa e relazionale. L'apertura di ciascuno dei tre versi centrali della quartina con un verbo determina un effetto di parallelismo paratattico che, attraverso la reiterazione anaforica dell'incipit verbale ('Flatter', 'Kissing', 'Gilding'), intensifica la personificazione del sole e rende percepibile in termini ritmico-sintattici la progressione ascensionale della luce, predisponendo così il terreno per il brusco rovesciamento semantico della seconda quartina.

Nella traduzione di Bonnefoy, oltre allo spostamento di tono da una dimensione più solenne, eroica e verticale a una più intima e orizzontale («glorious morning» e «sovereign eye»), la struttura sintattica viene alterata e, con essa, la posizione anaforica incipitaria dei verbi. Si può qui osservare infatti che, se in Shakespeare la frase principale regge tre coordinate con funzione appositiva i cui verbi, in posizione incipitaria, scandiscono ritmicamente e anaforicamente la strofa, in Bonnefoy, invece, la principale regge tre subordinate, la terza delle quali, la relativa, crea uno scarto rispetto alla serie che formano le due precedenti. La relativa esplicita così una relazione di causalità che rompe il parallelismo sintattico creato dalle prime due. A concorrere a una diversa struttura

sintattica e all'alteramento del ritmo cadenzato dato dai verbi, si osserva inoltre il diffuso ricorso alla perifrasi per tradurre questi ultimi. I tre verbi coordinati che strutturano la strofa nella traduzione di Bonnefoy, infatti, vengono inseriti in locuzioni più ampie. Il verbo «flatter» viene tradotto per mezzo di «caresser», dotato di un significato diverso rispetto all'inglese. Se in Shakespeare «flatter» richiama una dimensione più sociale, spesso legata alla lusinga maliziosa e interessata, il verbo scelto da Bonnefoy, invece, ricorre a un registro più fisico, ma anche più autentico e delicato, che introduce una sfumatura di tenerezza piuttosto che di compiacimento.

Si noti, inoltre, come la scelta del verbo «caresser», che risulta di per sé più espressiva e maggiormente connotata in chiave fisica e affettiva, porta con sé, anticipandola, la specificazione «du regard», costituendo una sorta di coppia fraseologica che descrive un'unica immagine verbale. Si osserva quindi, in primo luogo, la già menzionata omissione di «sovereign», con la conseguente sostituzione del registro eroico dell'originale con uno più appartenente alla sfera affettiva; in secondo luogo, però, si noti come l'apparente perdita data dallo scarto semantico prodotto dalla traduzione del dettaglio fisico «eye», un più astratto «regard», viene compensata proprio per mezzo dell'inedito e più corporeo accostamento con il verbo «caresser»⁶⁴. Una maggiore enfasi sulla corporalità si ritrova anche nella perifrasi che traduce il successivo verbo «kissing». Questo, già di per sé fortemente connotato in tal senso, viene tradotto con un sintagma che sottolinea maggiormente non solo la dimensione più fisica dell'azione con il verbo *presser*, ma anche quella più sensuale con la formazione del sintagma «pressant ses lèvres». Bonnefoy aggiunge il dettaglio fisico «lèvres» laddove lo aveva eliminato con la traduzione di «eye» con «regard» al verso precedente, anche se la dimensione sensuale viene leggermente affievolita e colorata di una sfumatura più affettiva dall'aggiunta della precisazione «avec amour». La traduzione del semplice verbo «kissing» viene a costituire nel testo di Bonnefoy l'intero v. 3 e a comportare, quindi, lo slittamento del v. 3 di Shakespeare al verso successivo, portando a cinque il numero di versi della prima strofa del testo francese. Infine, anche l'ultima perifrasi a cui Bonnefoy ricorre per tradurre il verbo «gilding», pur non attingendo direttamente alla sfera corporale, con l'esplicitazione

⁶⁴ Va notato, inoltre, che Bonnefoy sviluppa altrove una riflessione attorno alla differenza tra *œil*, in quanto strumento per percepire la realtà oggettiva e superficiale («ce qui peut servir à la cause de la pensée conceptuelle», Bonnefoy 2002c : 16), e *regard*, in quanto facoltà che consente un'esperienza dell'immediato e, di conseguenza, «le geste-acte authentique qui permet le partage entre les personnes» (Nanni 2026 : 92).

di «cet or», rafforzata dall'uso del deittico, ma soprattutto con la scelta del verbo «se venait», porta a una più forte e suggestiva concretezza dell'immagine. Dall'insieme di queste osservazioni si può quindi concludere che nella traduzione di questa prima quartina del sonetto XXXIII, presa come esempio del ricorso da parte di Bonnefoy a perifrasi più marcatamente espressive, il poeta mobilita la propria capacità di creazione di immagini per rievocare le stesse evocate da Shakespeare ma portandole a un grado di concretezza maggiore. Si riconosce, quindi, una traduzione che, attraverso la scelta di parole a più alto «coefficient poétique» (Bonnefoy 1980, *La poésie française et le principe d'identité* : 254) e di perifrasi che, da un lato, rendono il dettato più scorrevole («carreser du regard») e, dall'altro, permettono l'esplicitazione di termini assenti nel testo shakespeariano (come il più corporeo e sensuale «pressant avec ses lèvres»), restituisce una quartina le cui immagini risultano portatrici di quella ricerca di tensione tra retorica e disvelamento poetico che Bonnefoy tenta di restituire ai sonetti shakespeariani.

Un procedimento analogo, portato avanti non più sul versante della corporalità ma comunque tendente a una resa maggiormente espressiva, lo si riconosce al v. 13 del sonetto I. In questa sede, per tradurre il termine «bud» impiegato da Shakespeare (v. 11) e finalizzato all'evocazione dell'immagine di un bocciolo a cui è metaforicamente associata la bellezza del *fair youth*, Bonnefoy ricorre all'ampia perifrasi «ta fleur encore en bouton». Questa scelta, oltre a dilatare notevolmente il dettato, presenta l'aggiunta dell'avverbio «encore», che connota in maniera inedita il valore originario dell'immagine, amplificando il senso di fugacità implicito nell'immagine shakespeariana. A questa categoria di perifrasi, accomunate dall'effetto di maggior espressività che imprimono al testo, si possono infine assegnare altre due perifrasi riscontrabili al sonetto LV, per mezzo delle quali Bonnefoy traduce due diversi *phrasal verbs*. Ai vv. 7-8, infatti, «root out» viene tradotto dalla perifrasi «arrachera | les racines» mentre, al v. 13, si ritrova l'espressione «fibre à fibre | déferont» a traduzione di «wear out». In entrambi i casi la perifrasi scelta da Bonnefoy estende il *phrasal verb* arricchendolo non solo di un dettaglio più vivido e materico, ma anche di una marcata espressività sonora. Per quanto riguarda il primo esempio, Bonnefoy esplicita il complemento oggetto, «les racines», che in inglese rimane sottinteso nel verbo *root*. Questo comporta, da un lato, un piccolo sviluppo narrativo che rende l'immagine più nitida e, dall'altro, l'aggiunta di una musicalità che rafforza il suo carattere espressivo. L'eco interna prodotta dalla ripetizione dell'attacco in

[aʁ]/[ra] (*arrachera les racines*), la variazione allitterativa dei suoni fricativi [ʃ]/[s] (*arrachera les racines*) e l'armonia vocalica tra [e] e [i], caricano l'immagine di una musicalità e di suoni che l'accompagnano nella sua ruvidità. Anche per quanto riguarda il secondo esempio, ciò che in Shakespeare era reso con un verbo unico viene ampliato, come nel caso precedente, assumendo un valore temporale più dilatato. Per quanto *wear out* esprima l'idea del deterioramento, la perifrasi di Bonnefoy mostra anche sintatticamente il logoramento, la lentezza e l'inesorabilità (*fibre à fibre*). Le sonorità scelte da Bonnefoy, inoltre, concorrono all'andamento espressivo appena descritto in quanto sia la ripetizione della parola *fibre*, che porta con sé il suono [f] – protagonista anche del verbo che segue – sia l'effetto fluido, come di un movimento continuo, che producono i suoni consonantici di *déferont* ([d]-[f]-[r]), contribuiscono a rendere la perifrasi stessa portatrice del tempo e del suo lento consumo. In entrambi i casi si nota, quindi, come alla scelta di Shakespeare di usare *phrasal verbs* compatti, che si formano con la particella *out* che esplode sonoramente e conclude dando un'idea di rapidità e nettezza, Bonnefoy opponga due perifrasi che non solo, come si è visto, intensificano l'immagine allungandola e caricandola di temporalità, ma vengono inoltre distribuite su due versi e spezzate, quindi, da un forte *enjambement* che separa il verbo dal suo complemento.

Questa tendenza generale ad ampliare e ricercare un'espressività più marcata trova il suo compimento più evidente nella ricca serie di perifrasi di tipo interpretativo che costellano le traduzioni di Bonnefoy. Una simile dicitura è giustificata dal fatto che, in questi casi, la perifrasi mira non tanto a rendere in chiave sinonimica una data parola o espressione shakespeariana, quanto piuttosto ad espanderla con l'aggiunta di dettagli inediti che originano dalla personale interpretazione del traduttore. Un esempio di questa tipologia di perifrasi si può osservare al sonetto LV. Come scrive Vendler (1997 : 268), «one chief ingenuity of 55 lies in its bestowing grandeur on entities when they are connected to the beloved, but bestowing squalor on the very same entities when they are mentioned in connection with ordinary objects». Uno degli esempi di questo andamento si ritrova al v. 4, all'interno del quale affiorano due ulteriori fenomeni di dilatazione e interpretazione più incisiva:

But you shall shine more bright in these contents Than unswept stone besmeared with sluttish [time.	Que ce puissant poème ; où tu resplendiras De plus d'éclat que ces pierres qu'insultent Les marques noires du temps qui souille [tout.
--	---

Nel testo di Bonnefoy, il sintagma shakespeariano «unswept stone» viene tradotto con «ces pierres qu'insultent». L'aggettivo «unswept», che in inglese evoca l'immagine concreta della pietra non levigata e trascurata, viene reinterpretato come proposizione relativa, trasformando così la qualità statica del termine in un'azione dinamica: oltre a passare dal singolare al plurale, la pietra da semplice oggetto inerte diviene soggetto attivo, capace di insultare i segni del tempo. A ciò si lega la rielaborazione della seconda parte del verso, nella quale «besmeared with sluttish time» diventa in Bonnefoy «le temps qui souille tout»: non più una pietra macchiata dal tempo, ma un tempo personificato che contamina tutto. Ne risulta uno spostamento interpretativo che, pur mantenendo il significato complessivo – l'opposizione fra l'immortalità della poesia e il degrado della materia –, arricchisce e interpreta l'immagine attraverso la modificazione e l'aggiunta di elementi.

Lo stesso avviene al v. 12 del sonetto LIII in cui – ed anche in questo caso risulta l'elemento di maggior impatto nell'economia della quartina – il più neutro aggettivo «blessed» («And you in every blessed shape we know») viene tradotto dalla perifrasi «par le Ciel favorisée» («De ta bonté. Nous te reconnaissons | Dans toute forme par le Ciel favorisée» vv. 13-14).

In ultimo, si può prendere ad esempio la traduzione della prima porzione del v. 9 del sonetto CXXVIII, il famoso 'sonetto del clavicembalo', in cui la forma verbale «to be so tickled» viene tradotta dalla perifrasi «pour frémir comme le clavier frémit». Anche in questo caso, si tratta di una perifrasi in cui non si riscontra un fenomeno di allungamento sinonimico rispetto al testo shakespeariano, ma piuttosto una dilatazione data dall'aggiunta di elementi interpretativi. La traduzione di Bonnefoy presenta, infatti, oltre alla scelta di un verbo più connotato in direzione emotiva come *frémir*, un'inedita similitudine che esplicita maggiormente il rapporto tra i tasti dello strumento e le labbra del poeta e che, soprattutto, enfatizza la dimensione di desiderio propria di questo sonetto.

Su un piano differente si muove invece un'ultima categoria di perifrasi riscontrabili nelle traduzioni di Bonnefoy. Un fenomeno ricorrente, infatti, scarsamente impattante dal

punto di vista semantico ma notevole sul piano sintattico, è rappresentato dal ricorso a subordinate relative per esprimere sostantivi o aggettivi semplici. Si prenda l'esempio della prima quartina del sonetto I:

From fairest creatures we desire increase,	Des êtres les plus beaux nous voulons qu'ils
That thereby beauty's rose might never die,	[aient descendance
But as the riper should by time decease,	Afin que cette rose, la beauté, jamais ne fane,
His tender heir might bear his memory;	Et comme, avec les temps, ce qui a fleuri
	Doit défleurir, qu'au moins vie leur demeure
	Dans l'affection de leur postérité.

Ai vv. 3-4 Bonnefoy sceglie di prolungare la metafora floreale laddove in Shakespeare si esauriva ai vv. 1-2. Si noti, peraltro, come anche nei versi già interessati nel testo inglese dalla suddetta metafora, egli ne intensifichi la riproduzione scegliendo il verbo *faner*, specifico per l'appassimento dei fiori, per tradurre il più generico inglese «die». La metafora per Bonnefoy prosegue poi per mezzo della perifrasi «ce qui a fleuri», che traduce l'aggettivo comparativo «riper». In linea con la tendenza già evidenziata, questa nuova perifrasi assume la forma di una subordinata relativa che estende ulteriormente la metafora floreale, la quale a sua volta si trova ulteriormente ampliata dalla traduzione del verbo «should decease» con «doit défleurir». Anche in questo caso, l'allungamento prodotto dalla perifrasi porta la traduzione di Bonnefoy a fare ricorso a un forte *enjambement* che, spezzando i due termini così semanticamente correlati, ne accresce la forza evocativa, intensificando la drammaticità dell'argomentazione shakespeariana.

Un altro fra i vari esempi del medesimo tipo di perifrasi lo si può osservare anche nel distico finale del sonetto CXIX:

So I return rebuked to my content ,	Et, dûment châtié, j'en reviens donc
And gain by ill thrice more than I have spent.	À ce qui fait ma joie ; et à mes fautes
	Je gagne trois fois plus que je ne perds.

Questo esempio risulta utile per illustrare anche uno dei modi in cui Bonnefoy traduce il distico Shakespeariano. Non è raro, come si è già avuto modo di osservare, il ricorso da parte di Bonnefoy a una terzina per tradurre il distico finale dei sonetti di Shakespeare: trentasette sonetti presentano, infatti, una terzina a chiudere il sonetto mentre solo in

ventidue compare un distico. A differenza di altri sonetti, nei quali il *couplet* è tradotto da una terzina derivante dalla traduzione su due versi del primo verso e il mantenimento pressoché invariato del secondo, in questo caso ciascun verso viene tradotto da un verso e mezzo, con il risultato che il secondo verso del testo di Bonnefoy si trova formato da una porzione di entrambi i versi shakespeariani. Nella conclusione del sonetto CXIX questo avviene, oltre che attraverso l'aggiunta dell'avverbio «dûment», che conferisce maggior nettezza di giudizio al shakespeariano «rebuked», soprattutto per via della traduzione del sintagma «my content» con la subordinata relativa «à ce qui fait ma joie», che specifica con più marcata precisione l'oggetto di riferimento.

Accanto alle perifrasi, un secondo fenomeno che concorre all'allungamento delle strofe può essere identificato nel ricorso a due elementi per tradurre ciò che in Shakespeare non era che uno – un fenomeno ampiamente riscontrato anche nelle traduzioni dei sonetti petrarcheschi. Si ricorda qui quanto già notato nel precedente capitolo: l'analizzata tendenza di Bonnefoy a ridurre endiadi o coppie di sostantivi, aggettivi e verbi in virtù del rispetto della forma-sonetto petrarchesca, viene alle volte compensata dalla creazione di binomi per intensificare l'unico termine impiegato dal poeta che traduce. Nelle traduzioni dei sonetti shakespeariani, tale fenomeno interessa sia singole parole che, più di frequente, interi sintagmi. Per quanto riguarda il primo caso, se ne trovano esemplificazioni nei sonetti LIII e CXXVIII, nei quali si assiste al raddoppiamento di forme verbali. Al v. 2 del sonetto LIII «tend» viene reso da Bonnefoy con la coppia «t'enveloppent, t'assistant», così come al v. 14 del sonetto CXXVIII «give» è tradotto dalla coppia «laisse et donne» (v. 18). Esempi del secondo caso, invece, possono essere individuati sempre nel sonetto LIII, con la prima parte del v. 14 «but you like none» tradotta come «à rien ni personne tu ne ressembles» (v. 16), oppure nel sonetto LV, in cui la prima porzione del v. 9 «'gainst death and all oblivious enmity» è resa da «contre la mort, contre l'oubli hostile» (v. 11).

Ancora più indicativo di una dinamica traduttiva, da un lato, interpretativa e, dall'altro, che si preoccupi di restituire la dinamica interna al componimento piuttosto che la forma dello stesso, è il ricorso alla vera e propria inserzione, da parte di Bonnefoy, di elementi aggiuntivi assenti nel testo di partenza e che, inevitabilmente, contribuiscono alla generale dilatazione versale.

Si prenda come esempio dell'importanza interpretativa dell'aggiunta di elementi il

Not marble nor the gilded monuments
Of princes shall outlive this powerful rhyme,
But you shall shine more bright in these
[contents
Than unswept stone besmeared with sluttish
[time.

When wasteful war shall statues overturn,
And broils root out the work of masonry,
Nor Mars his sword nor war's quick fire
[shall burn
The living record of your memory.
'Gainst death and all oblivious enmity
Shall you pace forth; your praise shall still
[find room
Even in the eyes of all posterity
That wear this world out to the ending doom.

So, till the judgement that yourself arise,
You live in this, and dwell in lovers' eyes.

Ni le marbre, ni la lumière d'or des
[monuments
Que les Princes érigent, ne vivront plus
Que ce puissant poème ; où tu resplendiras
De plus d'éclat que ces pierres qu'insultent
Les marques noires du temps qui souille
[tout.

La guerre dévastatrice renversera
Les statues ; à grand bruit elle arrachera
Les racines des murs ; mais ni l'épée de Mars
Ni la furie des flammes du pillage
Ne détruiront ces vers où vivra ta mémoire.

Contre la mort, contre l'oubli hostile
Tu marcheras ! Ton éloge aura sens
Même au regard des âges qui fibre à fibre
Déferont l'univers, y mettront fin.

Avant qu'au Jugement tu ne te dresses
Tu vivras dans mes vers,
Tu brilleras dans ces yeux d'un amant.

Questo è uno dei sonetti in cui Shakespeare esalta il potere della poesia e dei suoi versi per la salvezza della memoria dell'amato. A differenza dei monumenti costruiti dagli uomini – anche dai più grandi («Princes») – i quali, pur essendo realizzati con il solido e durevole marmo, sono destinati alla distruzione, l'opera poetica è, al contrario, destinata a durare «'gainst death and all oblivious enmity». Sia Engle (1989 : 837) che Evans (1996 : 364) riconoscono l'occorrenza di un *topos* letterario evocato da altri grandi poeti del passato, come Ovidio (*Amores* I 15,31-42), Orazio (*Odi* III 30) e Petrarca (*Rime sparse* 104). Tuttavia, come nota in particolare Engle, a differenza dei suoi predecessori, Shakespeare mostra di usare l'arte non per la propria immortalità, bensì per quella dell'amato. In accordo con questo, come osserva Vendler (1997 : 268-269), il sonetto si costruisce sulle diverse ripetizioni del verbo *to live* («outlive» v. 2, «living» v. 8, «live» v. 14), che assume anche il ruolo di *couplet tie*. A fronte di ciò, la traduzione di Bonnefoy mantiene la struttura e la ripetizione del verbo («vivront» v. 2, «vivra» v.10, «vivras» v.

16), ma dilata e interpreta il dettato dell'intero sonetto. Come si è già avuto modo di osservare, la prima quartina è luogo di importante intervento da parte del traduttore: non solo vi è l'introduzione della relativa «qu'insultent» per tradurre «unswept», ma anche la personificazione del tempo distruttore, protagonista del sonetto. Alla quartina successiva è possibile poi osservare un interessante elemento innovativo che Bonnefoy inserisce nella sua traduzione. Al v. 7 si esaspera infatti l'azione di devastazione della guerra aggiungendo ai forti elementi visivi l'elemento sonoro «à grand bruit». Questo si associa ad una costruzione fonica estremamente parlante, in quanto l'intera quartina si trova costruita su allitterazioni sonore ruvide e petrose: basti pensare all'alternanza dei suoi [r] e [v] v. 6 («la guerre dév^{ast}atrice renversera») o dei suoi [aʁ] e [ra] già osservati ai vv. 7-8 («arrachera les racines des murs») che vengono quindi rafforzati da «à grand bruit» appena osservato.

Oltre a questo elemento di aggiunta interpretativa, il sonetto LV è utile anche a mostrare altri espedienti traduttivi che Bonnefoy mette in atto, da sottolineare per la loro importanza non tanto a livello formale, quanto piuttosto a livello interpretativo. Si sposti, a tal proposito, l'attenzione alla terza e alla quarta strofa e al distico finale. Si può notare come Bonnefoy scelga di tradurre l'inglese «find room» con «aura sens» che mette maggiormente in rilievo non solo la memoria, ma la portata che tale memoria conserverà «dans les âges». Nella traduzione del distico, invece, è interessante notare la scelta di tradurre il polisemico «arise» con «dresser» che conserva l'idea dell'ascesa ma perde quella di risurrezione. In misura ancora maggiore, si osservi la scelta di mantenere nel campo presente la coppia poeta-amato per mezzo della traduzione di «in lover's eyes» con «ces yeux d'un amant», in cui l'aggiunta del deittico e la sostituzione del plurale con il singolare riporta il sintagma alla dimensione intima del presente e vissuto amore.

Infine, risulta interessante notare come Bonnefoy espliciti tutte le volte che gli è possibile il protagonista del sonetto, ovvero il sonetto stesso. I riferimenti che in Shakespeare si trovano al v. 2 («this powerful rhyme»), al v. 8 («record») e al v. 14 («in this»), in Bonnefoy sono espressi con un più semplice e chiaro «ce puissant poème» (v. 3), un più esplicito «ces vers» (v. 10) e, soprattutto, un autoriferito «mes vers» (v. 16). È importante sottolineare come l'interpretazione di Bonnefoy appaia anche nella gestione dei versi nella strofa. Qui, come si vedrà anche in altre occasioni, il traduttore, forte del suo pensiero riguardo all'assegnazione di maggiore importanza alla restituzione del

contenuto logico-retorico a discapito della forma-sonetto, si assume la libertà di manipolare e isolare i versi in modo da esaltarne il contenuto. È il caso della chiusa di questo sonetto: l'esplicitazione di «in this» attraverso il più lungo «dans mes vers» e l'isolamento di questa porzione del v. 14 di Shakespeare («you live in this») portano insieme all'esaltazione visivo-formale di un verso che potrebbe, per così dire, essere preso come titolo del componimento. «Tu vivras dans mes vers» risalta, infatti, a livello sia sintattico che formale, rendendo il distico shakespeariano una terzina al cui centro si ritrova l'essenza stessa del poema, se non dell'intero canzoniere.

Come si è mostrato, queste aggiunte operate da Bonnefoy rispetto al testo di Shakespeare, giustificabili sul piano teorico dalla sua volontà di dare spazio al contenuto e alla logica interna che la struttura sintattico-semantiche dei sonetti informa, scaturiscono dalla personale lettura della poesia shakespeariana da parte del poeta francese. In questo senso, si è avuto modo anche di mostrare, grazie all'esempio del sonetto LV, altri fenomeni finalizzati a far emergere la presenza del traduttore e della sua rilettura: vere e proprie interpretazioni o esplicitazioni di ciò che in Shakespeare era rimasto più nascosto o implicito. Altre testimonianze di questi espedienti sono diffuse in maniera capillare in tutte le traduzioni analizzate in sede di studio. Senza voler appesantire la trattazione con una rassegna dettagliata di ognuna di queste occorrenze, si fornisce di seguito un elenco ragionato di alcuni casi più significativi, atta a dimostrare la pervasività del fenomeno.

Interpretazione

- s. I : And only herald to the **gaudy spring** (v. 10) | Et le héraut **des couleurs du printemps** (v. 12)
- s. LIII : That millions of **strange** shadows on you tend? (v. 2) | Pour que des millions d'ombres, **mais non les tiennes** (v. 2)
- s. LIII : On Helen's cheek all art of beauty set (v. 7) | **Et ce portait d'Hélène ?** Sur ce visage / Tout art n'est plus que **fard** dès que le tien (vv. 8-9)
- s. LIX : wheter **we are mended** (v. 11) | si **nous savons plus** (v. 13)
- s. LXVIII: the **bastard signs** (v. 3) | le **vil artifice** (v. 4)
- s. LXVIII: **inhabit** (v. 4) | **osât farder** (v. 5)
- s. LXVIII : **itself and true** (v. 10) | **la beauté vraie** (v. 12)
- s. LXI : **Lest** the wise world should **look into** your moan (v. 12) | **J'ai trop peur que le**

- monde trop raisonnable / **N'épie** le deuil (v. 15-16)
- s. CXIX : **Applying** (v. 3) | **j'administrerais** (v. 3)
- s. CXIX : **ill** (v. 9) | **s'égarer** (v. 11)
- s. CXXVIII : to be so **tickled, they would change** their state (v. 9) | pour **frémir** comme le clavier frémit, **quelle joie / leur serait d'échanger** (v. 11-12)
- s. CXXVIII : **blest** | **heureux** (v. 15)
- s. CXXX: **damasked** | **marbrées** (v. 6)
- s. CXLIV : Which like two **spirits** do **suggest** me still (v. 2) | Tels deux **génies** qui **m'assaillent** sans cesse (v. 2)
- s. CXLIV : the better angel is a man **right fair** / The worse spirit a woman coloured ill (vv. 3-4) | Le bon, un ange, est homme, et **la beauté même**,| Le mauvais, un démon, est femme, de couleur laide (vv. 3-4)
- s. CXLIV : **bad angel** (v. 14) | **mauvais démon** (v. 17)

Esplicitazione

- s. I : 1 **increase** (v. 1) | **qu'ils aient descendance** (v. 1)
- s. I : **contracted** (v. 5) | **tu t'es fiancé** (v. 7)
- s. XVIII : **this** (v. 14) | **ces vers** (v. 18)
- s. LV : powerfull **rhyme** (v. 2) | puissant **poème** (v. 3)
- s. LV : **record** (v. 8) | **vers** (v. 10)
- s. LV : in **this** (v. 14) | dans **mes vers** (v. 16)
- s. LIX : since mind at first in character was done (v. 8) | la pensée // commença d'être dite avec des lettres (vv. 9-10)
- s. LXVIII : **another** gay (v. 8) | gaie **parure** (v. 10)
- s. LXVIII : **And** (v. 13) | Et c'est bien pour cela (v. 17)
- s. LXXIII : **black night** (v. 7) | **les ombres de la nuit** (v. 9)

III.III. Le prime ritraduzioni degli anni Duemila: 2003-2004

Per quanto la pubblicazione della traduzione di sette sonetti (XVII, LV, LXI, LXIII, CXXIX, CXLIV) all'interno del proprio contributo per gli atti del convegno *Shakespeare et la France* venga pubblicata nel 2001, si è scelto di non inserire questa edizione all'interno della fase qui presa in analisi, ma piuttosto di associarla alla precedente, in

quanto non presenta significative variazioni rispetto alla precedente del 1999⁶⁵. La specificità della fase che interessa gli anni 2003 e 2004 e che si vuole qui illustrare, infatti, risiede nella sostanziale variazione che interessa in maniera considerevole versi o intere strofe, al punto da poter già in questo momento parlare, per alcuni specifici sonetti, di vere e proprie riscritture.

Le selezioni pubblicate da Bonnefoy in 2003 (XXIX, XXXV, L, LV, LXII, LXXIII, XCVIII, CVII, CXXIX, CXXXII, CXLIV, CXLVI) e in 2004 (XXXIII, LIII, LIX, LXVIII, LXXI, CXIX, CXXVIII) non presentano sonetti tradotti per l'occasione, ma ritraduzioni di alcuni di quelli già presenti nell'antologia di 1999. Per quanto riguarda 2003, si osserva che i sonetti LV, LXXIII e CXXIX vengono ripubblicati nella versione del 2001, che XXXV, CVII e CXLVI subiscono variazioni non troppo significative, e che LXII, XCVIII, CXXXII e CXLIV vengono ampiamente riscritti. I sonetti XXIX e L, infine, oltre a venire quasi totalmente modificati, subiscono anche una riduzione del numero dei versi: XXIX passa da una struttura 5-5-5-3 di 18 versi a una 4-5-5-3 di 17, mentre L da 5-5-5-3, sempre di 18 versi, si avvicina al sonetto shakespeariano con i suoi quindici versi suddivisi nella forma 4-4-4-3. Da questa prospettiva si consideri, invece, il caso del sonetto LXII che, con movimento inverso rispetto a quanto descritto, passa dai 15 versi ai 16 e da una struttura 4-5-4-2 a una 4-5-5-2. Per quanto riguarda poi la pubblicazione di 2004, si rileva che nessun sonetto viene pubblicato nelle vesti di una precedente versione e che oltre alla profonda revisione che interessa tutti i componimenti, CXXVIII passa da 18 (5-5-5-3) a 17 (4-5-5-3) versi e LXXI dalla forma 5-5-4-3 (17 versi) viene eccezionalmente pubblicato in forma-sonetto (4-4-4-2).

Numerose sono le strategie traduttive e di condensazione che sono state isolate in queste nuove traduzioni: si cercherà ora di proporre alcuni esempi significativi. Un utile ed esemplificativo punto di partenza per comprendere come Bonnefoy operi su queste nuove traduzioni è rappresentato dalla prima strofa del sonetto XXIX, di seguito riportato nella versione del 1999 affiancata da quella del 2003⁶⁶:

⁶⁵ Eccezion fatta per l'aggiunta di una virgola alla fine del v. 4 e la modifica del complemento di specificazione del v. 9 di XVIII («Par accident, ou ce change qui est loi de nature» a « Par accident, ou ce change qui est loi du monde»), della variazione di alcuni elementi della terzina a conclusione di LV, della sostituzione del verbo modale al secondo emistichio del decasillabo 6/4 del v. 18 di LXXIII (da «Ce que dans peu de temps tu devras perdre» a «Ce que dans peu de temps il te faudra perdre») e del modo verbale del v. 10 di CXLIV («Et que mon ange soit devenu démon» a «Et que mon ange est devenu démon»).

⁶⁶ When, in disgrace with fortune and men's eyes, | I all alone bewep my outcast state, | And trouble deaf heaven with my bootless cries, | And look upon myself and curse my fate,

Honni de la Fortune, aussi des hommes,
 Je suis seul à pleurer mon destin de paria,
 Le Ciel est sourd, en vain je l'importune
De mes plaintes. Je vois
 Ce que je suis, je maudis mon sort.

Honni de la Fortune, aussi des hommes,
 Je suis seul à pleurer mon destin de pauvre,
 Le Ciel est sourd, en vain je l'importune,
 Je vois ce que je suis, je maudis mon sort.

Questo è un caso paradigmatico per introdurre una delle modalità che Bonnefoy adotta per condensare i versi all'interno delle strofe. Come si può notare, l'intera strofa rimane uguale a sé stessa e l'unica modifica da cui è interessata è rappresentata proprio dall'eliminazione di un verso. Si tratta non di una ridistribuzione sintattica degli elementi nella strofa o una ricostruzione del contenuto, ma di una soppressione meccanica, consistente nell'omissione dell'elemento «de mes plaintes». In questo modo, anche a livello metrico, oltre che a una strofa di quattro versi, Bonnefoy ottiene un ultimo verso non più di 8 sillabe, anticipato da uno di 6, bensì di 11 sillabe, con una cesura 6/5 che rappresenta un tratto tipico delle sue traduzioni. Così viene ristabilito anche un nuovo schema metrico, che da 10-12-10-6-8 diventa 10-12-10-11.

Lo stesso procedimento, per così dire 'meccanico', lo si osserva anche in altre occasioni, come è il caso della prima quartina del sonetto CXXVIII⁶⁷ che compare nella selezione del 2004 (anche qui preceduto dalla versione del 1999):

Musique de ma vie,
Quand toi-même tu joues de la musique
 Et que le bois tressaille
 Sous tes chers doigts qui portent dans les
 [cordes
 Cette harmonie qui subjugué me sens,

Musique de ma vie, lorsque tu fais
De la musique, et que le bois tressaille
 Sous tes doigts merveilleux, qui portent dans
 [les cordes
 Cette harmonie qui subjugué mes sens,

In questa strofa è evidente un fenomeno che verrà messo in opera da Bonnefoy anche nel momento in cui prenderà la decisione di rivedere le proprie traduzioni in vista di una riscrittura in forma-sonetto. Se in quell'occasione, come si vedrà nel dettaglio nel prossimo paragrafo, la necessità di condensazione affiancherà a questo fenomeno altre

⁶⁷ How oft, when thou, my music, music play'st | Upon that blessèd wood whose motion sounds | With thy sweet fingers when thou gently sway'st | The wiry concord that mine ear confounds

strategie, qui esso rimane puro. Si tratta cioè dell'inserimento all'interno della strofa ritradotta di un verso che precedentemente Bonnefoy aveva scelto di isolare, al fine di conferirgli una maggiore importanza. Come si può notare, il primo verso della strofa di 1999 è composto dalla sola invocazione del soggetto «my music», quasi a inserire un titolo al componimento, che nel testo shakespeariano assume rilievo grazie al suo isolamento in inciso e al suo posizionamento al centro del verso. In un movimento che sembra presagire il futuro ripensamento della forma, in questa edizione del 2004, Bonnefoy sceglie di tradurre la strofa in quattro versi, riallineando l'isolata invocazione all'interno della strofa. Per perseguire la costruzione della quartina, rinuncia all'espressività più narrativa del v. 2 in favore di una resa più essenziale che frammenta, accentuando con l'*enjambement* – che pone visivamente correlati «musique»-appellativo dell'amato e «musique»-arte – il parallelismo che in Shakespeare era dato dal gioco polisemico instaurato dalla ripetizione, quasi epanalettica, di «music».

Si leggano ora i primi versi della seconda quartina del sonetto LXXI⁶⁸, nelle versioni del 1999 e del 2004. In quanto unico esempio di riscrittura in forma-sonetto, si ritrovano, già in questa fase, molti dei fenomeni che Bonnefoy metterà in atto nelle traduzioni degli anni successivi:

Et même, si tu lis ces lignes, n'aies aucun	Liras-tu ce poème ? Oublie ma main
Souvenir de la main qui les a tracées,	Qui le trace. Je t'aime
Car si songer à moi dût te faire souffrir,	Au point de me vouloir absent de toi
Je t'aime tellement que je préfère	Si demeurer en toi dût te rendre triste.
Ne pas rester dans tes tendres pensées.	

In questa strofa si ripropone un espediente già incontrato nelle traduzioni di Bonnefoy del *Canzoniere* petrarchesco: il ricorso all'interrogativa diretta con l'obiettivo, da un lato, di condensare il contenuto di un verso in un sintagma più ridotto e, dall'altro, di instaurare un più intimo e concreto dialogo con l'interlocutore del componimento, rappresentato tanto nel *Canzoniere* quanto nei *Sonnets* dalla persona amata. Anche in questo caso, si nota l'abbandono di una struttura di andamento narrativo in favore di una maggiore

⁶⁸ Nay, if you read this line, remember not | The hand that writ it; for I love you so | That I in your sweet thoughts would be forgot | If thinking on me then should make you woe.

incisività. Questo elemento si riversa poi nel prosieguo del verso, in cui il più lungo e articolato «n'aies aucun | souvenir de la main qui les a tracées» viene sostituito dall'imperativo «oublie ma main | qui le trace». Oltre alla perentorietà che aiuta la condensazione, si nota qui il ricorso al possessivo «ma» e al presente in sostituzione del passato prossimo dell'edizione precedente e del *simple past* inglese. Questo porta a far guadagnare una posizione di rilievo al «for I love you so», che si ritrova inoltre spogliato della sua contestualizzazione causale per rimanere, in questa fine di verso, un puro «je t'aime», ora frase principale della seconda metà della quartina. Il «so» viene esplicitato al verso successivo con un «au point» e tutta la questione del dimenticare («forgot» – prima usato per «oublie») diventa un semplice «me vouloir absent de toi».

Una volta messi in luce questi procedimenti di ritraduzione di Bonnefoy, si tenterà ora di mettere in evidenza il movimento di continuità che soggiace a questo processo. Si cercherà in altre parole di mostrare come questa fase dell'evoluzione delle traduzioni di Bonnefoy dei sonetti di Shakespeare rappresenti, nei testi rimaneggiati, una tappa dell'operazione di ridimensionamento strofico che percorre le ultime fasi delle traduzioni dei sonetti e avrà il suo culmine a partire dalle versioni 2006. Per farlo si porteranno all'attenzione, individuate a campione in virtù della propria esemplarità, le strofe di alcuni componimenti, esaminate contrastivamente nelle diverse versioni in cui sono state pubblicate, nel tentativo di seguire l'andamento di una progressiva presenza di elementi di riduzione, sia strofica che semantica, ottenuto grazie alle modifiche che interessano la presente edizione.

Si prenda l'ultimo verso della prima strofa del sonetto XCVIII⁶⁹ che, pubblicato solamente in 1999, 2003 e 2007G, mostra in questa fase intermedia una contrazione operante sul solo livello lessicale⁷⁰.

1999: Le lourd Saturne lui-même riait, il gambadait avec lui.

2003: Même le lourd Saturne gambadait.

⁶⁹ From you have I been absent in the spring | When proud-pied April, dressed in all his trim, | Hath put a spirit of youth in everything, | That heavy Saturn laughed and leapt with him.

⁷⁰ I primi quattro versi della strofa non subiscono modifiche tra il 1999 e il 2004, se non per la scelta, poi consolidata, della traduzione di «you» con «toi» (al posto del precedente «vous») e del secondo emistichio del v. 3 («dressed in all his trim») da «De sa robe de fête communiquait» a «De sa robe festive communiquait».

2007G: En dansait, en riait même le lourd Saturne.

La prima delle tre versioni (1999) presenta una traduzione che, attraverso la posizione incipitaria del soggetto e la coordinazione delle due proposizioni, restituisce il dettato shakespeariano mostrando le due azioni svolte. In questo verso di 16 sillabe Bonnefoy mette in rilievo la straordinarietà della presenza del dio attraverso il pronome riflessivo rafforzato (lui-même) e segue il testo inglese con la traduzione a fine verso di «with him». La seconda traduzione (2003), al contrario, si presenta molto più asciutta, con una sintassi concisa in cui la riduzione del peso metrico del soggetto (che da «Le lourd Saturne lui-même» passa al più semplice «Même le lourd Saturne»). Il decasillabo di 2003 perde la presenza del giovane soggetto della quartina e una delle due azioni compiute dai due. Nell'ultima versione (2007G), invece, viene riproposta una più enfatica presenza di Saturno, ritrovata, in questo caso, non tanto attraverso il piano lessicale, quanto piuttosto su quello retorico, con lo spostamento del soggetto in chiusura di verso, che permette così la soppressione del riflessivo rafforzato e la successiva doppia ripetizione del soggetto («il»). Vi si ripristinano, inoltre, entrambe le azioni che, insieme all'impiego del pronome anticipato («en») che reinserisce il giovane nell'azione, creano il primo emistichio del nuovo alessandrino (6/6).

Da questo esempio si può dunque desumere un primo tentativo di riduzione del verso che sembra essere prodromo di una più efficace traduzione finale. Proseguendo lungo questa direttrice, si può ampliare lo sguardo focalizzando l'attenzione sulla traduzione della prima quartina del sonetto LXVIII⁷¹, uno dei componimenti in cui Shakespeare impiega la lode alla bellezza autentica del *fair youth* come espediente per criticare in maniera satirica la decadenza del suo tempo. Questo rappresenta infatti un ottimo esempio per osservare come anche nella dimensione della riformulazione strofica si possa riconoscere un'iniziale tendenza alla riduzione. Si osservi quindi in ordine cronologico la prima quartina nelle versioni di 1999, 2004 e, infine, 2006⁷².

1999: Ainsi donc cette joue est la mappemonde

De ces jours du passé, où la beauté

⁷¹ Thus is his cheek the map of days outworn, | When beauty lived and died as flowers do now, | Before these bastard signs of fair were borne | Or durst inhabit on a living brow

⁷² È interessante notare, peraltro, come in 2007G interverrà un'ulteriore variazione al primo verso, con il conferimento, osservato anche in altre occasioni, di un assetto domanda-risposta (da «Ses joues, la mappemonde d'un autrefois» a «Ses joues ? Oui, à l'image d'une autre fois»).

Vivait, mourait comme aujourd'hui les fleurs.

C'était avant que le vil artifice

Osât farder un visage vivant.

2004: Sa joue, la mappemonde

De ces jours d'autrefois, quand la beauté

Vivait puis périssait comme font les fleurs.

C'était avant que le vil artifice

Osât farder un visage vivant.

2006: Ses joues, la mappemonde d'un autrefois

Où la beauté savait mourir, comme les fleurs.

C'était avant que le vil artifice

Osât farder un visage vivant.

In queste traduzioni il lavoro di riscrittura si concentra sulla prima parte della strofa, lasciando invariati, in ciascuna versione, i due versi finali. Come per il verso appena analizzato, anche la prima traduzione di questa quartina è caratterizzata dalla volontà di tradurre ogni elemento del testo shakespeariano. L'iniziale attacco con «Thus» tradotto dal doppio avverbio «ainsi donc», la conservazione dell'andamento narrativo dato dal predicato nominale («is the map» / «est la mappemonde»⁷³) e l'esplicitazione del verbo «outworn» con la perifrasi «du passé», portano il primo verso di Shakespeare ad occupare, nella traduzione, il primo verso e il primo emistichio del secondo. Allo stesso modo, il mantenimento della similitudine «as flowers do now» richiede un'estensione del dettato che porta il secondo verso inglese a distribuirsi sul secondo emistichio del secondo verso francese e sull'intero terzo verso. La traduzione di 2004, invece, si presenta più condensata attraverso – oltre all'eliminazione dell'avverbio incipitario –, da una parte, una resa nominale del primo verso e, dall'altra, la riduzione degli elementi della similitudine tramite l'eliminazione dell'avverbio temporale «aujourd'hui». Tuttavia, in questa edizione, tali procedimenti non intaccano la distribuzione dei primi due versi shakespeariani, in quanto vengono mantenuti gli stessi confini di verso dell'edizione precedente in virtù dell'isolamento del soggetto al v. 1. È però su queste premesse di

⁷³ Si segnala inoltre la traduzione di Bonnefoy dell'inglese «map» con il francese «mappemonde» (v. 7) anche nella traduzione del 1995 di *Hymne to God my God, in my sickness* di John Donne, una scelta in cui Berman coglie un conseguente effetto di «rajeunissement» (Berman 1995 : 21-22).

condensazione che si innesta la struttura della quartina della successiva edizione del 2006. Infatti, anche quest'ultima edizione omette l'avverbio iniziale, presenta la forma nominale del v. 1 inglese e restringe gli elementi della similitudine. Partendo da questi presupposti già presenti in 2004, tuttavia, in questa nuova traduzione il v. 1 precedentemente isolato viene reinserito nella struttura sintattica, con il trasferimento del primo emistichio del v. 2 e dunque la creazione di un nuovo endecasillabo, resa possibile dall'eliminazione del primo complemento di specificazione «de ces jours». La traduzione del v. 2, invece, si realizza sia per l'ulteriore riduzione del corpo della similitudine data dalla soppressione del verbo, sia per la condensazione della coppia verbale «lived and died». Essa si concretizza nella scelta dell'uso del verbo modale «savait» che, da un lato, permette la rimozione della coordinazione e del verbo «vivait» e, dall'altro, anticipa lo scivolamento satirico protagonista del sonetto, mettendo dunque ancora una volta in evidenza quella coesistenza già altrove osservata di motivazioni meccaniche e interpretative alla base dell'evoluzione di queste traduzioni.

Si comprende anche qui, dunque, come l'approdo alla forma-sonetto delle versioni successive al 2006 non nasca *ex nihilo*, ma affondi le proprie radici nelle edizioni dei primi anni Duemila, già orientate – seppure in maniera ancora imperfetta – alla progressiva condensazione delle traduzioni precedenti.

III.IV. La forma-sonetto: 2006-2007

Come si è già avuto modo di menzionare in diverse occasioni, la prima pubblicazione in cui Bonnefoy rende note le sue intenzioni di ritradurre i sonetti shakespeariani in forma-sonetto è rintracciabile nel breve contributo dedicato all'amico Claude Simon. Ad approfondire le motivazioni di tale ripensamento si ritrova, l'anno successivo, *Les dix-sept premières pages du livre*, scritto in cui l'autore descrive la propria riscoperta, grazie alla mediazione del sonetto petrarchesco, dell'importanza della forma chiusa per una migliore comprensione della dinamica interna ai componimenti shakespeariani. Ma la più profonda disamina delle ragioni emerse dalla lettura approfondita del canzoniere inglese avviene nel contributo all'interno degli atti del convegno della Société Française Shakespeare, *Shakespeare poète* (Bonnefoy 2007g). La riflessione prende le mosse dal percorso cronologico della produzione del Bardo. La scrittura dei sonetti si colloca infatti in un momento in cui Shakespeare aveva già dato prova delle sue doti di drammaturgo,

ma anche dopo il suo essersi cimentato con la scrittura più prettamente poetica dei due poemetti *Vénus and Adonis* e *The Rape of Lucrece*. Precedentemente Bonnefoy aveva pensato questo come un momento in cui Shakespeare, in ritardo di dieci anni rispetto alla moda ormai passata della riscoperta del sonetto da parte dei suoi connazionali, scelse di scrivere i propri sonetti per mostrarne l'insufficienza espressiva, a favore di una più efficace meditazione sul reale attraverso la scena teatrale; in questo contributo, invece, mostra come una più profonda analisi delle dinamiche e delle scelte interne a questi componimenti lo abbiano portato a ritenere, al contrario, che la grande stagione drammaturgica sia derivazione diretta non tanto della consapevolezza dell'inadeguatezza della forma chiusa, ma piuttosto della profonda riflessione che è custodita al loro interno. Una rinnovata lettura della presenza e della funzione dei già menzionati stereotipi del canzoniere porta Bonnefoy a definire il sonetto shakespeariano una lucida analisi della realtà, «un miroir où les rapports sociaux sont visibles en ce qu'ils ont de plus radical» (Bonnefoy 2007g : 31). L'individuazione di una diversa tensione tra i personaggi induce Bonnefoy a un totale rovesciamento del proprio iniziale giudizio: in questa nuova fase gli stereotipi di genere prima condannati si ergono ora a punto centrale dell'acuto movimento messo in atto da Shakespeare. L'idealizzazione del *fair youth* e la demonizzazione della *dark lady* non sono più portatori di una banalizzata dicotomia bene-male, ma il presupposto stesso della profonda esplorazione della realtà da parte di Shakespeare.

Pourquoi un homme, comme objet de l'adoration éperdue bien que non mystique d'un autre homme, celui qui dit « je » dans le texte ? Bien erroné serait-il d'expliquer cette innovation de Shakespeare par ses tendances homosexuelles, réelles ou supposées, car l'homme au lieu de la femme, c'est ici une réflexion sur la société comme elle est. La société ? Un espace où la femme est déjà perçue en image, ce qui permet de la méconnaître. Car cette image est produite par des valeurs masculines, si bien qu'à s'enthousiasmer d'une femme qui incarnerait, si c'est le mot, ces vertus, on ne fait que retrouver ces valeurs, aux dépens d'une réalité vite soupçonnée ou même diabolisée. Des louanges de cette sorte ne font évidemment que rendre plus difficile, chez par exemple Pétrarque, le travail de la poésie, c'est une des raisons de leur affinité comme originelle avec le triste génie des formes fixes. Et déplacer vers un homme le pôle de l'adoration et voir à partir de lui les effets de l'idéalité sur la vie, c'est dégarnir la figure féminine de ce statut ambigu, valorisation mais aussi mépris, faire apparaître au plein jour la femme noire cachée dans la rêverie pseudo

poétique, laisser monter avec elle le flot des opinions reçues, des lieux communs, des stéréotypes, en bref c'est se retrouver dans le lieu réel de l'existence sociale, où les femmes sont toutes des « dark ladies » en puissance dans le psychisme d'hommes conditionnés par ces lieux communs et épris de leur propre image, ce qui explique le meurtre de Desdémone ou le désir de changer de sexe qu'éprouve lady Macbeth ou le besoin qu'exprimera Cléopâtre d'être reconnue en sa dignité, sa «noblesse». De ce point de vue les sonnets, cette célébration de ce qui n'est pas, le beau jeune homme, sont une analyse lucide de ce qui est, où s'annoncent de façon en fait très précise les grandes tragédies shakespeariniennes. (*ivi* : 32).

Ed è così, attraverso la profonda rilettura del sessismo intrinseco ai sonetti shakespeariani, che Bonnefoy ritrova il nucleo da cui, poi, sarebbero derivate tante delle *pièces* da lui amate. Poco importa ora se questi componimenti non sono tra i versi più poetici di Shakespeare, il loro grado di «conscience de soi» e di «vérité» che, per Bonnefoy, la poesia testimonia sono pienamente presenti in questa intensa e sottile restituzione della realtà: «Shakespeare est entré dans l'espace du sonnet non pour sauver celui-ci, pour le rendre à la poésie, mais pour méditer la structure de l'être au monde social, victime de valeurs et de représentations dogmatisées, sclérosées» (*ivi* : 34). Fondamentale, quindi, risulta l'accordo delle proprie traduzioni alla forma che Shakespeare aveva scelto per la propria impresa.

Una volta compreso questo aspetto fondamentale, che sta alla base della decisione di ritradurre nel rispetto della forma-sonetto, va ora chiarito in che modo e attraverso quali espedienti poetici e traduttivi questa decisione venga concretamente messa in atto. Si propongono dunque ora i risultati dell'analisi condotta sul *corpus* di queste nuove traduzioni, tenendo come obiettivo ancora una volta non l'integralità del resoconto – che l'elevato numero di testi e la notevole mole di variazioni, macro- e microscopiche, rendono di fatto impraticabile – quanto la ricostruzione di un percorso coerente evidenziato nei suoi momenti più pregnanti.

A livello macroscopico, nella nuova costruzione delle strofe, si notano alcuni fenomeni ricorrenti. Quello maggiormente diffuso è rappresentato, dalla concreta condensazione di ciò che nelle versioni precedenti si presentava su due versi. Si prenda come esempio la

terza strofa del sonetto XXXV⁷⁴, tradotto nel 1999, nel 2003 e infine nel 2007G. Si riportano di seguito le versioni apparse in 2003 e in 2007G⁷⁵:

Je trouve des raisons aux erreurs de tes sens, Je suis ton avocat, moi la partie adverse, Et j'intente un procès mais c'est à moi- [même!	Je trouve des raisons aux erreurs de tes sens, Je suis ton avocat, moi la partie adverse, Je m' intente un procès. Si âpre en moi la [guerre
Si âpre étant cette guerre civile De l'amour, de la haine que j'ai pour toi,	De l'amour, de la haine que j'ai pour toi,

Come si può notare, la quasi totalità dei versi di questa strofa rimane invariata e l'unica modifica che viene apportata è proprio quella relativa all'obiettivo di Bonnefoy di rendere la precedente strofa di cinque versi una quartina. Il fenomeno di condensazione di due versi riguarda i vv. 13-14 di 2003, passati al v. 11 di 2007. Ciò è avvenuto attraverso la riduzione della seconda parte del v. 13 («mais c'est à moi-même») nella particella pronominale con funzione di complemento di termine, che porta così alla costruzione riflessiva «je m'intente». Così facendo, Bonnefoy rinuncia all'enfaticizzazione del presentativo, che sottolinea l'assurdità dell'azione architettata dal poeta, aumentata dall'inserimento dell'avversativo «mais» e dalla costruzione esclamativa, in favore di una frase che, attraverso l'eliminazione della congiunzione «et», funge da apposizione e conclusione del verso precedente. Lo stesso avviene per il v. 14, il quale viene sintatticamente ridotto: da una principale strutturata sul participio «étant» passa a una struttura nominale nella quale la «civil war» shakespeariana («guerre civile») viene in un qualche modo esplicitata con il complemento «en moi», che sostituisce l'aggettivo «civile». L'aggiunta di una dimensione più psicologica aiuta la condensazione del verso, in quanto, da una parte, riesce a produrre una sinalefe tra «âpre» e «en», e dall'altra permette di non ricorrere al deittico «cette», più lungo dell'articolo «la». In questo modo, i vv. 13-14 vengono a formare i due emistichi del nuovo alessandrino (6/6) del nuovo v.

⁷⁴ For to thy sensual fault I bring in sense— | Thy adverse party is thy advocate— | And 'gainst myself a lawful plea commence: | Such civil war is in my love and hate.

⁷⁵ La versione pubblicata nel 2003 è quasi totalmente coincidente con la versione del 1999, fatta eccezione per un'inversione al v. 4 (da *Entachent également le soleil, la lune* a *Également entachent soleil et lune*) e una modifica all'ultima parte del v. 15 che esplicita maggiormente l'oggetto dei sentimenti provati dal poeta (da *De l'amour, de la haine que je te porte* a *De l'amour, de la haine que j'ai pour toi*).

11.

Un esempio di questo fenomeno lo si ritrova anche nel già citato sonetto LV⁷⁶; esso viene proposto da Bonnefoy in 1999, in 2001 (con qualche leggera modifica che viene poi mantenuta nelle edizioni successive)⁷⁷, in 2003 e in 2007A(1) (che presentano la stessa versione di 2001) e in 2007A(2), che corrisponde alla sua riscrittura in forma-sonetto; quest'ultima versione viene riportata invariata in 2007G, con l'unica modifica rappresentata dalla resa maiuscola dell'iniziale lettera di «Temps» al v. 5. Di queste edizioni si riproducono qui le prime quartine, rispettivamente, di 2003 e 2007G:

⁷⁶ Not marble, nor the gilded monuments | Of princes, shall outlive this powerful rhyme; | But you shall shine more bright in these contents | Than unswept stone, besmeared with sluttish time.

⁷⁷ Si tratta di ripensamenti prettamente lessicali: al v. 15 il verbo *dresser* («tu ne te dresses») viene sostituito dal verbo *redresser* («tu ne te redresses»), avvicinandosi maggiormente all'immagine della resurrezione che porta il verbo inglese «arise», mentre al v. 17 il verbo *briller* («Tu brilleras dans ces yeux d'un amant») diventa *étinceler* («Tu étincelleras dans ces yeux d'un amant»), in un movimento verso una fisicità più marcata della traduzione del distico che troverà il suo culmine nella riscrittura del 2007. Il sonetto LV costituisce un esempio anche per un'ulteriore modalità di condensazione messa in atto da Bonnefoy, ossia il cambiamento della struttura stessa del sonetto. Nella riscrittura del 2007, l'imposizione del rispetto della struttura strofica obbliga il poeta ad anticipare alla fine della terza quartina l'inizio del distico.

[...your praise shall still find room | Even in the eyes of all posterity | That weat this world out to the ending doom. || So, till the judgement that yourself arise, | You live in this, and dwell in lovers' eyes]

...Ton éloge aura sens
Même au regard des âges qui fibre à fibre
Déferont l'univers, y mettront fin.

Avant qu'au Jugement tu ne te dresses
Tu vivras dans mes vers,
Tu étincelleras dans ces yeux d'un amant.

...Ton éloge aura sens
Même au regard des âges qui fibre à fibre
Déferont l'univers. Avant qu'au Jugement

Tu ne sortes de tombe, c'est dans mes vers
Que tu vivras : dans mes yeux, dans leur feu.

Alzando la prima parte del distico, grazie all'eliminazione del sintagma «y mettront fin», che rafforzava il senso di distruzione del precedente «déferont», Bonnefoy ottiene, da una parte, lo spazio per tradurre il verbo «arise» con la perifrasi funebre «tu ne sortes des tombes», ma anche l'avvicinamento, sullo stesso verso, di «déferont» e «Jugement» che aiuta a rincarare l'effetto apocalittico. Inoltre, questo è uno degli esempi in cui, in alcuni punti del testo, si può avere l'impressione che Bonnefoy non abbia ritradotto Shakespeare, ma abbia piuttosto riscritto le sue precedenti traduzioni. Se «tu ne sortes de tombe», seppur con una sfumatura più fisica e sepolcrale, sembra tradurre «arise», «dans mes yeux, dans leur feu» sembra, invece, riscrivere la terzina della versione precedente. Attraverso il passaggio dalla frase SVO (2003, v. 16) all'espressione enfatica strutturata sulla *phrase clivée* e amplificata dall'*enjambement* «c'est dans mes vers | que tu vivras» (2007, v. 13) riesce, da una parte, ad anticipare e dare rilievo al complemento, nonché oggetto dell'intero sonetto, «dans mes vers» (che nella versione precedente era esaltato dall'isolamento al v. 16), e a eliminare il secondo verbo (*tu étincelleras*). Si crea così un secondo verso in cui i due punti è come se sostituissero un secondo verbo, creando altri due complementi. In questa ultima traduzione, Bonnefoy esplicita in maniera inequivocabile la precedente traduzione di «lovers'eye» e, con il secondo complemento «dans leur feu», sembra tradurre il verbo eliminato «tu étincelleras».

Ni le marbre, ni la lumière d'or des	Ni le marbre, ni l'or des plus fiers édifices
[monuments	Ne survivront mes vers : dans lesquels ta
Que les Princes érigent, ne vivront plus	[splendeur
Que ce puissant poème ; où tu resplendiras	Brille de plus d'éclat que ces pierres que
De plus d'éclat que ces pierres qu'insultent	[souillent
Les marques noires du temps qui souille	Les marques de ce Temps qui nous insulte.
[tout.	

Nonostante l'interessante ritraduzione degli ultimi due versi della quartina, la cui traduzione del 1999 è stata già mostrata in precedenza, ci si concentrerà in questo momento sulla prima parte della strofa. Sono i primi tre versi, infatti, a subire, attraverso tre diversi fenomeni, la più forte azione di condensazione, arrivando a costituire i primi due versi della ritrovata quartina. Al v. 1 si nota come la traduzione dell'aggettivo «gilded» passi dalla perifrasi «la lumière d'or» – che poneva come soggetto non tanto il monumento quanto l'effetto che l'essere dorati (degli edifici) provoca, la luce che essi emanano – alla più breve metonimia «l'or des édifices» che, oltre ad allinearsi alla metonimia precedente, esalta, di nuovo, non tanto l'opera, ma il materiale che ne costituisce il pregio. In questa seconda traduzione si inserisce, poi, «plus fières», a formare il comparativo che funge da sostituto della relativa «que les Princes érigent». Infine, la frase principale passa da un'espressione comparativa con secondo termine di paragone a una più breve costruzione transitiva, ottenuta grazie alla scelta del verbo *survivre*, il cui significato condensa la più lunga perifrasi «ne vivront plus que». Si noti, inoltre, la scelta di ritradurre «ce puissant poème» con «mes vers» che, oltre alla rinuncia del traduttore di «powerful», da un lato, pone in primo piano l'*agency* del poeta con l'aggettivo «mes» e, dall'altro, amplia la fonte dell'immortalità da quest'unico sonetto alla più ampia opera shakespeariana. Le scelte appena descritte agiscono sulla riduzione strofica che, inevitabilmente, porta con sé anche una revisione metrica dei versi. È interessante notare che la condensazione non porta alla creazione di versi metricamente più lunghi ma, al contrario, più brevi. Infatti, se la strofa da cinque versi presentava la struttura 14(4/6/4) / 10(6/4) / 12(6/6) / 10(4/6) / 11(5/6), la quartina ridimensiona il verso di quattordici sillabe creando una strofa più equilibrata in cui primeggia ancora di più l'alessandrino: 12(4/8) / 12(6/6) / 12(6/6) / 10(6/4).

Si prenda ora come ultimo esempio la terza quartina del sonetto LVIII⁷⁸ che, oltre a mostrare questo fenomeno di condensazione di due versi in uno in maniera ancora più stringente, apre a un ulteriore fenomeno osservato. Questo sonetto, lo si ricorda, viene tradotto per la prima volta nel 1999, poi ritradotto nel 2004, successivamente riscritto in forma-sonetto nel 2006 e, infine, rivisto per la pubblicazione integrale 2007G. Come si è già avuto modo di mostrare, le variazioni da 1999 a 2004 sono molte e interessanti, ma riguardano principalmente le prime due strofe⁷⁹. Si riportano dunque di seguito la versione di 2004 e di 2007G:

Ah, saints jours du passé, c'est en mon ami	Ah, saints jours du passé, c'est en mon ami
Qu'on peut vous contempler : lui, la beauté	Qu'on peut vous contempler : lui, simple,
[vraie,	[franc,
Sans ornements, lui qui ne fleurit pas	Sans ornement, lui qui ne vole pas
Son été du printemps de quelqu'un d'autre ;	Pour son été le printemps de quelque autre !
Lui qui ne vole pas	
La beauté de jadis pour s'en faire une neuve.	

I primi due versi rimangono sostanzialmente invariati, fatta salva la modifica lessicale che interessa il secondo emistichio del v. 3: attraverso la coordinazione di due attributi del soggetto («simple, franc») – che ripristina in parte la struttura shakespeariana dell'inciso «itself and true» – in sostituzione dell'apposizione («la beauté vraie»), Bonnefoy ottiene un decasillabo (6/4) al posto del precedente *alexandrin boiteux* (6/5). Si noti come, in entrambe le traduzioni Bonnefoy, in modo analogo a quanto si è già osservato per le traduzioni del canzoniere petrarchesco, eviti di tradurre la coppia di sostantivi coordinati dalla congiunzione «and». In 2004 preferisce che dei due sostantivi l'uno diventi attributo dell'altro (in un modo per certi versi assimilabile alla soluzione adottata per la traduzione dei vv. 1-2 del sonetto XII petrarchesco, nei quali la coppia di complementi «da l'aspro tormento [...] et dagli affanni» viene tradotta con «de l'âpre tourment de ses peines», con il secondo complemento che perde la propria autonomia sintattica diventando complemento del primo; in 2007, stabilisce invece che i nuovi

⁷⁸ Be where you list, your charter is so strong | That you yourself may privilege your time | To what you will; to you it doth belong | Yourself to pardon of self-doing crime.

⁷⁹ In questa strofa si segnala solamente la variazione al v. 11 della traduzione di «antique»: in 1999 viene tradotta con «d'autrefois» mentre in 2004 con «du passé», per evitare la ripetizione con «d'autrefois» al v. 2 che, come si è già osservato, viene modificato proprio nel 2004, sostituendo il precedente «du passé».

sostantivi, pur ritrovando la parità della loro funzione, non vengano coordinati da «et» ma attraverso la virgola (così come si è visto nella traduzione del v. 1 del sonetto LVII della *Canzoniere*, nel quale «tarde et pigre» viene tradotto da «Bien lents, bien paresseux»).

A costo di non sacrificare la costruzione vocativa enfaticizzata dall'impiego del presentativo che, peraltro, esplicita la stretta relazione intrattenuta con il protagonista del discorso («mon ami»), Bonnefoy sceglie di giocare sulla condensazione degli ultimi tre versi. Contando che il primo emistichio del v. 3 rimane apparentemente invariato, la seconda parte dell'emistichio del v. 3 e il v. 4 sono l'unico spazio d'azione in cui Bonnefoy decide di condensare più di tre versi. In questo caso, la condensazione di questi tre versi avviene attraverso altri fenomeni notevoli, che si ritrovano anche in altre ritraduzioni. In prima battuta è facilmente osservabile l'eliminazione della prima relativa («lui qui ne fleurit pas»), una relativa che inseriva, nella traduzione di Bonnefoy, un elemento più specifico per tradurre il più generale «making» inglese. Questa relativa viene qui sostituita dalla relativa che in 2004 si trovava in posizione di rilievo, isolata al v. 10, in modo da creare un nuovo decasillabo (4/6) in sostituzione del precedente verso di undici sillabe (5/6). Il v. 12 della versione finale viene ottenuto, poi, attraverso la crasi delle due immagini che nel sonetto di Shakespeare occupavano i vv. 11-12. Già in 2004 le immagini erano state ritoccate da Bonnefoy grazie all'«autonomie de la création stylistique» (Scotto 2008 : 81): al v. 14 si ritrova l'esplicitazione dell'evocativa metonimia «green» («du printemps») e della personificazione di «another's» («quelqu'un d'autre»), mentre ai v. 16 viene eliminata la metafora strutturata sul verbo «to dress» con l'esplicitazione di «la beauté». In 2007 quest'ultimo verso viene totalmente eliminato e l'unica immagine che rimane al v. 4 («pour son été le printemps de quelque autre») mantiene le parole dell'una e la struttura sintattica dell'altra, di modo da ottenere un significato che possa comprendere la sfumatura di entrambe. A livello metrico, infine, da una struttura più disomogenea formata da sei versi di differenti quantità metriche [11(6/5) / 11(6/5) / 11(5/6) / 10(6/4) / 6 / 12(6/6)], si giunge a una quartina strutturata maggiormente sul decasillabo [11(6/5) / 10(6/4) / 10(4/6) / 10(6/4)], uno dei metri maggiormente usati da Bonnefoy, in entrambe le forme 4/6 e 6/4, insieme all'alessandrino, nelle sue traduzioni dei sonetti shakespeariani.

Tramite l'analisi di questa terza strofa del sonetto LXVIII, si è avuto dunque modo di osservare altre due delle strategie traduttive impiegate da Bonnefoy per la riduzione delle

strofe in quartine: da una parte, l'inclusione all'interno del tessuto della strofa di un verso (come è il caso della relativa «lui qui ne vole pas», originariamente isolata al v. 16) e, dall'altra, la soppressione di alcuni elementi che si ritrovavano o direttamente nel testo shakespeariano (come è il caso delle due immagini distinte dei vv. 11-12) o nelle prime traduzioni di Bonnefoy (come la relativa «lui qui ne fleurit pas»).

Come ulteriore esempio della messa in opera di queste strategie si può prendere la prima quartina del sonetto LIII⁸⁰, un sonetto pubblicato solamente in 1999, 2004 e 2007⁸¹. Si confrontano qui le ultime due edizioni:

Quelle est donc ta nature,	En quoi es-tu pour qu'en naissent tant
Pour que des millions d'ombres, mais non	[d'ombres
[les tiennes,	Qui sont si peu les tiennes ? Qui n'a une
T'enveloppent, t'assistent ? Qui n'a une	[ombre ?
[ombre ?	Mais une seule ; et toi, qui n'es qu'un seul,
Mais une seule ; et toi, qui n'es qu'un seul,	Projetée autour de toi toutes les ombres
Projetée autour de toi toutes les ombres.	

In questo caso, in maniera inversa rispetto al precedente, gli ultimi due versi rimangono invariati e quelli interessati dall'azione di condensazione sono i primi tre. Anche in questa ritraduzione è possibile notare gli elementi a cui Bonnefoy non vuole rinunciare e attorno ai quali avviene la ristrutturazione strofica: l'interpretazione e l'attenzione portata all'aggettivo «strange» («mais non les tiennes» e poi «qui sont si peu les tiennes») e la traduzione del v. 3 («Qui n'a une ombre ? | Une seule»). La strofa di cinque versi di 2004 viene ritradotta in quartina grazie alla ritraduzione dei vv. 1-2: il ripensamento della

⁸⁰ What is your substance, whereof are you made, | That millions of strange shadows on you tend? | Since every one hath, every one, one shade, | And you, but one, can every shadow lend.

⁸¹ LIII subisce alcune variazioni tra 1999 e 2004, alcune delle quali sembrano convergere in un movimento di leggera riduzione. La prima quartina rimane invariata, ad eccezione dell'eliminazione del secondo termine della coppia «ta nature, ton essence», che sembrava riprodurre la doppia evocazione della sostanza posta da Shakespeare dal sostantivo «substance» e dal verbo «are you made» (da «Quelle est donc ta nature, ton essence» a «Quelle est donc ta nature»). La seconda, invece, oltre ad alcune variazioni lessicali al v. 8 (da «visage» a «joue» per la traduzione di «cheek»), al v. 9 (da «dès que le tien» a «dès que ton image»), si nota il ridimensionamento del v. 6 grazie alla scelta di un verso più specifico e di un avverbio più sintatticamente leggero, trova una maggiore incisività sia a livello lessicale che ritmico (l'alessandrino «Ne sera que bien pauvrement ta ressemblance» si velocizza nell'*alexandrin boiteux* «Peinera bien en vain à te ressembler»). La terza strofa presenta poi solamente il ripensamento della traduzione di «foison» al v. 10 (da «moissons» a «récoltes») e un'inversione al v. 11 (da «L'un n'est de ta beauté que l'ombre, et l'autre» a «L'un n'est que l'ombre de ta beauté, l'autre»), mentre il distico rimane invariato.

traduzione del v. 1 del testo shakespeariano porta Bonnefoy a sviluppare gli elementi che costituivano l'isolato v. 1. Il v. 1 di 2007G si presenta come una frase che a prima vista può sembrare, nella sua complessità, più lunga ma, al contrario, essa riesce a condensare al suo interno più elementi: «*Quelle est donc ta nature*» viene approfondito dal sintagma «*En quoi es-tu*» che rimette al centro, rispetto alla versione precedente, tendente a una maggiore astrazione, l'idea di materia («*substance*») di cui l'amato è concretamente composto («*whereof are you made*»). Così facendo, Bonnefoy riesce ad anticipare al v. 1 parte del verso successivo, precorrendo la ripartizione dello stesso Shakespeare. Riporta dunque al primo verso il verbo «*tend*», che però traduce con una forma differente sia rispetto all'inglese, sia rispetto alle versioni precedenti (dalle quali viene eliminato anche il raddoppiamento «*T'enveloppent, t'assistant ?*»). Bonnefoy ricorre infatti al verbo *naître*, che sembra capovolgere, dal punto di vista concettuale, l'azione centripeta originaria (le ombre che convergono verso l'amato) in senso centrifugo (l'amato che genera le ombre). Lo spazio guadagnato tramite questa operazione di condensazione, che si estende anche alla sostituzione del numerale *millions* con l'indefinito e più breve «*tant*», mette infine Bonnefoy, in linea con quanto già osservato, nella condizione di poter occupare il primo emistichio del secondo verso con la già menzionata resa interpretativa di «*strange*». Nel breve spazio dei primi due versi di questa quartina, dunque, è possibile osservare diverse strategie messe in atto da Bonnefoy nella direzione del raggiungimento di una quartina: l'accorpamento all'interno dei versi di elementi precedentemente isolati, l'ulteriore eliminazione di elementi aggiunti nelle precedenti traduzioni e l'adozione di parole più brevi.

A conclusione e suggello di queste analisi, che hanno mirato, in linea con le indagini precedenti, all'evidenziazione dei principali fenomeni che permettono a Bonnefoy di riportare la poesia di Shakespeare nei confini riscoperti del sonetto, pare opportuno proporre un'ulteriore analisi di uno dei sonetti che attraversa tutte le tappe del percorso traduttivo qui delineato. Nel farlo, pur tenendo presenti tutti i fenomeni di tipo micro- e macroscopico che informano le traduzioni e che fino a questo punto sono stati oggetto privilegiato di ricerca, si tenterà di dare spazio all'aspetto d'insieme di questa traduzione, al suo messaggio poetico, per verificare come esso muti con il mutare della forma. Si è

scelto quindi di prendere come oggetto di tale analisi il sonetto CXLIV⁸², il celebre componimento che mette in scena la gelosia del poeta nei confronti dei due, ora complici, amanti, il *fair youth* e la *dark lady*. In esso, infatti, si gioca la partita della messa in scena e della successiva evoluzione della raffigurazione shakespeariana degli stereotipi appena discussi, e rappresenta dunque un oggetto di analisi privilegiato.

1999: J'ai deux amours, l'un fait ma joie, l'autre m'accable,

Tels deux génies qui m'assaillent sans cesse.

Le bon, un ange, est homme, et la beauté même,

Le mauvais, un démon, est femme, de couleur laide.

Pour me jeter plus vite en enfer, mon fléau,

La femme, incite mon bon ange à m'abandonner.

Elle veut corrompre mon saint ami, en faire un diable,

Elle veut séduire

Cet être pur, de toute son infâme lubricité.

Et que mon ange soit devenu démon,

Je puis le soupçonner, non l'affirmer

Toutefois, ils sont loin de moi tous deux, ils sont amis,

Et je crois donc que l'ange est en enfer.

Mais je ne puis en avoir le fin mot

Et vivrai dans le doute, jusqu'au jour

Où le mauvais démon aura chassé l'ange.

2003: J'ai deux amours, l'un fait ma joie, l'autre m'accable,

Tels deux génies qui sans répit m'assaillent.

Le bon, un ange, est homme, et la beauté même,

Le mauvais, un démon, est femme, de couleur laide.

⁸² Two loves I have, of comfort and despair, | Which like two spirits do suggest me still. | The better angel is a man right fair, | The worser spirit a woman coloured ill. || To win me soon to hell my female evil | Tempteth my better angel from my side, | And would corrupt my saint to be a devil, | Wooing his purity with her foul pride; || And whether that my angel be turned fiend Suspect I may, yet not directly tell; | But being both from me, both to each friend, | I guess one angel in another's hell. || Yet this shall I ne'er know, but live in doubt | Till my bad angel fire my good one out.

Pour me jeter plus vite en enfer, mon fléau,
Cette femme, veut de mon bon ange qu'il m'abandonne.
Elle tente de corrompre, mon saint ami,
Elle cherche à en faire un diable, elle veut séduire
Cet être pur, de toute son infâme lubricité.

Mon ange est-il vraiment devenu démon,
Je puis le craindre, je ne puis certes l'affirmer,
Toutefois, ils sont loin de moi tous deux, ils sont amis,
J'estime donc que l'ange est en enfer.

Mais je ne puis en avoir cœur net,
Je vivrai dans le doute, jusqu'au jour
Où mon démon aura rejeté mon ange.

2007G: J'ai deux amours, l'un fait ma joie, l'autre m'accable,
Tels deux génies qui sans répit m'assaillent.
Le bon, un ange, est homme et la beauté même,
Le mauvais, un démon, est femme, de couleur sombre.

Pour me jeter plus vite en enfer, mon fléau,
Cette femme, veut de mon ange qu'il m'abandonne.
Mon saint ami, elle tente d'en faire un diable,
De le séduire à sa lubricité.

Et que démon soit maintenant mon ange,
Sans pouvoir l'affirmer je le soupçonne,
Car ils sont loin de moi tous deux, ils sont amis,

Je crains que l'un ne soit dans l'enfer de l'autre.
Mais je n'en saurai rien, je vivrai dans le doute
Tant que le mauvais feu n'aura pas fait son œuvre.

Anche in questo caso, come spesso si è notato, la traduzione del 1999 si caratterizza per la riproduzione di tutte le immagini shakespeariane, che comporta l'usuale dilatazione con conseguente aumento del numero dei versi. Tale traduzione si presenta infatti nella

struttura strofica 4-5-4-3, per un totale di sedici versi, e la medesima struttura la si ritrova anche nell'edizione del 2003. In tale sede si osservano fenomeni simili a quelli già evidenziati nel corso del capitolo, in particolare negli ultimi versi della seconda quartina (vale a dire nella strofa che subisce l'aumento di un verso). In 1999 Bonnefoy aveva espresso l'intera immagine del v. 7 di Shakespeare nel proprio v. 8 ripartendo, al contrario, la chiusura di strofa ai vv. 9-10. La traduzione del verbo «wooing», infatti, viene isolata in modo che il v. 9 si presenti con l'unica frase «Elle veut séduire», come a voler porre questo verso come perno attorno al quale far ruotare l'intero sonetto: il male è donna e non può che contagiare la perfezione dell'amato con la sua natura seduttiva. Nell'edizione successiva si nota una diversa distribuzione delle immagini nella strofa che tuttavia, come in altri casi, non comporta una riduzione del numero di versi. In 2003, invece, la strofa si presenta priva di versi isolati, il fulcro della precedente traduzione perde la propria preminenza per essere inserito all'interno di un verso più lungo: la ridistribuzione della traduzione del v. 7 con la creazione di due distinte immagini («elle tente de le corrompre, mon saint ami, | elle cherche à en faire un diable») porta allo scivolamento del secondo elemento al verso successivo e, affiancato al precedente «elle veut le séduire», a creare una maggior dinamicità dell'azione. Nel 2007 questa dinamicità e prepotenza dell'agire della donna si perde in quanto viene epurata della successione dei tre versi a favore dell'unico verbo servile «elle tente» a reggenza di due infiniti. La nuova costruzione sintattica, pur non intaccando la dinamica tra «les deux amours», viene spogliata dalla circolare struttura creata dalla coordinazione «elle tente...elle cherche...elle veut», per riaffermare, all'interno dei confini della quartina shakespeariana, l'incisività di un discorso più asciutto e conciso.

IV. «Un agent d'élucidation», il sonetto nell'opera d'Yves Bonnefoy: *Presque dix-neuf sonnets, L'Heure présente e Ensemble encore*

Nei capitoli precedenti si è mostrato come la traduzione dei sonetti dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* di Petrarca possa essere assunta a momento chiave della riflessione di Bonnefoy sulla traduzione della forma-sonetto. Se in precedenza la traduzione di alcune selezioni dei sonetti di Shakespeare si era limitata alla sola evocazione della forma del sonetto inglese, realizzata per mezzo di tre prime strofe più lunghe seguite da una più breve, è l'incontro con i sonetti petrarcheschi, e la traduzione nel rispetto della forma-sonetto che ne deriva, a far maturare in Bonnefoy un ripensamento metodologico e la conseguente ritraduzione, in tre quartine e un distico, dei sonetti shakespeariani precedentemente tradotti.

A livello cronologico, le prime traduzioni di Bonnefoy di alcuni sonetti di Petrarca risalgono al 2004, anno in cui, in occasione del settecentesimo anniversario dalla nascita del poeta italiano, intervenne al Collège de France con la lettura delle sue traduzioni di quattro sonetti petrarcheschi, in particolare del XXXIV, del CXXXII, del CXXXIV e del CCXXV. Per quanto riguarda la scelta di ritraduzione dei sonetti shakespeariani, invece, la prima notizia è rintracciabile nel numero 2 dei *Cahiers Claude Simon*, uscito nel 2006. Queste date risultano particolarmente importanti in quanto segnano un momento di svolta della riflessione di Bonnefoy non solo sulla traduzione della forma fissa, ma anche sulla propria poesia: è infatti a partire da questo periodo che il sonetto si impone come forma privilegiata all'interno della sua opera in versi. Nel 2008 viene pubblicata dal Mercure de France la raccolta *La Longue Chaîne de l'ancre*, che presenta come ultima sezione *Presque dix-neuf sonnets*. Come suggerisce il titolo, essa si compone di diciannove poesie, la cui forma corrisponde a «plus ou moins ce que l'on appelle des 'sonnets'» (Bonnefoy 2021 : 43). In merito all'ambiguità del titolo, Degott scrive:

La modalisation du titre s'explique de deux manières, me semble-t-il. S'il y a bien dix-neuf pièces, la cinquième («L'arbre de la rue Descartes») n'a qu'onze vers; on ne peut donc entièrement la considérer comme un sonnet, sauf à rappeler que le n° 126 des *Sonnets* de Shakespeare est constitué de douze vers en six distiques. La seconde interprétation serait que, les dix-huit autres pièces n'étant des sonnets français que par la langue, le nombre et la disposition (4/4/3/3) des vers, il s'agit en

somme de “presque sonnets”. (Degott 2014 : 233)

In seguito, solamente due anni dopo, esce, per la stessa casa editrice Galilée, *Raturer outre* (2010). Si tratta di una raccolta di componimenti strutturati su due quartine e due terzine e suddivisi in due sezioni: la prima, che porta lo stesso titolo della raccolta, presenta ventiquattro poesie, mentre la seconda, *Soient Amour et Psyché*, ne contiene quattro. L'anno successivo, vede la pubblicazione della raccolta poetica *L'Heure présente* (Mercure de France 2011), le cui prime due sezioni corrispondono a quelle di *Raturer outre*, alle quali segue la sezione *Pour mieux comprendre*, composta da nove componimenti, anch'essi strutturati sulle quattro strofe del sonetto francese. Infine, anche l'ultima raccolta, *Ensemble encore* (Mercure de France, 2016), sorta di testamento poetico dell'autore, accoglie – accanto alle prose e alle poesie di più ampia estensione – un sonetto, *Les tableaux*, nella sezione *Poèmes pour Truphémus*, nonché due sezioni interamente costituite da poesie in forma-sonetto: *Ensemble la musique et le souvenir*, che ne comprende sette, e *Briefwege*, che invece ne riunisce tre.

I primi anni del nuovo millennio rappresentano quindi un punto cruciale nell'evoluzione del pensiero di Bonnefoy sulla forma-sonetto nella sua opera. Da una prima riflessione innescata dal contesto traduttivo, deriva un periodo di gestazione in cui si inseriscono alcune prove poetiche che pongono le basi per il successivo concreto consolidamento della forma-sonetto nelle raccolte poetiche pubblicate a partire dal 2008. Il presente capitolo, quindi, si propone di approfondire, non solo come il gesto di traduzione abbia svolto un ruolo chiave, aiutando la mano del poeta a plasmare la propria materia e a modellare una nuova e moderna forma-sonetto, ma anche e soprattutto il desiderio a cui tale forma risponde e il ruolo che essa assume nell'opera di Bonnefoy.

IV.I. Da *Une pierre* a *Une pierre*: un nuovo gesto di riscrittura

Nel precedente capitolo si è avuto modo di approfondire le modalità attraverso le quali si realizzano le ritraduzioni di alcuni sonetti di Shakespeare, al fine di mettere in luce la natura del gesto di riscrittura che, nel seguire la volontà di inserirsi nella forma-sonetto con la quale il Bardo si era confrontato, affila e perfeziona le precedenti traduzioni, dando luogo a un nuovo testo non solo metricamente più contenuto, ma altresì semanticamente più asciutto e conciso.

Dal confronto, suggerito da Alain Levêque (2011 : 49), di due poesie di Bonnefoy, le quali appaiono l'una come rielaborazione dell'altra, si è osservato che il gesto di riscrittura si realizza mediante l'attuazione di un'operazione, in molti aspetti, affine a quanto avviene nel gesto di ritraduzione.

Nel 2003, sul numero monografico dedicato a Bonnefoy della rivista *Magazine littéraire*, viene pubblicata *Une pierre*⁸³, una poesia scritta il 27 ottobre 2002 e fino a quel momento rimasta inedita, composta da venti versi suddivisi in quattro strofe metricamente chiastiche (6/4/4/6) (Bonnefoy 2003e). Cinque anni più tardi, un'altra poesia omonima appare nell'opera di Bonnefoy come diciassettesimo sonetto tra i *Presque dix-neuf sonnets* della raccolta *La Longue Chaîne de l'ancre* (2008).

Attraverso l'analisi delle due poesie e dell'azione di condensazione e riscrittura che avviene tra la prima e la seconda pubblicazione, si tenterà di mostrare come, da un lato, il lavoro di ritraduzione dei sonetti shakespeariani sia stato vero e proprio banco di prova di un'operazione che si riscontra anche nella sua propria produzione poetica e, dall'altro, iniziare a riflettere sul ruolo che la strutturazione in forma-sonetto di questo componimento assume nella costruzione della prima raccolta di sonetti, *Presque dix-neuf sonnets*.

Une pierre (2002)

Il a voulu
Que la stèle où seraient les quelques signes
Qui tenteraient de dire ce qu'il fut,
Ce ne soit qu'une de ces pierres qui roulaient
Sous ses pieds quand il dévalait, enfant encore,
Les pentes d'un ravin qu'il a aimé.
Signe, indiscernables de ces marques
Qui rendent chaque pierre, par exemple
Telle plaque de safre, à la fois unique
Et tout à fait semblable à toutes les autres.
Et cette pierre sienne, pour qu'elle parle
À ce ravin qui signifia pour lui

Une pierre (2008)

Il voulut que la stèle
Où graver la mémoire de ce qu'il fut,
Ce soit une des plaques de safre clair
Qu'il remuait du pied, dans le ravin.
Leurs entailles, leurs mousses rouge sombre,
Ce désordre qui fait, indéchiffrable,
Que chacune est unique, bien que la même
Que toute autre : ce serait là son épitaphe.
Il rêva, il mourut. Où est sa tombe ?
Passant, si tu te risques sur ces pentes,
Percevas-tu les mots qu'il crut porter

⁸³ Yves Bonnefoy. *Poète critique traducteur*, «Magazine littéraire» 421 (juin 2003), p. 27.

Toute beauté, toute vérité. La voici,	Dans la pierre gélive ? Entendras-tu
Près du torrent d'en bas, parmi d'autres pierres.	Sa voix, parmi ces bruits d'insectes ? Pousseras-
Passant, quand tu viendras, la remarqueras-tu,	[tu
Comprendrais-tu quels rêves, quels espoirs,	D'un pied distrait sa vie dans plus bas encore ?
Ces mots des langues autres qu'ont d'autres	
	[mondes,
S'y lisent, dans les traces qu'y ont laissées	
Le gel, les pluies, la foudre ? Tu pousseras	
Du pied cet absolu dans plus bas encore.	

Come si può osservare anche ad una prima lettura, il secondo componimento (da ora abbreviato in *p2*) si configura come una riscrittura del primo (da ora abbreviato in *p1*), di cui conserva i motivi, le immagini e la progressione tematica, condensandone il dettato attraverso un'operazione volta alla formalizzazione della struttura tra le maglie della forma-sonetto, all'interno della quale ogni immagine di *p1* trova un proprio corrispettivo rielaborato e affinato in *p2*. Un intenso *labor limae* ha consentito non solo di rendere il componimento più conciso e incisivo, ma anche di organizzarne la disposizione secondo la logica propria del sonetto. Oltre all'articolazione in quartine e terzine, è infatti riconoscibile la tradizionale suddivisione tra ottava e sestina, marcata dalla presenza della volta a segnare il confine tra le due sezioni.

Una tale ricomposizione, come si vedrà, si realizza attraverso una riconsiderazione del progetto poetico, formale e tematico, che si concretizza nella messa in opera di alcune delle strategie di condensazione che si sono già osservate nelle ritraduzioni dei sonetti di Shakespeare. Nel passaggio da venti a quattordici versi, la sintesi formale appare perseguita attraverso modalità simili, che si tratti della traduzione di poesie altrui o della riscrittura dei propri testi.

Già dal confronto tra il primo verso di ciascun componimento emerge una delle modalità di condensazione più ricorrenti, analoga a quelle osservate nelle ritraduzioni shakespeariane: la rinuncia all'isolamento di alcuni elementi del dettato in favore del loro assorbimento all'interno del verso che, nella versione originaria, risultava successivo⁸⁴.

⁸⁴ Si è osservato che, libero da ogni restrizione formale, Bonnefoy ricorre in alcuni casi all'isolamento di una porzione di testo come stilema finalizzato a porre maggiore enfasi su elementi del dettato di particolare rilievo semantico. In un precedente lavoro dedicato alla traduzione da parte di Bonnefoy di una poesia di Giorgos Seferis, si è avuto modo di mostrare come questa caratteristica stilistica si riscontri trasversalmente

L'isolamento della frase principale («Il a voulu») al v. 1 di *p1* viene infatti abolito in *p2* grazie allo spostamento della prima porzione della frase dichiarativa («que la stèle») al v. 1. Già da questo primo verso si possono dunque osservare due delle operazioni che Bonnefoy mette in atto nella riscrittura di *Une pierre*: da un lato, la riduzione del numero dei versi, dall'altro, come si approfondirà in seguito, la costituzione di un ritmo meno frammentato, risultato della soppressione dell'*enjambement* presente invece in *p1*. La sostituzione del passato prossimo con il più solenne passato remoto costituisce, inoltre, un ulteriore indice significativo del nuovo progetto poetico di *p2*: la sintassi più distesa di *p1*, che favoriva un'orizzontalità del dettato e «une tonalité plus étouffée, plus diffuse, un foisonnement plus sombre», viene rivista in direzione di una rielaborazione più verticale, dotata di «une gravité simple et une netteté lumineuse» (Lévêque 2011 : 51). Il nuovo andamento poetico, che riflette anche, come si vedrà di seguito, una diversa materia memoriale, si manifesta nella compressione semantica e nella scelta accurata di ciascuna parola.

Un esempio particolarmente significativo si osserva al v. 2 di *p2*, che condensa i vv. 2-3 di *p1*: la lapidaria «où graver la mémoire de ce qui fut», sostituendo la più articolata sintassi di «où seraient les quelques signes | qui tenteraient de dire ce qu'il fut», pone già al secondo verso le caratteristiche fondative di ciò che sta prendendo forma. La costruzione sintattica e il ricorso al condizionale della terza persona plurale dei vv. 2-3 di *p1* – una dilatazione semantica che pone come soggetto agente i lontani e offuscati «signes» – oltre al ritmo più disteso, suggerisce una sensazione di incertezza, la quale si scontra con la concisione e decisione della nuova relativa. A livello sintattico, il ricorso all'infinito elimina ogni ambiguità e restituisce decisione e consapevolezza a ciò che qui si è fatto gesto («graver»); a livello semantico, tale gesto si fa vero, deciso e solenne. Non sono più «signes qui tenteraient de dire», ma è la «mémoire», esplicitamente evocata, che si farà corpo grazie al profondo e consapevole gesto d'incisione («graver»). La contrazione sintattica diventa essa stessa opera di incisione: la parola si fa pietra.

La stessa operazione si ritrova anche nella seconda metà della prima strofa, così come in quella successiva. La sintassi subordinante, che si estende lungo i vv. 8-10 di *p1* («chaque pierre par exemple | telle plaque de safre, à la fois unique | et tout à fait semblable à toutes les autres»), viene sintatticamente semplificata in una frase meno

nelle sue traduzioni (Casadio Tozzi 2023 : 95).

didascalica che, da una maggiore concisione, acquisisce un carattere più evocativo ai vv. 3-4 di *p2*: «que chacune est unique, bien que la même | que toute autre [...]». Sebbene distribuita su due versi, anche questa costruzione perde sia la frammentazione originata dagli enjambements, sia la dilatazione della narrazione, assumendo una connotazione più assertiva che culmina in un secondo e ancora più netto sintagma, in eco al precedente: acme del gesto d'incisione, «ce serait là son épitaphe». Al termine della seconda strofa, la parola, che nella condensazione precedente si era fatta pietra, evolve in vero e proprio epitaffio.

Movimento inverso, anch'esso attestato già nelle ritraduzioni shakespeariane, è lo sviluppo di elementi che nella prima versione erano rimasti impliciti. I «signes» e le «marques» del v. 7 (*p1*) escono dall'astrazione per dispiegarsi al v. 5 (*p2*) attraverso una descrizione che chiama a raccolta la materialità delle tracce che la vita nel tempo ha impresso: «leurs entailles, leurs mousses rouge sombre». Non più indeterminati «signes», ma particolari elementi che ornano naturalmente le pietre esposte all'usura del tempo e agli agenti atmosferici. Dalla condensazione, inoltre, appare, unitamente alla materialità delle «entailles» e della «mousse», un nuovo elemento: il colore⁸⁵, il «rouge sombre» del muschio, in continuità con *Le lieu des morts*, componimento della raccolta *Pierre écrite* (1965), nel quale il poeta avanza l'ipotesi secondo la quale la dimora dei defunti «c'est peut-être le pli d'étoffe rouge [...] dans les touffes en mer de la couleur rouge» (*CEP* : 131).

Proseguendo con l'identificazione di processi di riduzione già osservati nelle traduzioni dei sonetti shakespeariani, risulta interessante l'eliminazione di elementi che nella seconda versione del componimento permangono solo in parte, talvolta attraverso forme più ridotte, talvolta in modo implicito, che concorrono alla realizzazione di un dettato meno narrativo, ma anche alla rimodulazione delle tematiche trattate. Si prendano come esempio le due versioni della seconda parte della prima strofa:

p1

Ce ne soit qu'une de ces pierres qui roulaient
Sous ses pieds quand il dévalait, enfant encore,

⁸⁵ Per un'analisi dell'avvento e dello sviluppo del colore nelle raccolte riunite nel volume *Poèmes (Du mouvement et de l'immobilité de Douve, Hier régnant désert, Pierre écrite e Dans le leurre du seuil)* cf. Werly 2024.

Les pentes d'un ravin qu'il a aimé.

p2

Ce soit une des plaques de safre clair

Qu'il remuait du pied, dans le ravin.

La riduzione dell'andamento narrativo si concretizza nella riscrittura di questi versi attraverso l'eliminazione della contestualizzazione temporale nel tempo dell'infanzia e la riduzione di una cornice affettiva che in *p1* informa la scena descritta. Per quanto riguarda la prima operazione, si noti come la sostituzione del soggetto agente, dal più disgregato «ces pierres» al più solido, seppur plurale, «plaques de safre» sottratto alla condensazione della seconda strofa, riduca la materia sintattica successiva: la lunga descrizione ai vv. 4-5 («[...] qui roulaient | sous ses pieds [...]») viene ridotta alla prima parte del primo emistichio del v. 5 («qu'il remuait»)⁸⁶, alla quale consegue la soppressione della subordinata temporale dei vv. 5-6 di *p1*. La dimensione temporale dell'infanzia, organizzata attorno al verbo della subordinata temporale («quand il dévalait») e all'inciso «enfant, encore», che esplicita l'inquadramento dell'aneddoto in un tempo infantile e ne accentua la tonalità ludica, permane al v. 4 di *p2* attraverso la conservazione dell'imperfetto come tempo verbale. Per quanto riguarda invece la dimensione più affettiva, il verbo originario *dévaler*, con la sua energia discendente e impetuosa che evoca la spontaneità e il gioco dell'infanzia, viene sostituito da *remuer*, scelta che sembra suggerire un gesto più adulto, ma anche una dimensione più riflessiva. Il movimento non si sviluppa più nello spazio ampio delle «pentes», ma si ripiega in un gesto più ridotto, suggerendo un'interpretazione più meditativa e interiore. Parallelamente, si osserva l'eliminazione della proposizione relativa del secondo emistichio del v. 6 di *p1* («qu'il a aimé»), a ulteriore conferma della ridefinizione della dimensione evocativa e nostalgica del componimento a favore di una più asciutta e grave. Il riferimento allo specifico «ravin», tuttavia, viene mantenuto nella versione del 2002 tramite la sostituzione dell'articolo: dall'indeterminativo «un ravin», possibile grazie alla precisazione della proposizione relativa, al determinativo che identifica «le ravin».

⁸⁶ Un'operazione simile, come si è visto, si ritrova nella soppressione del soggetto plurale della relativa («où seraient les quelques signes | Qui tenteraient de dire ce qu'il fut») al v. 2 di *p1* a favore dell'infinito sostantivato «graver», nuovo soggetto della relativa in *p2*.

Da queste due operazioni consegue, da una parte, la ridefinizione della prospettiva narrativa, che passa attraverso la rifigurazione e riarticolazione delle immagini, e, dall'altra, la costruzione simbolica di una più solida e materica «stèle» come protagonista del componimento: la rinuncia alle «pierres qui roulaient» spoglia la quartina del suo aspetto più dinamico e infantile per avvicinarla, con il ricorso a «plaques de safre», a una dimensione che ne accentua la fisicità e la gravità.

Il perno delle due operazioni si realizza mediante la conservazione – che rivela l'esplicita intenzione, da parte di Bonnefoy, di preservarlo – del sintagma, anticipato, come detto, alla prima strofa: «plaques de safre», sintagma familiare al lettore della poesia di Bonnefoy, richiama immediatamente la raccolta, centrale nell'evoluzione della sua poetica, *Dans le leurre du seuil* (1975). Il cambiamento di prospettiva, da una descrizione che sembra sorgere dal tempo dell'infanzia a una, invece, più prossima all'età adulta, avviene attraverso il riferimento alla pietra, che evoca l'amata e perduta dimora di Valsaintes, dove il poeta avrebbe voluto creare la casa per la sua nuova famiglia⁸⁷. Le «plaques de safre» riaffiorano tra i versi di Bonnefoy, quasi spostate direttamente da *Le Fleuve* di *Dans le leurre du seuil*: se in *Une pierre* si legge ai vv. 3-4 «plaques de safre clair | Qu'il remuait du pied, dans le ravin», in *Le fleuve* si trova al v. 17 «Les masses du safre clair dans le ravin» (*CEP* : 367).

Da ciò si può forse avanzare l'ipotesi che il sonetto *Une pierre* non faccia più riferimento a un episodio o un sogno che ha luogo in un'atmosfera infantile, ma piuttosto a un *sogno* dell'età adulta. Si legga a questo proposito un frammento della seconda parte di *L'aube d'avant le signe*, prosa tratta da *Récits en rêve 2* (1987):

Plus tard encore, bien des années plus tard, nous sommes entrés dans un ravin dont le fond embroussaillé est jonché de pierres grises, ou rouges, qui semblent porter des marques. Et d'étés en étés nous avons déplacé beaucoup de ces belles plaques de safre, dégageant de la mousse qui les recouvre des lignes, des entailles, dont nous rêvions que c'étaient des signes. Que notre cœur battait vite ! Mais non, les traits déviaient sur la pierre au point même où auraient dû apparaître les formes régulières, les récurrences, qui sont la preuve d'une écriture. Et certaines de ces fissures étaient à l'évidence trop longues, ou trop profondes. Ce qui aurait pu être un premier instant

⁸⁷ Per approfondire la presenza e la funzione della casa di Valsaintes nella poesia di Bonnefoy cf. Guermès 2023.

de l'esprit se dissipait dans le chant désert des cigales, où il n'est pas d'autre événement que la feuille sèche que tombe. Je te disais, mon amie : « Ce qui est, est-ce seulement ce silence ? Est-ce lui l'origine, est-il la fin ? » (CEP : 578-579)

Da questa lettura può forse risultare più chiara l'immagine proposta nella prima strofa di *Une pierre* (p2): le «pierres qui roulaient» nell'infanzia sono diventate le «plaques de safre» ritrovate nel «ravin» della vita adulta e ripulite (*remuées*) nel tentativo di scorgervi dei «signes» intelleggibili. Se al v. 7 di p1 Bonnefoy pone l'accento sulla continuità tra i «signes» e le «marques», ai vv. 5-6 di p2, invece, sceglie di mostrare come le tracce lasciate nel tempo dalla natura («entailles» e «mousses») non costituiscano effettivi segni, ma «désordre [...] indéchiffrable». Si può dunque ipotizzare un legame tra questo passaggio, tratto da *L'aube d'avant le signe*, e le quartine dei due componimenti *Une pierre*. Se, tuttavia, il *récit* si conclude con l'idea secondo cui i segni sono arbitrari e indecifrabili – «avant le signe», appunto – le due poesie più recenti ne estendano l'orizzonte, mostrando, attraverso strutture differenti, la trasformazione dei segni: le ultime due strofe si fondano infatti sull'idea che le «marques», un tempo «indéchiffrable[s]», si convertano in «mots», parole ora leggibili (p1) o ascoltabili (p2). La versione uscita su *Magazine littéraire* presenta una pietra che fin dai primi versi si fa, o tenta di farsi, tramite del racconto della memoria. Già dalla prima strofa la lastra presenta, seppur nell'incertezza, «les quelques signes | qui tenteraient de dire ce qu'il fut», «signes» che, in quanto caratteristiche dell'unicità di ogni pietra, la rendono, alla quartina successiva, portatrice della voce della memoria – «et cette pierre sienne, pour qu'elle parle» (v. 11) – che, nella strofa conclusiva, si concretizza nella materialità e leggibilità dei «mots des langues autres, qu'ont d'autres mondes». I «signes» e le «marques» di *Une pierre* (p1), a differenza di quelli descritti nel *récit en rêve*, si fanno parole di una lingua altra, parole costituite nel mondo-natura attraverso l'azione della natura stessa, parole che il passante, protagonista di quest'ultima strofa, ha in questo caso la possibilità di leggere. Nella seconda versione di *Une pierre* (p2), invece, la strutturazione della forma-sonetto e la riconfigurazione del progetto poetico ridefiniscono anche l'organizzazione progressiva della definizione dei segni sulla pietra. In prima istanza, come si è già accennato, il tentativo di articolazione dei «signes» viene sostituito dal gesto più sordo, netto e deciso dell'incisione («graver la mémoire»): in questa prima sezione del sonetto, «entailles» e «mousse» sono presentati ancora ad uno stato «indéchiffrable», muti segni dello scorrere

del tempo che, però, rendono ogni pietra distinguibile e unica. È solamente nella fase conclusiva, al penultimo verso dell'ultima terzina, che riaffiora «parmi [l]es bruits d'insectes», eco del già evocato «chant désert des cigales», la «voix» che abita la pietra. Attraverso una forte azione di riduzione strofica, Bonnefoy sopprime l'intera terza strofa di *p1*, importante elemento strutturale per la conformazione del componimento del 2002. È infatti all'interno di questa strofa che si assiste alla transizione graduale tra la prima sezione e l'ultima: un passaggio dilatato in quattro versi in cui si realizza, da un lato, la dimensione comunicativa propria della stele funeraria («pour ce qu'elle parle»), dall'altra, lo slittamento dell'indirizzo enunciativo che passa dalla scrittura inizialmente più descrittiva e rivolta al lettore, alla resa orale della stessa per mezzo della tradizionale locuzione all'ipotetico passante. Nel sonetto, invece, questa modulazione confluisce nel solo v. 9 costituendone la *volta*, il punto di contatto e di scissione tra la prima e la seconda porzione del sonetto, tra l'ottava e la sestina. Allo stesso modo delle altre compressioni sintattico-semantiche, anche la realizzazione delle due terzine comporta una rielaborazione del contenuto. La più tradizionale apostrofe al passante («passant, quand tu viendras»), tipica delle iscrizioni funerarie antiche, ma dalle quali si discosta per l'uso del tempo futuro, viene rivista a favore di una locuzione non più neutra, ma che si articola su un tono meno meditativo e più provocatorio, e aggiunge, seppur ripristinando il tempo presente, un elemento di rischio alla venuta del *viator* («passant, si tu te risques»). Altresì, conseguenza della riduzione della *volta*, anche i verbi delle interrogative assumono una nuova connotazione. Le domande più esplorative di *p1*, realizzate mediante verbi più vicini alla sfera intellettuale («remarquerais-tu [...] comprendrais-tu» vv.15-16), si innestano sulla narrazione fluida e lineare del componimento che, pur sviluppandosi in una dimensione onirica e precaria, non mette in dubbio l'esistenza delle tracce descritte. Al contrario, i quesiti della seconda versione («percevras-tu [...] entendras-tu» vv. 11-13), espressi attraverso verbi appartenenti a una dimensione sensoriale, sembrano suggerire l'incertezza circa la reale presenza di tali segni, tanto che non solo si innestano sulla *volta*, che funge quasi da punto di rottura e mette in discussione l'esistenza stessa della stele («où est sa tombe?»), ma contengono al loro interno il germe originario del dubbio («les mots qu'il crut porter» v. 11).

Se in apertura si era fatto accenno all'organizzazione del sonetto *Une pierre*, presentando il rispetto non solo della tradizionale articolazione in quartine e terzine, ma

altresì dell'ulteriore bipartizione della successione di una ottava e di una terzina, risulta ora possibile, anche alla luce del raffronto dei due componimenti, procedere a un'analisi più approfondita della sua struttura formale e della dinamica che vi è sottesa, al fine di mostrare come il sonetto di *Une pierre* abbia sì dei punti di contatto con la tradizione del sonetto, ma anche degli elementi di contrasto e modernità, in continuità con il rapporto con la tradizione formale che Bonnefoy ha da sempre intrattenuto⁸⁸.

Già dall'analisi preliminare è emerso come la disposizione e l'organizzazione della materia poetica differiscano sensibilmente tra le due versioni. Se in *p1* il componimento si costruisce seguendo un andamento narrativo dilatato, che procede per accumulo di immagini disposte in sequenza nelle prime tre strofe e culmina nell'apostrofe finale al «passant», in *p2* la struttura assume invece un carattere più rigoroso e una dimensione più verticale, articolandosi in due sezioni distinte e contrapposte, ciascuna dotata di una funzione poetica specifica.

L'ottava che apre il testo rappresenta la parte narrativa, descrittiva e contemplativa, nella quale si definiscono sia il contesto e l'ambientazione, sia la costituzione della *stèle* funeraria che, come si è già osservato, evolve progressivamente dalla fisicità della pietra alla dimensione più simbolica dell'epitaffio. All'interno di questa prima sezione, anche le due quartine svolgono funzioni differenti ma complementari: la prima introduce il desiderio postumo del protagonista («Il a voulu [...]», v. 1) e formula l'idea della materialità della memoria incisa sulla «plaque de safre»; la seconda, invece, concentra l'attenzione sulla descrizione di tale elemento, aprendo a una riflessione più ampia sul rapporto tra l'unicità di ogni realtà dell'*ici-bas* e la sua ripetizione, in consonanza con la «poetica opposta al concetto» fondativa dell'esperienza poetica di Bonnefoy (Scotto 2010a : 1595).

Questa sezione, dominata lessicalmente e semanticamente dalla sfera materica («plaques de safre», «ravin», «entailles», «mousse»), costituisce dunque un blocco introduttivo compatto e coeso, suddiviso in due quartine che operano secondo un duplice movimento: la prima adotta una prospettiva più ampia, di tipo panoramico, mentre la seconda restringe il fuoco al dettaglio. Tale progressione ottica e percettiva prepara il terreno affinché il sonetto stesso si configuri, in senso metapoetico, come una doppia entità: stele funeraria e al tempo stesso epitaffio inciso su di essa.

⁸⁸ Cf. Deloffre 1967, De Cornulier 1981, Thélot 1983.

La seconda parte del componimento è invece costituita da una sestina che non si articola in due terzine autonome e autoconclusive, a differenza dell'ottava appena descritta, ma si configura come un'unica unità sintattica estesa mediante un enjambement interstrofico che trascende la separazione tipografica tra le terzine. Questa sezione del sonetto, che riprende integralmente l'ultima strofa di *p1*, costituisce, in contrasto con le quartine, la sezione più riflessiva, nella quale subentra la soggettività dell'interrogazione poetica, come una frattura improvvisa nella solidità formale e semantica dell'ottava. La sestina si apre al v. 9, un verso che assume un ruolo strutturante in quanto volta intorno alla quale si organizza la dialettica tra la prima e la seconda parte del sonetto. Essa segna non soltanto il passaggio dall'immagine memoriale alla riflessione, ma anche il transito dal silenzio naturale alla parola dialogica scaturita dalla presenza umana: dal piano della contemplazione e della constatazione delle quartine («Il rêva, il mourut») si passa a quello dell'interrogazione e del dialogo delle terzine («Où est sa tombe ?»).

Tale movimento determina un cambio di prospettiva: dal poeta al passante, dalla costruzione materiale del monumento funebre alla riflessione sulla possibilità stessa dell'incisione della memoria («les mots qu'il crut porter», v. 10) e sulla potenziale inconsistenza («percevras-tu les mots qu'il crut porter | dans la pierre gélive ? Entendras-tu sa voix, parmi ces bruits d'insectes ?» vv. 10-11), agli occhi e alle orecchie del «passant», dell'epitaffio che la natura ha creato.

La struttura retorica del sonetto che Bonnefoy realizza può essere letta alla luce della definizione che Lessing, nel suo studio sugli epigrammi di Marziale, tenta di stabilire per l'individuazione di una struttura che si può riscontrare nell'epigramma funerario. Se un epigramma, etimologicamente, necessita della coesistenza sia del monumento che dell'iscrizione, è possibile, secondo Lessing, definire epigrammi quegli scritti che, seppur non rappresentati su un supporto monumentale, presentano nella loro struttura la distinzione tra una prima parte (definita *Erwartung*), corrispondente al monumento e alla sua funzione di attirare lo sguardo e l'interesse, e una seconda (*Aufschluss*) che, invece, corrisponde alla vera e propria iscrizione e, quindi, alla soddisfazione della curiosità (Citroni 1969 : 215-217). La bipartizione del sonetto *Une pierre* sembra corrispondere all'organizzazione proposta da Lessing: l'ottava non solo attira l'attenzione del passante – «il voulut», forse non a caso isolato nella prima versione, sollecita la curiosità e porta il *lector-viator* a fermarsi – ma costruisce sulle due quartine

il vero e proprio monumento, «la stèle | où graver la mémoire» (vv. 1-2); la sestina, da parte sua, costituisce, attraverso la canonica formulazione dell'apostrofe al passante, la vera e propria iscrizione («passant, si tu te risques [...]», vv. 10-14).

Per quanto riguarda il livello metrico-ritmico, *Une pierre* si discosta dalla definizione tradizionale di sonetto per l'assenza, già constatata anche nelle traduzioni dei sonetti sia del canzoniere petrarchesco che di quello shakespeariano, di due elementi fondamentali: l'isometria e la rima.

A livello metrico, infatti, si osserva una significativa riduzione della lunghezza media dei versi da *p1* a *p2*, che testimonia, oltre a una maggiore sintesi strutturale, anche una progressiva regolarizzazione del ritmo, il quale tende a stabilizzarsi nell'impiego del decasillabo. Dalla prevalenza, nella prima versione, di metri lunghi – in particolare cinque alessandrini, per la maggior parte *semi-ternaires* (8/4 o 4/8), cinque endecasillabi con prevalenza di cesura 6/5 e due decasillabi con primo emistichio di sette sillabe (vv. 3 e 8) – si passa a una configurazione in cui domina, nella seconda versione, l'impiego del decasillabo con cesura 6/4, attestato in otto occorrenze sui quattordici versi complessivi. Parallelamente, le occorrenze del decasillabo con cesura 4/6 e dell'*alexandrin boiteux* (6/5) si riducono a una sola ciascuna (rispettivamente vv. 5 e 14), mentre l'alessandrino, pur diminuendo leggermente in frequenza (due occorrenze), mantiene costante la propria struttura interna, basata sull'alternanza degli emistichi 4/8 (v. 8) o 8/4 (v. 13).

È interessante, infine, notare la rimodulazione del ritmo tra il primo e il secondo componimento. Come già accennato, la sintassi distesa conferisce un tono narrativo alla prima versione che, però, assume un ritmo più frammentato e irregolare per mezzo dei numerosi enjambements. La seconda versione, al contrario, presentando una sintassi più lapidaria e asciutta, si costruisce su versi sintatticamente chiusi, a eccezione dell'unico enjambement interstrofico che si realizza tra la prima e la seconda terzina, concorrendo, di concerto con l'organizzazione strofica, alla creazione di una maggiore verticalità, tipica della forma-sonetto. La struttura sintattico-semanticamente di *p1* può essere descritta prendendo in prestito le parole che Carlo Ossola (Ossola 1999 : XIII) ha impiegato per la descrizione delle prime traduzioni di Bonnefoy dei sonetti di Shakespeare: «[l]a straordinaria dilatazione semantica che Bonnefoy con sapienti enjambement e rotture di verso sa produrre» si riscontra anche nella prima versione di *Une pierre*, così come una struttura più densamente retorica e incisiva, già osservata nelle ritraduzioni, si può riconoscere

nella riscrittura del componimento.

IV.II. *Une pierre, Une pierre encore*

Il sonetto *Une pierre* è l'ultimo di un lungo percorso segnato da pietre. Nell'intera opera di Bonnefoy, infatti, si contano ventinove componimenti intitolati *Une pierre*. Dopo *Cette pierre ouverte...*, settima poesia di *Derniers gestes*, seconda sezione di *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* (1953) (CEP : 68), è la raccolta *Pierre écrite* (1965), come suggerisce il nome stesso dell'opera, a inaugurare la sequela di componimenti, disseminati poi lungo tutta l'opera, e a offrirne la maggior concentrazione. Un totale di quindici poesie intitolate *Une pierre* si distribuisce nelle diverse sezioni: due nella prima *L'été de nuit*, dieci nell'omonima sezione *Pierre écrite*⁸⁹ e, infine, tre in *Un feu va devant nous* (CEP : 24, 128; 129-134; 141-142). Dopo l'assenza in *Dans le leurre du seuil*, in *Ce qui fut sans lumière* (1987) Bonnefoy ripropone nuovamente tre poesie intitolate *Une pierre* nelle sezioni I, II e IV (CEP : 497; 503; 521); dopo un'altra sequenza di due raccolte prive di componimenti di questo tipo (*Là où retombe la flèche* e *Début et fin de la neige*) se ne ritrova un'unica ne *La vie errante* (1993) (CEP : 682), prima della ricomparsa più consistente nella raccolta *Les Planches courbes* (2001), all'interno della quale se ne contano nove nella prima sezione *La pluie d'été*⁹⁰ (CEP : 696, 700, 701, 706, 707, 708). Chiude la serie delle poesie *Une pierre* il sonetto appena analizzato che trova la sua collocazione all'interno della sezione *Presque dix-neuf sonnets* della raccolta *La Longue Chaîne de l'ancre*.

Si riporta qui di seguito una tabella che mostra quanto finora raccontato, ovvero i luoghi in cui si incontrano le poesie *Une pierre* nell'opera di opera di Bonnefoy.

Raccolta	Anno	Sezione	Quantità	Titolo	Strofe	Pagine (OP)
Du mouvement et de l'immobilité de Douve	1953	Derniers gestes	-	<i>Cette pierre ouverte...</i>		68
Hier régnañt désert	1958	-	-	-		-
Pierre écrite	1965					

⁸⁹ A queste si aggiunge la poesia *Jean et Jeanne* (CEP : 132) che, situata fra le poesie *Une pierre* della sezione *Pierre écrite*, come scrive Labarthe (2003 : 46) presenta come titolo non due nomi di persona, «mais un couple de pierres dressées, de menhirs dont la légende veut qu'elles 'se rejoignent' la nuit».

⁹⁰ A queste si aggiunge la poesia *Jeter des pierres* (CEP : 744), inserita nella tabella per via della presenza della parola *pierre* nel titolo.

"	"	L'été de nuit	2	<i>Une pierre</i>	3-4, 4	124-125, 128
"	"	Pierre écrite	10	<i>Une pierre</i>	7, 4-3-4, 8-2, 6-4-3, 2, 7, 4- 5-4	129-134
"	"	Un feu va devant nous	3	<i>Une pierre</i>	5-4, 4, 3-4	141-142
Dans le leurre du seuil	1972	-	-	-	-	-
Ce qui fut sans lumière	1987					
"	"	I	1	<i>Une pierre</i>	4-4* ⁹¹	497
"	"	II	1	<i>Une pierre</i>	4-9-4*	503
"	"	IV	1	<i>Une pierre</i>	8-4	521
Là où retombe la flèche	1988	-	-	-		-
Début et fin de la neige	1991	-	-	-		-
La vie errante	1993	-	1	<i>Une pierre</i>	4-4-4-4*	682
Les Planches courbes	2001					
"	"	La pluie d'été	9	<i>Une pierre</i>	5-5, 4-5, 7-2, 4-4, 3-2-2, 4- 5, 4-4-4, 4-3- 2, 4/5	696, 700, 701, 706- 708
"	"	Jeter des pierres	-	<i>Jeter des pierres</i>		744
La Longue Chaîne de l'ancre	2008	Presque dix- neuf sonnets	1	<i>Une pierre</i>	4-4-3-3*	803
L'Heure présente	2011	Raturer outre	-	<i>Le lit, les pierres</i>		943
Ensemble encore <i>suivi</i> <i>de</i> Perambulans in noctem	2016	-	-	-		-

La pietra occupa fin dalle prime raccolte uno spazio centrale nell'opera di Bonnefoy, tanto da costruire, raccolta dopo raccolta, «une sémiotique de la pierre» (Chol 2005 : 62): solamente nelle prime quattro raccolte Thélot (1983 : 143) conta che la parola *pierre*, uno dei sessanta «mots-transparents» da lui identificati (*ivi* 157-164), è la quarta più ricorrente (dopo *nuit*, *eau* e *feu*) con 91 occorrenze. Poco caratterizzata nella sua essenza, la *pierre* si impone come esempio di nominazione del reale («l'angélisme de la poésie fin de siècle, le souci obsédant du style ont fait la preuve de leur faiblesse : on représentait au lieu d'être, alors qu'il faut, disons, être la pierre par le mot pierre, le gris instaurateur par la couleur grise» (Bonnefoy 1980, *Un rêve fait à Mantoue* : 291)), mentre le poesie intitolate

⁹¹ Si indicano con un asterisco i componimenti che non presentano una *mise en page* centrata ma allineata a sinistra.

Une pierre emergono come «affirmation de la présence du texte poétique [...] où l'article indéfini suppose l'introduction de l'élément – pierre ou poème – dans un ensemble ouvert» (Chol 2005 : 63). Le poesie *Une pierre* di *Pierre écrite* sono, inoltre, segno tangibile della prima apertura dell'opera di Bonnefoy all'Altro. Tornando al tema sepolcrale, affidato in *Hier régnant désert* alle oranti, Bonnefoy incarica all'intervallarsi delle poesie *Une pierre* la testimonianza della soglia tra il mondo dei vivi e il mondo dei morti. Se la pietra è, nella sua concreta nominazione del mondo, «surface devenant espace d'avant la séparation, présence immédiate» («si rien n'est moins réel que le concept, rien ne l'est plus que cette alliance d'une forme et d'une pierre, de l'exemplaire et du corps») (Bonnefoy 1980, *Les tombeaux de Ravenne* : 17), le poesie *Une pierre* si fanno della parola «la trace d'une autre séparation, celle de la mort, de l'absence» (Chol 2005 : 69). Ciò diventa tanto più evidente se si tiene in considerazione l'epigrafe al volume concepito tra la pubblicazione di *Hier régnant désert* e quella di *Pierre écrite*: esce nel 1958 per la casa editrice Maeght un libro d'artista già intitolato *Pierre écrite*, il risultato della prima collaborazione del poeta con un artista, che presenta, a fianco alle illustrazioni in ardesia intagliata di Raoul Ubac, diciannove poesie di Bonnefoy. L'esergo, *Ô Charidas, que sont les choses d'en bas ? / Obscurité profonde*, traduzione di Call. AP 7.524.3 (= 13.3 Pfeiffer) di Callimaco⁹², indirizza l'intenzione epigrammatica della breve raccolta.

Pierre écrite si sviluppa quindi sotto l'egida non solo della Grecia antica ma, in modo particolare, dell'epigramma funerario. Le poesie *Une pierre* si inseriscono quindi nell'evoluzione della riflessione sulla morte, che Bonnefoy ha da sempre portato avanti, come vera essenza sia della pietra stessa e della sua materialità, sia dell'Altro e della sua presenza. Il riferimento all'epigramma, e in maniera particolare al settimo libro dell'*Antologia Palatina*⁹³, porta con sé inevitabilmente due elementi fondamentali, da un lato, l'evocazione del supporto sul quale gli epigrammi venivano originariamente incisi, che in Bonnefoy si traduce non solo nel titolo *Une pierre*, ma anche nella *mise en page*, che riporta il testo centrato nella pagina a formare una vera e propria «page-pierre» (Chol 2005 : 69); dall'altro, il dialogo tra il defunto e il vivente, che rivela la natura ambivalente dell'epitaffio funebre: «elle dit la mort et une immortalité qui, loin d'être pensée sur le mode chrétien d'une vie posthume, serait comme 'le jeu de l'écume au sommet de la

⁹² Appendice III, sezione II.

⁹³ Per il commento più recente al settimo libro dell'*Antologia Palatina* cf. Gullo 2023

vague’, l’*‘eau sacrée’* qui coule intensément du sensible» (Labarthe 2010 : 40). Nonostante l’evoluzione della riflessione, che si configura come sviluppo di un sogno di condivisione sempre più presente tra la vita e la morte⁹⁴, il riferimento epigrammatico rimane costante nella sua risultanza stilistica:

La brièveté, le resserrement de l’énoncé, du point de vue syntaxique, mais aussi pour ce qui concerne les strophes, peu nombreuses (entre 1-3 pour les poèmes *Une pierre*) et courtes (les plus souvent de 2-3-4 ou 6 vers) la fréquence des échos sonores et rythmiques, les répétitions de mots simples, souvent monosyllabiques qui en fin d’unité maintiennent la rime assurent le lien formel avec la stèle. (Chol 2005 : 69)

Delle ventinove poesie *Une pierre* si osserva che solamente tre non presentano un’impaginazione centrata: i due componimenti delle sezioni I e II della raccolta *Ce qui fut sans lumière* e quello presente in *La vie errante* sono infatti allineati a sinistra. Come si può rilevare anche dalla tavola posta in Appendice IV, si tratta per lo più di componimenti brevi, che si articolano su un numero ridotto di strofe (da uno a tre, ad eccezione della *pierre* de *La vie errante* che si compone di quattro quartine, e del sonetto in *La Longue Chaîne de l’ancre*). Le strofe, inoltre, presentano un numero non elevato di versi variabile da un minimo di 2 a un massimo di 9, per un totale che non supera complessivamente i 17 versi.

Alla luce della ricognizione delle poesie *Une pierre* che, quasi a formare le stazioni di un cammino, punteggiano l’opera di Bonnefoy, si può osservare come l’ultima pietra tra le pietre sia proprio il componimento analizzato nel paragrafo precedente. Si è già osservato come l’organizzazione strofica del sonetto *Une pierre* possa essere letta alla stregua della struttura di un epigramma evidenziata da Lessing: più che in altre poesie, il sonetto mostra la costruzione del supporto materico (quartine) e l’iscrizione vera e propria (terzina).

A rafforzare questa ipotesi interviene anche il livello lessicale. Nel componimento, già al v. 1 compare per la prima volta nella poesia dell’autore il termine *stèle*, che definisce sin dai primi versi, di concerto con il verbo *graver* (anch’esso attestato qui per la prima volta in questa accezione), la specificità materica e costitutiva che le quartine concorrono a comporre. Tale traiettoria semantica trova compimento al v. 8, in chiusura dell’ottava,

⁹⁴ Per un’analisi approfondita dello sviluppo del tema funerario nell’opera di Bonnefoy cf. Labarthe 2010.

con la parola *épitaphe*, anch'essa attestata qui per la prima volta nell'opera poetica dell'autore. La coppia *stèle / épitaphe* si configura, dunque, non solo come aderente al lessico epigrammatico tradizionale, ma anche come nucleo lessicale strutturante in grado di segnare una progressione significativa dalla designazione del supporto materiale. Passando alla sestina, invece, si rileva al v. 10, anche se rinnovato rispetto alla prima versione della stessa poesia, l'impiego di una differente, anche se comunque tradizionale, espressione dell'apostrofe al passante. Se a partire da *Pierre écrite* (1965) la poesia di Bonnefoy inizia ad aprirsi al dialogo con l'Altro anche a mezzo delle poesie *Une pierre*, «[p]arole dall'oltretomba dei morti redivivi cui la poesia restituisce la facoltà di dire» (Scotto 2010a : 1469) e al poeta e al lettore quella di ascoltare, nella raccolta *Les Planches courbes* (2001) inizia a farsi strada la locuzione diretta al passante che, come osserva anche Labarthe (2003 : 42), lo chiama a compiere un gesto di *pietas* «par lequel autrui est 'désemmuré' de la tombe par la voix de qui n'a 'pas oublié'». In questa raccolta si attestano due apostrofi al passante in due luoghi differenti. La prima nella seconda strofa della seconda *Une pierre* (CEP : 696):

Nuées, ce soir,
Les mêmes que toujours, comme la soif,
La même étoffe rouge, dégrafée.
Imagine, passant,
Nos recommencements, nos hâtes, nos confiances.

Mentre la seconda si ritrova nella prima terzina del componimento *Passant, ce sont des mots* (CEP : 708):

Passant, ce sont des mots. Mais plutôt que lire
Je veux que tu écoutes : cette frêle
Voix comme en ont les lettres que l'herbe mange.

Con la scrittura di *Une pierre* nel 2002, Bonnefoy raggiunge l'aderenza all'apostrofe epigrammatica al passante («passant quand tu viendras» v. 14) per rinnovarla nella nuova versione del 2008 («passant, si tu te risques» v. 10). A differenza di quest'ultima terzina de *Les Planches courbes*, in cui il gesto d'ascolto coincide con la sinestesia realizzata dalle parole («écoutes»-«lettres que l'herbe mange»), qui indicate con l'indicativo «ce sont», nella reale pietra tombale nascosta dall'erba incolta, in *Une pierre* (2008), il gesto

è ancora precedente («si tu te risques») e il sogno delle terzine presenta parole che non sono davvero, ma «mots qu'il crut | porter sur pierre», di modo che «la conjonction de la 'pierre' de 'l'inscription' gravée (écriture donc) et de l'être dans son existence singulière se fait néanmoins incertaine» (Lançon 2011 : 276).

Un ulteriore elemento a sostegno di questa ipotesi è il rinnovato interesse di Bonnefoy per l'epigramma callimacheo proprio nell'anno precedente. In tale circostanza, egli pubblica un contributo dal titolo *Comme des épitaphes sur tant de stèles*⁹⁵ nel volume collettaneo *L'amour du grec*, curato da Jacqueline de Romilly e Jean-Pierre Vernant, collocando in apertura del suo intervento il medesimo epigramma AP 7.524 (=13 Pfeiffer) non solo in una versione più estesa (vv. 1-4), ma anche in una traduzione da lui rielaborata a partire da quella di Peter Waltz, già adottata come esergo per il volume *Pierre écrite* (1958), pubblicato da Maeght.

- Est-ce donc sous cette pierre que repose Charidas ?
- Si tu parles du fils de Cyrène, il est ici, sous la terre.
- Charidas, qu'y a-t-il au monde d'en bas?
- Obscurité profonde.
- Et les chemins du retour ?
- Un mensonge.
- Et Pluton ?
- Un mythe. Nous ne sommes plus rien [...]

(Bonnefoy 2000c : 55)⁹⁶

Alla luce di quanto osservato è possibile dunque pensare al sonetto *Une pierre* non solo come ultima tappa del cammino segnato dalle precedenti, ma anche come pietra di volta di un sentiero nuovo. *Une pierre* termina sì il percorso di apertura all'Altro, all'Altro che non c'è più, svoltosi tra le precedenti poesie *Une pierre*, ma ne determina anche un nuovo assetto. Da un punto di vista grafico, la *mise en page* delle precedenti poesie *Une pierre*, collocate al centro della pagina e prive di allineamento a sinistra, evocava la disposizione testuale di una stele funeraria: la centratura del testo nella pagina permette la realizzazione, appunto, di una *page-pierre*. In quest'ultima poesia, invece, la verticalità

⁹⁵ Questo intervento si ritrova successivamente inserito nel volume dedicato all'architettura *Poésie et architecture* sotto il titolo *L'apport d'un poème de Callimaque* (Bonnefoy 2001b : 35-41).

⁹⁶ Per il testo greco e la traduzione di Waltz (1960 : 78) cf. Appendice III, sezione II.

dell'epigrafe viene a costituirsi con la scelta della forma-sonetto, impiegata non solo come veste grafica, ma come struttura portante del testo che viene a costituirsi, la stele – nella sua duplice veste di ottava o di intero sonetto – e il suo epigramma.

Realizzazione ultima della *pierre* come epitaffio, attraverso la riscrittura epigrammatica in forma-sonetto di *Une pierre* Bonnefoy riesce a scongiurare il timore della «forme formée», cioè un uso puramente retorico della forma, a favore invece di una più poetica «forme formante»⁹⁷. Il sonetto di Bonnefoy, infatti, non si sviluppa per una «dévotion à la forme» che «oblige à tout simplifier» (Bonnefoy 2007e : 23) come quello shakespeariano, ma sembra assumere le forme di quanto l'autore aveva scritto a proposito dell'amico e artista Raoul Ubac con cui aveva collaborato per la pubblicazione di *Pierre écrite* (1958): «[i]l n'a pas accepté que la fascination de la forme pure vienne troubler dans son œuvre la méditation plus haute de ce qui est» (Bonnefoy 1980, *Raoul Ubac* : 58). La stele funeraria, in virtù della sua rugosa materialità e della sua connaturata funzione comunicativa, si fa luogo di poesia: la parola, fattasi presenza e voce, non solo è incarnata ma anche spazio di condivisione.

IV.III. Da *Une pierre* a *Presque dix-neuf sonnets*

Il lungo susseguirsi di poesie *Une pierre* arriva ad incarnare in quest'ultima, grazie alla strutturazione della forma-sonetto, la stele per eccellenza.

[...] il y a des pages qui, sous le titre 'Une voix' ou 'Une autre voix encore' ou 'La même voix, toujours', sont pour moi des paroles que je crois avoir entendues dehors, bien qu'elles montent de moi, et il en est d'autres encore, que j'intitule 'Une pierre' parce que ce sont de supposées épitaphes au fond desquelles j'essaie d'entendre ce que de la finitude savent des êtres que la mort a placés devant son fait. Et c'est cette pensée qui me retient dans le livre auquel maintenant je travaille, et dont je publie ces jours-ci un premier fragment. (Kopp 2003 : 27)

Si è qui riportato un passaggio dell'intervista a Bonnefoy condotta da Robert Kopp e pubblicata sul numero monografico *Yves Bonnefoy, poète critique traducteur* (2003), in

⁹⁷ Per approfondire questa opposizione cf. Née 2023a : 54-55.

qualità di testo che accompagna la pubblicazione della prima versione di *Une pierre*, qui definito «un premier fragment» di un nuovo libro che, con ogni probabilità, sarà la sezione *Presque dix-neuf sonnets* de *La Longue Chaîne de l'ancre*. Una tale dichiarazione assume primaria importanza per la lettura dei componimenti di questa nuova raccolta, all'interno della quale, il «premier fragment», *Une pierre*, viene pubblicato nella sua definitiva forma-sonetto, così come i componimenti che la circondano. È quindi alla luce del dichiarato tentativo di instaurare un dialogo con un altro essere, di scorgere e ascoltare l'esperienza di finitudine che un Altro prima di lui ha ricercato nella propria vita, che è necessario leggere i diciannove sonetti: nonostante le poesie intitolate *Tombeau de* siano solamente sei, *Presque dix-neuf sonnets* è una raccolta di poesie dedicate a uomini del passato che hanno fatto delle loro opere un momento di riflessione sull'«être au monde»:

Je puis du coup faire l'hypothèse que ceux qui me retiennent le plus sont les quelques-uns qui ont cherché le plus directement et obstinément à rompre le mauvais silence que la lecture conceptuelle du monde et de l'existence impose à l'affectivité, ne lui donnant des moyens pour s'exprimer qu'en lui faisant craindre de s'empêcher dans des rêveries égocentriques, et par exemple, en poésie même, dans ce déclamatoire et illusionné [...] qui se fait passer pour lyrisme. Je m'attache à des poètes, grands en cela, exemplaires, qui soit ont su faire, serait-ce dans l'exténuement et peut-être trop tard une vraie rencontre de l'Autre, soit en sont venus à un mutisme dont la radicalité qui fut terminale signifia de toute évidence la violence et l'ampleur de leur désir de rompre le cercle de l'écriture. (Bonnefoy 2021 : 41-42)

Summa di una lunga vita di poeta, pensatore e critico, di poesia, arte e musica, si susseguono, in questa nuova tappa del percorso di riflessione sulle diverse espressioni artistiche e sul filo che le lega, persone sul cui lavoro Bonnefoy ha a lungo riflettuto. Come figure tutelari che lo hanno accompagnato nella sua riflessione sul mondo si ritrovano in questi diciannove componimenti pensatori e artisti diversi, sia alcuni con i quali ha trovato un'affinità sia altri rispetto ai quali ha assunto in precedenza posizioni più critiche, ciò nonostante tutti accomunati da un «besoin de poésie transitive [...] primordial» (*ibidem*)⁹⁸. Si ritrovano, quindi, esponenti di quelle che Bonnefoy ha da

⁹⁸ Si ricordi l'importanza per Bonnefoy della *poésie transitive*, la poesia, così ne fa accenno il poeta in un'intervista scritta per la rivista *Resine quaderni liguri di cultura* (Bonnefoy 2002a : 5-16) «aperta su altre cose oltre all'io del poeta e alla sua lingua».

sempre ritenuto le più alte tra le arti, ovvero quelle che condividono la possibilità di rivelazione della presenza: architettura, pittura, musica e, sopra a tutte le altre, poesia. Leon Battista Alberti, Antonio San Gallo, Andrea Palladio, sono i rappresentanti dell'architettura; Mahler della musica, Elsheimer e Poussin della pittura. Maggiore spazio, però, è riservato agli scrittori: Virgilio, Giacomo Leopardi, William Wordsworth, Guy de Maupassant, Jules Laforgue, Hart Crane, ma soprattutto i tre poeti che hanno concorso, insieme a Gérard de Nerval, alla riscoperta, nel XIX secolo, del sonetto francese, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé e Paul Verlaine.

Come *Une pierre*, anche altri sonetti di questa sezione sono apparsi in precedenza su diverse riviste⁹⁹. Nello stesso 2003 la rivista italiana *Resine* dedica la prima parte del novantasettesimo numero a Bonnefoy e pubblica, oltre a *L'arbre des rues* (testo francese e traduzione di Beppe Manzitti) – poesia scritta nel 2000 in occasione di una collaborazione con il pittore Pierre Alechinsky per la città di Parigi¹⁰⁰ – tre poesie inedite dedicate all'architettura (*Il ritorno a San Biagio, La facciata del tempio malatestiano nel suo stato attuale, San Carlo alle quattro fontane*), nella sola traduzione italiana di Beppe Manzitti, che, pochi mesi dopo, appariranno in francese (*Le retour à San Biagio, La façade du temple Malatesta dans son état présent, San Carlo alle quattro fontane*) sull'ottavo, e ultimo, numero della rivista *Caravanes*, sotto il titolo complessivo *Le retour à San Biagio et autres lieux*. Di queste quattro poesie, *L'arbre des rues*, pur non costituendo un vero e proprio sonetto, verrà incluso, come quinto componimento, nella sezione *Presque dix-neuf sonnets*, con il titolo *L'arbre de la rue Descartes*¹⁰¹; *La façade du temple Malatesta dans son état présent*, costituita da due strofe rispettivamente di quattro e cinque versi, sembra essere una prima e più embrionale redazione del primo dei

⁹⁹ Parte di queste concordanze sono state messe in luce da Scotto in apertura al commento di ciascun sonetto nella sezione dedicata del Meridiano Mondadori da lui curato (Scotto 2010a : 1590-1596). Il testo integrale dei componimenti che verranno citati in questo paragrafo si trova nell'Appendice III, sezione III.

¹⁰⁰ *L'arbre des rues* è tuttora dipinta sulla facciata dell'edificio sito in 38, rue Descartes, nel V arrondissement della città di Parigi, a fianco di un albero blu, dipinto dall'amico Pierre Alechinsky. Come ricordano Odile Bombarde e Patrick Labarthe nel volume *Correspondance I* (Bombarde-Labarthe 2018 : 32-33) la collaborazione tra Bonnefoy e Alechinsky ha visto la pubblicazione di sei libri d'artista tra il 1976 e il 1992 (*Par expérience* François Bénichou 1976; *L'Excédante* François Bénichou 1982; *Quatre pas dans l'intraduisible* François Bénichou 1991; *L'Été de nuit / De Nachtzomer* Ergo Pers 2002; *Portrait aux trois crayons* Galilée 2013). *L'arbre des rues* troverà il suo posto di quinto componimento all'interno dei *Presque dix-neuf sonnets*, pur non costituendo un vero e proprio sonetto (*CEP* : 796).

¹⁰¹ Oltre alla modificazione del titolo, il componimento non viene modificato, ad eccezione dell'aggiunta di una virgola al v. 7 che, nella versione del 2008, isola il complemento concessivo: «Y dit le même espoir malgré la mort» (2003) / «Y dit le même espoir, malgré la mort» (2008).

sonetti della sezione, *Tombeau de L.-B. Alberti*¹⁰²; *Le retour à San Biagio*¹⁰³, invece, pur presentando alcuni temi in comune con il sonetto *San Biagio, à Montepulciano*, come nota anche Daniel Lançon (2022 : 222), non ne rappresenta una versione antecedente; in compenso, però, la seconda delle due quartine di *San Carlo alle quattro fontane*, poesia dedicata alla chiesa romana progettata da Francesco Borromini che non avrà altri esiti, verrà riproposta come seconda quartina nel medesimo sonetto dedicato a Antonio San Gallo¹⁰⁴. Due anni più tardi, altri tre componimenti sono pubblicati su due diverse riviste:

¹⁰² Si riportano di seguito le due strofe di questo componimento a confronto delle prima quartine e delle due terzine del sonetto *Tombeau de L.-B. Alberti*:

La façade du temple Malatesta dans son état présent

« Ne changez rien,
Sinon vous détruiriez cette musique »,
Dit Alberti à son maître d'œuvre. Et du sein des pierres
Phénix incoercible prit son vol.
La façade est inachevée mais absolue.

Là-haut, les nombres
Y ont vie, et se reconnaissent et se comprennent.
Ils se parlent, c'est la lumière,
Ils se séparent en riant quand la nuit tombe.

Tombeau de L.-B. Alberti (vv. 5-14)

Ne change rien,
Disait-il à son maître d'œuvre, sinon la mort
Ravagera les nombres, tu détruiras
« Toute cette musique », notre vie.

La façade est inachevée, comme toute vie,
Mais les nombres y sont enfants, qui y jouent, simples,
À être l'or dans l'eau où ils pataugent.

Ils se bousculent, ils se donnent des coups,
Ils crient, ils s'éclaboussent de lumière,
Ils se séparent en riant quand la nuit tombe.

¹⁰³ Terza versione di una poesia apparsa nel 1995 sul volume, a cura di Leo H. Hoek e Kees Meerhoff, *Rhétorique et Image. Texte en hommage à Á. Kibédi*, rivista una seconda volta, e pubblicata sotto il titolo *Due ritorni (Deux retours)* nel 2000 per la rivista milanese *en plein officina* (Lançon 2022 : 222).

¹⁰⁴ Anche in questo caso, si propongono i due testi a confronto:

San Carlo alle quattro fontane (vv. 5-8)

Les architectes du ciel
Qui assemblent et désassemblent les nuées
Savent mieux renoncer que ceux de la terre,
Les nôtres ne bâtissent que des rêves.

La tombe d'un architecte (vv. 5-8)

Quel leurre que l'espace ! Les architectes du ciel,
Ceux qui assemblent et désassemblent les nuées,
Nous donnent plus
Que les nôtres, qui n'échafaudent que des rêves.

Tombeau de Charles Baudelaire, già in forma-sonetto, sul XXIV numero della rivista *Histoires littéraires*¹⁰⁵, mentre *La tombe d'un architecte*, un sonetto che, in questo caso, risulta come la redazione appena precedente alla definitiva *San Biagio, à Montepulciano*¹⁰⁶ e una prima versione del sonetto *Tombeau de L.-B. Alberti*¹⁰⁷ sul CXXIX numero della *Revue de Belles Lettres*, sotto l'intestazione unitaria *Deux poèmes*. L'anno 2006, invece, vede la pubblicazione di quattro sonetti nel volume edito per la casa editrice veneziana Edizioni del Leone, *Terre intraviste. Poesie 1953-2006*, e due nel quarantatreesimo numero della rivista *Pleine Marge*. Il volume *Terre intraviste*, una selezione di poesie con testo a fronte, tradotte da Fabio Scottò, estratte dalle diverse raccolte del poeta, presenta un'ultima sezione «Inediti», nella quale vengono presentate la versione uscita l'anno precedente sulla rivista *Histoires littéraires* del *Tombeau de Charles Baudelaire*, una versione rivista, ma non ancora definitiva, del *Tombeau de L.-B. Alberti*¹⁰⁸, e gli inediti *Tombeau de Stéphane Mallarmé* e *Tombeau de Giacomo Leopardi*, due poesie che non subiranno molte revisioni per la pubblicazione del 2008¹⁰⁹. La rivista

¹⁰⁵ Nonostante il componimento si presenti già in forma-sonetto, la versione pubblicata all'interno della *Longue Chaîne de l'ancre* presenta alcune modifiche: v. 2 «venu le soir» (2005) / «le soir venu» (2008); v. 5 «Que tu as dite cette Électre lointaine» (2005) / «Que tu as dite une Électre pensive» (2008); v. 14 «Le port enfin, ses portiques, ses palmes» (2005) / «Le port enfin : ses portique, ses palmes» (2008).

¹⁰⁶ Oltre alla modificazione del titolo, da *La tombe d'un architecte* a *San Biagio, à Montepulciano*, si osservano lungo il sonetto altre differenze tra i due componimenti: v. 1 «Voûte, colonnes nues [...]» / «Voûte, arches, colonnes [...]»; v. 3 «Et que vos joies» / «Et que votre âme autant que votre corps»; v. 4 «[...] aux mains [...]» / «[...] à des mains [...]»; v. 7 «Nous donnent plus» / «Offrent plus, à si vite décevoir»; v. 9 «Il rêva lui aussi [...]» / «Il rêva, cependant [...]» e infine v. 13 «Dont les deux faces sont nues» / «Dont les faces sont nues. De cette salle».

¹⁰⁷ Come il *Tombeau de Charles Baudelaire*, anche il *Tombeau de L.-B. Alberti*, per quanto in questa pubblicazione sia già un sonetto, Bonnefoy apporterà delle revisioni per la pubblicazione del 2008: v. 2 «Il pressentit la harpe dans la pierre» rimane invariato se non per l'eliminazione della virgola presente a fine verso nella versione del 2005; vv. 3-4 «Et voulut du rapport de ces arcatures | Qu'il fût l'or qui accueille sur l'eau, le soir» (2005) / «Et voulut que le son de ces arcatures | Se fit or sans matière, poésie» (2008); v. 5 «Ne changez rien» (2005) / «Ne change rien» (2008); v. 7 «Inquièterait les nombres, vous détruiriez» (2005) / «Ravagera les nombres, tu détruiras» (2008); v. 11 «À rêver l'or [...]» (2005) / «À être l'or [...]» (2008).

¹⁰⁸ Si tratta di una versione intermedia tra il sonetto pubblicato l'anno precedente su *La Revue de Belles Lettres* e la versione definitiva dei *Presque dix-neuf sonnets*. Per quanto, in linea generale, questa ripubblicazione si avvicini molto a quella del 2008, in alcuni punti rimane ancorata a quella del 2005: il v. 2 si presenta ancora con la virgola a fine verso come nella versione 2005; il v. 3 si presenta già come in 2008 (da «Et voulut du rapport de ces arcatures» (2005) a «Et voulut que le son de ce arcatures» (2008), mentre il v. 4, pur modificandosi, rimane più vicino alla versione precedente che alla successiva («Qu'il fût l'or qui accueille sur l'eau, le soir» (2005) / «Fût cet or qui accueille sur l'eau, le soir» (2006) / «Se fit or sans matière, poésie» (2008)). L'intera seconda quartina, invece, già come verrà pubblicata nel 2008, ad eccezione del v. 7 («Inquièterait les nombres, vous détruiriez» (2005) / «Inquièterait les nombres, tu détruirais» (2006) / «Ravagera les nombres, tu détruiras» (2008)). Infine, l'ultimo verso della prima terzina (v. 11), si presenta ancora nella versione dell'anno precedente («À rêver l'or [...]» (2005) / «À être l'or [...]» (2008)).

¹⁰⁹ Per quanto riguarda il *Tombeau de Stéphane Mallarmé*, l'unica revisione che interesserà la versione del 2008 è riscontrabile al v. 11 («Ce que des yeux d'ici ne comprennent pas» (2006) | «Ce que des yeux d'ici

Pleine Marge, invece, ospita la pubblicazione dei sonetti *Ulysse passe devant Ithaque*¹¹⁰ e *À l'auteur de « La nuit »*¹¹¹.

Titolo in LCA	Titolo in rivista	Anno	Rivista	Lingua	Traduttore
Tombeau de L.-B. Alberti	La facciata del tempio malatestiano nel suo stato attuale	2003	Resine	Italiano	Feliciano Paoli
	La façade du temple Malatesta dans son état présent	2003	Revue Caravanes	Francese	-
	Tombeau de L.-B. Alberti	2005	Revue de Belles Lettres	Francese	-
	Tombeau de L.-B. Alberti	2005	Terre intraviste	Francese e italiano	Fabio Scotto
Tombeau de Charles Baudelaire	Tombeau de Charles Baudelaire	2005	Histoires littéraires	Francese	-
	Tombeau de Charles Baudelaire	2006	Terre intraviste	Francese e italiano	Fabio Scotto
L'arbre de la rue Descartes	L'arbre des rues	2003	Resine	Francese e Italiano	Beppe Manzitti
Le tombeau de Giacomo Leopardi	Le tombeau de Giacomo Leopardi	2006	Terre intraviste	Francese e italiano	Fabio Scotto
Le tombeau de Stéphane Mallarmé	Le tombeau de Stéphane Mallarmé	2006	Terre intraviste	Francese e italiano	Fabio Scotto
À l'auteur de «La nuit»	À l'auteur de « La nuit »	2006	Pleine Marge	Francese	-
Ulysse passe devant Ithaque	Ulysse passe devant Ithaque	2006	Pleine Marge	Francese	-
San Biagio, à Montepulciano	San Carlo alle quattro fontane	2003	Resine	Italiano	Feliciano Paoli
	San Carlo alle quattro fontane	2003	Revue Caravanes	Francese	-
	La tombe d'un architecte	2005	Revue de Belles Lettres	Francese	-
Une pierre	Une pierre	2003	Magazine littéraire	Francese	-

Da questo quadro emerge, dunque, come il sonetto, così come si era osservato per *Une pierre*, venga raggiunto, diventando meta di un percorso, alla quale il poeta arriva per gradi, scrittura dopo riscrittura. Si può dunque affermare che *Une pierre*, ultima tappa del

ne discernent pas» (2008)); mentre, in merito al *Tombeau de Giacomo Leopardi*, si osserva solamente l'eliminazione della virgola, presente in 2006, in conclusione del v. 1.

¹¹⁰ Le uniche revisioni apportate riguardano la sostituzione del punto con il punto esclamativo: al v. 5 «[...] cette rive. Ce n'est [...]» (2006) / «[...] cette rive ! Ce n'est [...]» (2008) e al v. 12 «va. Garde [...]» (2006) / «Va ! Garde [...]» (2008).

¹¹¹ Anche in questo caso, la riscrittura interessa solamente due versi: il v. 3 «Éteinte la grande porte. Quelques passants» (2006) / «Noire la grande porte. Quelques passants» (2008) e il v. 14 «Il écoute son bruit quitter le temps» (2006) / «Il écoute le bruit se défaire du temps» (2008).

percorso delle pietre anonime, parola incarnata che raggiunge la sua compiutezza nella forma-sonetto, è anche la prima di quelle che possono essere pensate a tutti gli effetti come una ridefinizione e un superamento delle poesie precedenti intitolate *Une pierre*: oltre all'approdo al sonetto come forma canonica per questi componimenti, le *stèles de La Longue Chaîne de l'ancre* non sono più anonime epigrafi funerarie che tentano un dialogo con il *viator*, ma luoghi di incontro che instaurano un vero e proprio confronto con i loro dedicatari e la loro opera:

j'ai repris ce mot, « tombeau », pour des sonnets à propos d'Alberti, de Baudelaire, de Leopardi, de Mallarmé, de Verlaine, mais ne croyez pas que je lui donne le sens et les connotations de la déploration funéraire, je l'entends comme l'indication de la voie par laquelle on peut déboucher sur le panorama d'un destin, avec à cet horizon des lumières qu'on ne verrait pas autrement. Je remarque que ce sont des images de lumière qui terminent chacun de ces « tombeaux » : flaques du soleil d'ici, par exemple, dans les nombres dont Alberti voulait faire « un plus haut ciel », et même, chez Mallarmé, cette « écharpe de deux couleurs » dans les eaux du fleuve nocturne. (Bonneyfoy 2021 : 44-45)

Come le poesie *Une pierre* sono «supposées épitaphes» (Kopp 2003 : 27), i *tombeaux di Presque dix-neuf sonnets* si configurano come degli «anti-Tombeaux» (Labarthe 2019 : 257): non luoghi di celebrazione e omaggio di vite terminate posti nella sede dell'oblio – la tomba appunto – ma luoghi di interrogazione in cui l'interlocutore è allo stesso tempo il poeta stesso, l'Altro, ma anche la sua opera, come osserva Bombarde (2011 : 156) «[c]'est le fait du questionnement pressant qui ouvre en quelque sorte les tombeaux, fait valoir la réalité de la survie dans et par l'œuvre». Non è un caso forse che questa sezione comprende testi dedicati a uomini che con la loro opera hanno fatto della propria vita «une vie vouée à la poésie» (Lançon 2011 : 275), una vita, quindi, non solo da ricordare, ma anche da meditare e interrogare.

Molte sono, infatti, da un lato, le citazioni segnalate o nascoste, che rendono conto dell'opera del dedicatario¹¹² e dall'altro, le domande formulate in modo diretto. Sono

¹¹² Si prenda come esempio la celebre citazione tratta dalla seconda e lunga lettera che Leon-Battista Alberti indirizza all'architetto e medaglista riminese Matteo de' Pasti dalla quale Bonneyfoy estrapola «Tutta quella musica» («Le mesures et proportions de' pilastri tu vedi onde elle naschono: ciò che tu muti si discorda tutta quella musica») (CEP : 794), a sottolineare come la maestria dell'Alberti fosse anche dovuta alla sua capacità di muoversi fra le arti, infrangendone i confini. Oppure il titolo del quarto sonetto «*Facesti come quei che van di notte*», citazione tratta da Purgatorio XXII (vv. 68-69), che pone Virgilio, in questa

diciotto, infatti, le interrogative dirette che si riscontrano lungo tutta la sezione. Si tratta di domande che è possibile suddividere in due gruppi, aventi funzioni e soggetti diversi. Un primo gruppo è rappresentato da quesiti che nella maggior parte introducono fin dal primo verso la riflessione che si svilupperà lungo il sonetto, come è il caso, ad esempio del v. 1 del *Tombeau de L.-B. Alberti* («Rêva-t-il de son tombeau cette façade ?» (CEP : 794); del v. 1 del sonetto dedicato a Poussin, *Sur trois tableaux de Poussin*, «Sa tombe, me dit-on ?» (CEP : 800); o del v. 1 di *Ulysse passe devant Ithaque* «Qu'est-ce que ces rochers, ce sable ?» (*ibidem*), ma anche dall'inizio della prima terzina, là dove, spesso, si realizza un cambiamento di tono rispetto alle terzine, come si è già osservato per il sonetto *Une pierre* che, proprio al v. 9, pone la domanda che rompe la descrizione, fino a quel momento apparentemente solida, della stele «Où est sa tombe ? [...] Percevas-tu [...] ? Entendras-tu [...] ?» (vv. 9-13). Un secondo gruppo, invece, può comprendere quelle che si rivolgono direttamente al dedicatario del sonetto, domande che interrogano la sua opera o il suo pensiero: «Guide, pourquoi n'as tu, sur ton propre corps, | Rien de cette lumière que tu offres ? | N'as tu aucun besoin de percevoir | Le vide qui se creuse sous tes pas ?» si rivolge direttamente a Virgilio (vv. 5-6, CEP : 795) o, in *L'invention de la flûte à sept tuyaux*, al poeta Jules Laforgue «poète, la musique suffira-t-elle | À te sauver de la mort par le son | De cette flûte à sept tuyaux, que tu inventes ?» (vv. 9-11, CEP : 796-797), o anche, la seconda quartina che interpella il pittore Adam Elsheimer. La divisione in due gruppi può essere applicata anche ad altre categorie, ad esempio, come emerge anche dalle domande, l'interlocutore al quale il sonetto si rivolge: dodici sono infatti i sonetti nei quali il componimento si rivolge a un «il» del quale viene narrato qualche aneddoto – come nel caso del *Tombeau de L.-B. Alberti*, nelle cui quartine viene presentato l'architetto attraverso ciò che ha reso la sua grandezza («Il pressentit la harpe dans la pierre» v. 2, CEP : 794), o nel caso di «*Facesti come quei che va di notte...*» (CEP : 795) nella prima quartina del quale viene quasi dipinta la figura di Virgilio così come la presenta Dante, o ancora, come nel caso di *San Biagio, à Montepulciano*, per meditare nell'opera dell'Altro la poesia («Il rêva, cependant; mais au jour dit | Il fit de la beauté meilleur usage, | Comprenant que la forme est pour mourir» vv. 9-11, CEP : 801); e tre i sonetti in cui l'interlocutore è un presente e contemporaneo «tu»: quello dedicato a Baudelaire («Que tu as dite une Électre pensive [...] Et tu désignas mystérieusement»

meditazione sulla poesia, come guida forse inconsapevole di un cammino nuovo.

v. 5 e v. 9, *CEP* : 795) o quello che si rivolge a Ulisse («Tu sais qu'il y a là l'abeille et l'olive» v. 2, *CEP* : 801-802). Si riscontrano, però, anche casi in cui il poeta rivolge le sue attenzioni a un «il» che rimane quasi in secondo piano, perché l'Altro che partecipa al dialogo è l'opera stessa. È il caso del *Tombeau de Giacomo Leopardi* (*CEP* : 797):

Dans le nid de Phénix, combien se sont
Brûlé les doigts à remuer des cendres !
Lui, c'est de consentir à tant de nuit
Qu'il dut de recueillir tant de lumière.

Et ils ont élevé, ses mots confiants,
Non le quelconque onyx vers un ciel noir
Mais la coupe formée par leurs deux paumes
Pour un peu d'eau terrestre et ton reflet,

Ô lune, son amie. Il t'offre de cette eau,
Et toi penchée sur elle, tu veux bien
Boire de son désir, de son espérance.

Je te vois qui vas près de lui sur ces collines
Désertes, son pays. Parfois devant
Lui, et te retournant, riante ; parfois son ombre.

Settimo della sezione, il sonetto dedicato a Leopardi è uno di quelli che, usando le parole di Bonnefoy, «vont droit à la poésie». Sonetto dedicato a Giacomo Leopardi, ma soprattutto alle sue fondamentali intuizioni, al suo contributo «à la réflexion sur l'aven de la poésie» (Bonnefoy 2001c : 17), si rivolge al soggetto-oggetto che Bonnefoy riconosce come il grande simbolo della poetica leopardiana, la luna, simbolo della «présence, dans une vie vécue sur la terre même» (*ivi* : 20). Il «tu» di questo componimento non è quindi il poeta, ma la sua prima «confidente». Anche in questo caso, la forma-sonetto organizza la verticalità del pensiero di Bonnefoy sull'opera leopardiana. Le due quartine assumono una funzione di introduzione, di contestualizzazione di ciò che verrà affrontato nelle terzine. Dopo un intenso incipit esclamativo, viene presentata la prima tra le importanti intuizioni fondamentali di Leopardi, quella sulla quale si fonda agli occhi di Bonnefoy la modernità della sua intera opera: la scoperta e l'abbandono al pensiero del nulla. «C'est le consentir à tant de nuit», infatti, che ha permesso al desiderio di vita di Leopardi di fare

del non-essere della sua condizione in quanto essere umano un assoluto, ma soprattutto di uscire dall'antropocentrismo – sempre rifiutato da questa consapevolezza e riconoscimento del nulla – e cercare «di là da quella» un dialogo con la terra in cui si trova, l'unica in cui ci è consentito vivere. «Ô lune, son amie», apre la sestina instaurando così il dialogo con l'Altro. Termine di un enjambement interstrofico con la quartina precedente, il v. 9 si costituisce così, attraverso l'apostrofe enfaticizzata dalla particella vocativa, come volta del sonetto che, da ritratto del poeta e della sua opera, si fa una sorta di riscrittura del *Canto notturno*. Nell'ultima terzina, in cui compaiono per la prima volta i tre agenti di questo sonetto («je», «tu», «il»), Bonnefoy ricrea un sogno quasi anedddotico, in cui la luna, il nuovo destino sognato per Leopardi è posto come *alter ego* del suo pastore che, camminando tra le dune, qui i colli recanatesi, ha sempre al suo fianco la luna. Luna che nell'idea di Bonnefoy non è più l'astro lontano, «lo specchio del nulla umano nel cielo», ma la confidente con la quale condividere i suoi versi.

Come il *Tombeau de Giacomo Leopardi*, la maggior parte dei componimenti di questa sezione presentano una struttura simile, nella quale si può riconoscere nelle quartine un primo inquadramento dell'opera di pensiero alla quale Bonnefoy dedica la sua attenzione, seguita da una sestina più meditativa che svolge una funzione di apertura a una riflessione che va dal particolare delle quartine al generale. È il caso, ad esempio, del *Tombeau de L.-B. Alberti*:

Rêva-t-il son tombeau cette façade ?
 Il pressentit la harpe dans la pierre
 Et voulut que le son de ces arcatures
 Se fit or sans matière, poésie.

Ne change rien,
 Disait-il à son maître d'œuvre, sinon la mort
 Ravagera les nombres, tu détruiras
 « Toute cette musique », notre vie.

La façade est inachevée, comme toute vie,
 Mais les nombres y sont enfants, qui y jouent, simples,
 À être l'or dans l'eau où ils pataugent.

Ils se bousculent, ils se donnent des coups,
 Ils crient, ils s'éclaboussent de lumière,

Ils se séparent en riant quand la nuit tombe.

Anche in questo caso, come nel precedente, Bonnefoy rivolge la sua riflessione sull'opera di un uomo che non è direttamente presente come interlocutore, ma nominato attraverso il pronome personale «il».

È altresì simile la struttura che organizza la materia poetica. Il sonetto si apre, infatti, con una prima quartina atta all'enunciazione dell'importanza del lavoro dell'architetto – parallelamente a Leopardi che ha «[consenti] à tant de nuit» v. 3, Alberti «presentit la harpe dans la pierre» v. 2) – per proseguire con la seconda quartina all'interno della quale viene presentata la loro opera – «la coupe formée par leurs deux paumes» v. 7, trova il suo riscontro architettonico «ne change rien | [...] tu détruiras | ‘ Toute cette musique ’, notre vie»). A differenza del componimento per Leopardi, però, la volta al v. 9 del sonetto per Alberti non apre al sogno di un diverso destino dell'architetto, ma a una riflessione, da sempre portata avanti, sull'architettura, ma anche sui numeri¹¹³.

In una prospettiva più ampia, i componimenti della sezione *Presque dix-neuf sonnets* si configurano, da un lato, come entità autonome, ciascuna dotata di un proprio universo tematico e una propria organizzazione interna; dall'altro, presentano un insieme di ricorrenze formali, lessicali e stilistiche, distribuite tuttavia, anche se in modo disomogeneo, all'interno della raccolta. Anche la stessa forma-sonetto, nella sua struttura canonica composta da due quartine e due terzine, non è rappresentata in tutti i componimenti. Tra i diciannove, infatti, il quinto rappresenta un'eccezione:

Passant,
Regarde ce grand arbre et à travers lui,
Il peut suffire.

Car même déchiré, souillé, l'arbre des rues,
C'est toute la nature, tout le ciel,
L'oiseau s'y pose, le vent y bouge, le soleil
Y dit le même espoir, malgré la mort.

Philosophe,
As-tu chance d'avoir l'arbre dans ta rue,
Tes pensées seront moins ardues, tes yeux plus libres,

¹¹³ Cf. Née 2023b.

Tes mains plus désireuses de moins de nuit.

Componimento articolato secondo una sequenza costituita da una terzina iniziale seguita da due quartine, scritta non successivamente all'anno 2000 nell'ambito della collaborazione con l'artista Pierre Alechinsky per la città di Parigi (cf. nota 96, p. 181), *L'arbre de la rue Descartes* rientra probabilmente in questa sezione de *La Longue Chaîne de l'ancre* per la sua natura epigrammatica, assumendo in questo contesto lo statuto di sonetto nella forma che Labarthe (2019 : 260) ha definito «*inversé et tronqué*».

Per quanto riguarda, invece, la struttura strofica degli altri diciotto, si osserva che i sonetti si configurano per la maggior parte organizzati nella successione di quattro strofe (due quartine e due terzine) autoconclusive (*Tombeau de L.-B. Alberti*, «*Facesti come quei che van di notte...*», *L'invention de la flûte à sept tuyaux*, Mahler, *Le chant de la terre*, *Le tombeau de Stéphane Mallarmé*, *À l'auteur de «La nuit»*, San Giorgio Maggiore, *Trois tableaux de Poussin*, *Ulysse devant Ithaque*, San Biagio, à Montepulciano, *Un dieu* e *Le tombeau de Paul Verlaine*). A questi tredici componimenti fanno eccezione *Le tombeau de Charles Baudelaire*, che si struttura sull'ottava seguita dalla sestina, *La Dérision de Cérés* che presenta una prima quartina autoconclusiva seguita da tre strofe che fra loro unite da enjambement interstrofici, *Le tombeau de Giacomo Leopardi* che, invece, presenta la prima e l'ultima come strofe sintatticamente compiute, mentre la seconda quartina e la prima terzina sono sintatticamente l'una prosecuzione dell'altra. speculari sono poi le strutture dei due sonetti *Un poète* e *Une pierre*: la prima costituita da un'ottava seguita da due terzine, mentre la seconda da due quartine seguite da una sestina. Infine, il sonetto dedicato a William Wordsworth (*Un souvenir d'enfance de Wordsworth*) si apre con un lungo periodo che si estende dalla prima quartina alla prima terzina e si conclude con una terzina autonoma.

A livello metrico, tuttavia, la raccolta presenta una notevole distinzione strutturale tra quartine e terzine, riconducibile a due diverse funzioni poetiche: la prima, più regolare, quasi a voler costruire uno spazio, specchio della costruzione dell'introduzione o della descrizione di un artista o di un'opera; la seconda, invece, più mobile, e destinata a introdurre una variazione ritmica o espressiva, specchio del tempo e della durata:

C'est le moment aussi où se marque, entre quatrains et tercets, ce passage du pair à l'impair qui ne peut être vécu, sauf par les versificateurs les plus sourds, que comme

une incitation à la réflexion métaphysique. Le pair, c'est la symétrie interne des strophes, l'autosuffisance, l'intemporel. L'impair, c'est le temps qui recommence. Et que l'un succède à l'autre, c'est l'occasion de pressentir – d'où le succès du sonnet à la Renaissance, dans le néoplatonisme – que la conscience peut se sentir divisée entre le monde des idées et le lieu simplement terrestre. Le changement dans le mètre, c'est une incitation à réfléchir, à comprendre. (Bonnefoy 2002b : 258)

Osservando la distribuzione dei versi all'interno delle strofe, si rileva come le quartine si fondano quasi esclusivamente sull'impiego del decasillabo (93 occorrenze su 151 versi), perlopiù presente nella forma 6/4 o 4/6, con attestazioni più marginali di scansioni 7/3 e 3/7. Il verso di 11 sillabe, configurato nella sua forma di *alexandrin boiteux* 6/5, conta 23 occorrenze; mentre il verso da 12 sillabe (16 occorrenze), compare sia nella forma dell'alessandrino classico 6/6, sia nelle varianti 4/8 e 8/4, oltre che, più raramente, nelle scansioni 7/5 e 5/7. Le quartine costituiscono inoltre l'unica sede nella quale compaiono versi brevi, come il bisillabo v. 1 di *L'arbre de la rue Descartes* «Passant», o il quadrisillabo al v. 5 del *Tombeau de L.-B. Alberti* «Ne change rien» o il quinario del v. 5 di *Le tombeau de Paul Verlaine* «Juges, au soir, les mots». Si tratta di versi che costituiscono fenomeni sporadici (due i senari, due i quadrisillabi, un ternario e un bisillabo) che non compromettono la complessiva solidità della quartina, ma testimoniano l'interesse di Bonnefoy per l'impiego mirato di misure brevi come elementi di rilievo semantico, funzionali a isolare e a porre in risalto nodi tematici o lessicali particolarmente significativi all'interno del componimento. Ne risulta una zona formalmente stabile: la quartina funziona come cornice ritmica, luogo della simmetria.

Al contrario, nelle terzine si registra una notevole frammentazione del ritmo. Il decasillabo rimane ancora il verso più impiegato (48 occorrenze su 114), ma perde la sua posizione egemonica: l'endecasillabo (26) e soprattutto il dodecasillabo (28) gli contendono il ruolo dominante, generando un assetto più incerto e dinamico. L'ingresso più consistente del verso di dodici sillabe è indicativo di uno slittamento del baricentro ritmico, come se nella coda del testo si producesse un allargamento della misura, un respiro più ampio che contrasta o supera la regolarità precedente. Le terzine diventano così luogo dell'instabilità metrica, dove la tradizione si piega al movimento meditativo del testo.

Se quindi, come si è osservato, i *Presque dix-neuf sonnets* si presentano eterogenei da un punto di vista stilistico, è possibile riconoscere nella loro veste epigrammatica – per quanto impiegata quasi a rovesciare la natura funeraria del genere del *tombeau*, a porre luce là dove si presume ci sia buio e memoria nella sede stessa dell’oblio – un elemento di continuità e coesione.

Gli elementi che concorrono a definire la natura epigrammatica dei sonetti, oltre all’evocazione in alcuni titoli del genere *tombeau*, sono molteplici. Un primo elemento può essere rintracciato nell’autonomia di ciascun componimento: come le poesie *Une pierre*, disseminate lungo il percorso, ogni sonetto si presenta prima di tutto come componimento indipendente e autoconclusivo. L’interesse e la prospettiva che ogni sonetto pone nei confronti dell’opera o del dedicatario fanno di essi il contraltare poetico dei saggi che Bonnefoy ha pubblicato lungo la sua vita, di modo che, come osserva Bombarde (2011 : 157) «la frontière entre poème et essai critique est tout à fait poreuse»¹¹⁴. In secondo luogo, l’organizzazione delle quartine e delle terzine che, come si è osservato, fa dell’ottava lo spazio in cui vengono contestualizzati il dedicatario, la sua opera e l’importanza che questa ha assunto o per la storia della poesia – quella comprensione, o meno, quindi dell’*hic et nunc* come unica realtà – o per la riflessione propria di Bonnefoy stesso; e della sestina, invece, il momento di meditazione poetica su quanto annunciato, una modulazione che passa quindi dal particolare all’universale, così come Bonnefoy aveva scritto meditando sulle potenzialità della forma-sonetto:

[...] avec deux quatrains, le sonnet commence comme une structure paire – c’est-à-dire close sur soi, ainsi en rapport d’analogie avec ce qu’a de clos l’image que le concept produit, quelque chose de spatial – mais continue et s’achève par deux tercets, autrement dit, cette fois, par une structure impaire, comme telle entraînée par une durée, une expérience du temps. (Bonnefoy 2013a, *Vieillir, ne pas vieillir* : 177)

Altresì, anche l’impiego dell’apostrofe pone i *tombeaux* in rottura con la tradizione ma costituisce un ulteriore elemento di coesione tra i *Presque dix-neuf sonnets*. Come si

¹¹⁴ È interessante a questo proposito osservare la corrispondenza tra alcuni componimenti della sezione *Presque dix-neuf sonnets* e alcuni saggi che Bonnefoy ha pubblicato lungo il corso della sua vita, come, ad esempio, il sonetto *La Désision de Cérès* e le due prose dedicate al pittore Elsheimer, *Elsheimer et les siens* e *Une Cérès à la nuit, d’Adam Elsheimer* (Bonnefoy 1999b : 27-39; 235-244); o ancora il volume *L’Enseignement et l’exemple de Leopardi* (Bonnefoy 2001c), per quanto riguarda Leopardi, o i numerosi *essais* dedicati a Baudelaire e poi raccolti nel volume *Sous le signe de Baudelaire* (Bonnefoy 2011b).

diceva, non si tratta qui di epitaffi funebri, ma di luoghi d'incontro nei quali l'apostrofe non si rivolge a un individuo esterno ma al dedicatario stesso, se non allo stesso poeta. Se anche questo elemento risulta in linea con la tradizione epigrammatica sia greca che latina, alla quale Bonnefoy si rifà, tali apostrofi non mirano a celebrare il defunto, bensì a interpellarlo, come fosse presente, e interrogare la sua opera riflettendo, al contempo, sulla funzione stessa della poesia.

Così come nella storia degli epigrammi antichi, anche i supporti materici delle poesie di Bonnefoy conoscono un'evoluzione nel tempo¹¹⁵. Dalle *pierre*, alla *stèle* della poesia e poi del sonetto *Une pierre*, ai *Tombeaux*, i *Presque dix-neuf sonnets* sembrano dare forma a una nuova Ravenna. Come Bonnefoy aveva inizialmente ritenuto che «l'ornement voulait dresser notre demeure sans la mort, et faire enfin qu'elle ne soit plus ici» (Bonnefoy 1980, *Les tombeaux de Ravenne* : 16), analogamente la forma fissa sembrava, nei saggi d'accompagnamento alle prime traduzioni dei sonetti shakespeariani, una gabbia da rifuggire: pura retorica priva di poesia, struttura chiusa incapace di accogliere la «poésie véritable», non permettendo la simultanea emersione di forma e contenuto. E tuttavia, anche in questi primi scritti, come davanti alle tombe di Ravenna, si era trattato di «compter sans la pierre» (*ibidem*): i sonetti di *Presque dix-neuf sonnets* – così come i pavoni dei mosaici ravennati – in quanto *tombeaux* e *anti-tombeaux* si fanno luogo in cui «indiscernablement le cœur vient puiser la gloire de vivre et l'enseignement de la mort» (*ibidem*). E ciò accade proprio perché queste nuove pietre sulle quali è incisa la forma-sonetto («Ce qui est tracé dans la pierre existe» (*ibidem*)), come scrive anche Lévêque (2011 : 48), sono «investie[s] par la voix vraie», riuscendo a fare della forma fissa, disinnescando il rischio retorico che agisce a discapito del poetico, la «vrille pour mieux rejoindre l'autre dans le jaillissement rigoureux d'une forme devenue aussi dense qu'ouverte» (*ibidem*).

IV.IV. I sonetti della memoria: l'ultima stagione poetica d'Yves Bonnefoy

La presenza dei *Presque dix-neuf sonnets* all'interno della raccolta *La Longue Chaîne de l'ancre* costituisce dunque il primo approdo di un lungo percorso, durato almeno dieci

¹¹⁵ Sull'argomento si veda la voce «Pierre» del *Dictionnaire de l'épigramme littéraire dans l'Antiquité grecque et romaine*, cf. Urlacher-Becht 2022 : 1224-1227.

anni, di riconoscimento da parte di Bonnefoy dell'impiego della forma fissa in poesia. Concretizzazione del compimento di una riflessione iniziata tra le maglie della traduzione, la comparsa di questa sezione sancisce sia il consenso che l'appropriazione da parte del poeta della forma-sonetto che, nei *Presque dix-neuf sonnets*, agisce per la prima volta come strumento attivo di costruzione di un luogo di poesia e, a differenza di quanto pensato precedentemente, non solo di pura retorica. Questi componimenti possono essere intesi dunque come un momento di passaggio, di cambiamento, nell'opera poetica di Bonnefoy, da un lato in quanto prima manifestazione della forma-sonetto che da questo momento in poi si imporrà quasi come unica forma poetica per la produzione in versi (cf. Appendice IV), dall'altro come inizio di una rimodulazione del percorso poetico alla ricerca del vero luogo e della presenza nell'*hic et nunc*, che aveva trovato le proprie radici anche nella scoperta dell'Italia, tra le «*façades | qui ont beauté plus que rien dans ce monde*» (*CEP* : 638) degli architetti evocati nei sonetti:

Descendant du train, mettant le pied pour la première fois sur le sol d'Italie, je vis s'élaner de derrière des maisons, vers le ciel teinté de vagues lueurs, le campanile de Santa-Maria Novella ? [...] Je n'étais donc pas préparé à cette vision, le campanile si magnifiquement étroit, si hardi en son élégance, si confiant, pourrais-je dire, et c'est bien "saisi" que je fus. Ma valise à la main je me sentis secoué de larmes, larmes de joie, et huit jours durant je courus à tous les bouts de Florence avec un sentiment de bonheur, d'espérance, de renaissance, que je n'ai depuis éprouvé à neuf que bien rarement. Rien n'était chose dans ces jours-là, dans ce lieu, tout était être, Or'san Michele, Cimabue, le cénacle de Sainte-Apollonie étaient des êtres vivants qui se pressaient autour de moi, me voulaient du bien, et je me reconnaissais, grâce à eux, ce fut d'ailleurs à ce moment-là qu'a commencé de prendre forme mon besoin d'écrire encore incertain. J'avais fait une rencontre, j'avais entendu un appel, celui-ci me héla bientôt de partout en Italie, se déplaçant vers d'autres lieux, réels ou imaginés, reprenant avec violence à Ravenne. (Bonnefoy 2010c : 100)

Se a partire dai *Presque dix-neuf sonnets*, quindi, la forma-sonetto inizia a farsi strada nella poesia di Bonnefoy, assumendo in questa sezione la funzione di disvelare una «*présence d'être*» data dal riconoscimento della finitudine che emerge dai destini con i quali instaurare un dialogo, con la raccolta successiva essa si impone come struttura portante di una nuova stagione della poesia dell'autore. La raccolta *Raturer outre apre*,

infatti, l'ultima fase della produzione di Bonnefoy, che si chiuderà con le prose de *L'Écharpe rouge* e con la raccolta *Ensemble encore*. In questa ultima stagione dell'opera e della vita dell'autore, posta da Patrick Née sotto il segno di una «poétique des retrouvailles» (Née 2023b : 83-121), si inserisce in modo strutturale un ulteriore elemento d'indagine, la memoria, che costituisce, in questa fase matura della ricerca poetica dell'autore, lo strumento attraverso il quale ritrovare la vera presenza¹¹⁶, la presenza vissuta nell'immediatezza dell'infanzia, momento in cui il linguaggio concettuale non è ancora sopravvenuto all'*infans*, in cui il mondo è quindi ancora un luogo protetto nella sua unità dal linguaggio designativo della madre, e non una realtà nominata e divisa dalle parole della lingua del mondo esterno, rappresentate dalla figura paterna, estranea al nido sicuro del bambino¹¹⁷.

Il volgere lo sguardo al momento originario¹¹⁸, inoltre, risponde a un profondo desiderio dell'autore, rimasto fino a questo momento latente, un desiderio che porta anche nuova luce su quanto scritto negli anni passati: ridare parola al padre.

Pour ma part, en tout cas, j'ai souvent pensé, l'âge venant, que j'écrivais pour donner parole à mon père, que je voyais silencieux, qui était donc incapable de s'exprimer ou en était empêché. Or, cette sienne parole que je voulais ainsi établir au sein de la mienne, qu'était-ce donc ? Pas le déploiement de la richesse d'une personne qui dans sa vie malheureuse n'aurait pas eu l'occasion de faire part au monde de ses pensées,

¹¹⁶ Sull'importanza della memoria nell'ultima fase della poesia di Bonnefoy, cf. Bonanni 2024 : 17-80 e Née 2023b : 63-81.

¹¹⁷ In un'intervista guidata da Michèle Finck e Patrick Werly, pubblicata prima nel volume *Yves Bonnefoy. Poésie et dialogue* (Finck-Werly 2013 : 5-29) e poi ripresa nel volume *L'Inachevé* (Bonnefoy 2021, *Entretien avec Michèle Finck et Patrick Werly 2013* : 13-51), Bonnefoy scrive: «Appelons 'mère' la femme qui, mère naturelle ou tout autre, prend soin de l'enfant au berceau et dans ses premières années, lui parlant mais avec des mots purement désignatifs, lui montrant dans les choses ainsi données pour des êtres – le chien, le chat, l'arbre, les fleurs –, une évidence que rien ne semble troubler [...]. La parole de la mère, quand elle est seule à se faire entendre, est le lieu même de l'unité, le lieu de l'être. Un lieu où la finitude n'est que sa propre évidence, puisque le conceptuel n'est pas encore venu faire de la mort une énigme. [...] Et il y a quelqu'un en tout cas pour bientôt l'y faire paraître et même et surtout s'en faire l'emblématique représentant, c'est dans la maison même, le père. Pendant les années où l'enfant a parlé ses premiers mots, le père, appelons ainsi maintenant celui qui revient le soir – et ce retour, comme tel, c'est déjà le temps –, n'a pas cessé de vivre dans un monde tout autre, de l'action, de la causalité, de la connaissance. Et rentré chez lui il pose des questions et leur fournit des réponses, il fait entrer dans des yeux emplis de l'immediatezza de la chose le regard qui discernera dans cette dernière des aspects utiles à des besoins maintenant précisés et différenciés : c'est donc par lui que la pensée conceptuelle se glisse dans les mots de l'évidence pour en atténuer et même altérer la force désignative en en faisant des notions – des signifiés, comme on dit – qui maintenant prennent par le dehors le petit animal ou l'arbre avec lesquels on ne faisait qu'un, et par le dehors aussi ce que l'on se ressentait être.» (*ivi* : 35-36)

¹¹⁸ L'approfondita tesi di Hilfiger (2022) tratta il tema dell'origine nell'opera di Yves Bonnefoy, assumendo come filo conduttore la raccolta *Raturer outre*.

de ses jugements, de sa sensibilité : portrait, en somme, d'un être qu'étouffaient ou occultaient ses conditions d'existence. Cette parole-là, je n'aurais pas su la faire vivre, étant évidemment différent, et d'ailleurs, bonne raison de n'y pas songer, je ne pense pas que, modeste, mon père en ait eu le désir. Non, ce que j'aurai voulu accomplir pour lui, c'est, dans mes mots cherchant à se faire poésie, obtenir de moi ce que je crois qu'il eût voulu pour lui-même et pour moi aussi : rénover le lien avec les personnes proches, marier représentation à présence, parler, simplement parler, les mots de l'exister simple reprenant vie, un par un. (Bonnefoy 2021, *Entretien avec Michèle Finck et Patrick Werly 2013* : 41)

Non è un caso, quindi, che il sonetto si imponga come principale struttura versale in una fase della poetica di Bonnefoy che più di ogni altra si rivolge alla riscoperta del proprio passato e allo scavo nella propria vita psichica, ponendo al centro dell'indagine la propria infanzia e il rapporto con le persone che l'hanno popolata. Se nei *Presque dix-neuf sonnets* la forma-sonetto viene messa alla prova per creare un luogo d'incontro con i maestri del passato, a partire da *Raturer outre* essa si consolida come forma poetica nell'opera tarda del poeta, diventando una presenza costante nelle successive raccolte *L'Heure présente* e *Ensemble encore*, nelle quali si alterna a componimenti in prosa, per quanto riguarda la prima, e a prose poetiche e poesie in prosa per la seconda¹¹⁹. Come riconosciuto dallo stesso Bonnefoy, nella silloge *Raturer outre* il sonetto assurge per la prima volta a un ruolo nuovo, assumendo la funzione di «vrille, perçant des niveaux de défense, donnant accès à des souvenirs» (Bonnefoy 2010b), strumento concreto di attivazione della memoria e del ricordo.

Je m'étais aperçu avec certains poèmes du livre précédent, *La Longue Chaîne de l'ancre*, que se confier à une forme plus ou moins fixe, en l'occurrence la structure strophique sonnet, faisait, par nécessité de lui obéir, apparaître des mots que je n'avais pas prévus, peut-être parce qu'ils étaient lourds de pensées que je réprimais d'habitude. Le sonnet se révélait un agent d'élucidation, une méthode pour l'anamnèse. (Bonnefoy 2021, *Entretien avec Chris Miller 2012* : 229-230)

¹¹⁹ Sulla differenza tra le diverse tipologie di prosa nell'opera tarda di Bonnefoy cf. Bonanni 2024, in particolare p. 81-89 e p. 103-104.

Arricchita da un prezioso *prière d'insérer*, *Raturer outre*, pubblicata nel 2010 per la casa editrice Galilée e poi confluita nella successiva raccolta *L'Heure présente*¹²⁰, si articola in due sezioni. La prima, a sua volta intitolata *Raturer outre*, è composta da 19 titoli e 24 sonetti¹²¹, la seconda – *Soient Amour et Psyché* – da 4. In questa raccolta Bonnefoy mette in scena un dispositivo mnemonico – declinato in due differenti modalità nella prima e nella seconda sezione – che si attiva per l'adesione del poeta al «lieu étroit» (Bonnefoy 2010b) rappresentato dal sonetto. Per le modalità attraverso le quali, nella seconda sezione, Bonnefoy sonda e riscrive il mito di Amore e Psiche, facendo del sonetto un luogo di scavo che si snoda tra mito, sensualità e psicanalisi, si rimanda a quanto già argomentato da Née (2023b : 159-178). Appare tuttavia necessario soffermarsi qui sullo

¹²⁰ Le prime due sezioni della raccolta *L'Heure présente* corrispondono a quelle di *Raturer outre* (*Raturer outre* e *Soient Amour et Psyché*). Al ciclo dedicato al mito di Psiche (cf. Née 2023b : 159-178) si aggiunge un quinto componimento, *Amour et Psyché encore*, che apre *Pour mieux comprendre*, ultima sezione di sonetti della raccolta. Si segnala la modifica del titolo del quarto sonetto, che da *Afin que si mon nom...* (in *Raturer outre*), passa a *Je te donne ces vers...* ne *L'Heure présente*.

¹²¹ Non casuale è la scelta di 19 come numero di testi che compongono questa sezione. Il legame tra poesia e matematica è stato da sempre tema di riflessione per Bonnefoy, un poeta che ha iniziato i suoi studi universitari tra la Facoltà di matematica e la Facoltà di filosofia (in merito cfr. Née 2024a); per quanto qui concerne, si porta all'attenzione l'importanza singolare che Bonnefoy ha da sempre attribuito ai numeri primi. Si veda a tal proposito quanto egli stesso afferma in un'intervista condotta da Chiara Elefante: «chaque nombre premier est déjà comme tel un exemple, de cet inanalysable qui caractérise la présence humaine affrontée aux concepts qui essaient de la pénétrer. D'où a suivi que quand j'écrivais mon premier livre de poésie, les poèmes de *Douve*, j'ai choisi 19, un nombre premier, pour total des poèmes de la première partie du livre : je voulais ainsi manifester ce caractère de transcendance, sur le discours des concepts, de cet objet d'expérience que je me donnais sous le nom de *Douve*, un mot lui-même irréductible à aucune des significations que l'on peut rencontrer dans champ totalement conceptualisé qu'est le dictionnaire» (Bonnefoy 2021, *Réponses à Chiara Elefante et Hoyt Rogers 2015* : 257-258). Oltre al caso di *Douve* qui menzionato da Bonnefoy (per il quale si possono aggiungere anche le sezioni *L'orangerie*, che presenta 11 titoli per 14 componimenti, o a *Vrai lieu*, con 6 titoli per 7 componimenti), è possibile riconoscere la ricorrenza dei numeri primi nella struttura di altre raccolte. Ad esempio, *Menaces du témoin*, prima sezione di *Hier régnant désert*, conta 7 titoli per 13 componimenti; *L'été de nuit* di *Pierre écrite* presenta 8 titoli per 17 componimenti, mentre la seconda sezione della stessa raccolta, *Pierre écrite*, è anch'essa composta da 17. Ancora, la seconda sezione di *Ce qui fut sans lumière* comprende 11 titoli per 13 componimenti, e *Là où retombe la flèche* consta di 7; a ciò si aggiunge il ciclo delle poesie *Une pierre*, distribuite lungo l'intera produzione poetica, che conta complessivamente 29 componimenti, e la ripartizione dei sonetti di *Ensemble encore*, con 7 testi nella sezione *Ensemble la musique et le souvenir*, 3 in *Briefwege* e uno singolo nella sezione *Les tableaux*, all'interno di *Poèmes pour Truphémus*, per un totale complessivo di 13 sonetti. In quest'ottica, un ruolo particolare è giocato proprio dall'occorrenza del numero 19. Esso compare non solo, come riconosciuto dallo stesso Bonnefoy, nei primi 19 componimenti di *Théâtre*, prima sezione di *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, ma anche nei 19 componimenti di *Le visage mortel*, seconda sezione di *Hier régnant désert*, e nei 19 componimenti di *Un feu va devant nous*, terza sezione di *Pierre écrite*. In *Dans le leurre du seuil* 19 è il numero di puntini che compongono le linee di separazione che, in questa raccolta, separano i diversi componimenti. Prima dei *Presque dix-neuf sonnets* de *La Longue Chaîne de l'ancre*, Bonnefoy pubblica inoltre 19 traduzioni dei sonetti petrarcheschi: dapprima nel 2005 sulla rivista *Conférence* e nel relativo libro d'artista, quindi nel 2006 in apertura del volume curato da Carlo Ossola, *Pétrarque et l'Europe*. Nel volume definitivo *Je vois sans yeux et sans bouche je crie*, tali traduzioni diventano 24, così come avviene per i sonetti di *Raturer outre*, che presentano 19 titoli per 24 sonetti.

specifico meccanismo mnemonico che anima i sonetti della sezione *Raturer outre*, che appare di particolare interesse in quanto motore anamnetico per l'emersione della figura paterna, tematica che assume un importante rilievo negli ultimi anni della produzione del poeta. A tal proposito, per comprendere cosa si intenda per dispositivo mnemonico e cosa esso significhi concretamente all'interno di questa sezione è necessario leggerne i componimenti alla luce degli altri due momenti in cui la figura paterna – a differenza di quella materna, presente fin dalle prime raccolte¹²² – compare nell'opera poetica di Bonnefoy, ossia la settima sezione della *Maison natale* di *Les Planches courbes* (2001) (*CEP* : 724-731) e la raccolta di prose autobiografiche de *L'Echarpe rouge* (2016) (*CEP* : 1087-1192). Nel primo dei due casi, la figura paterna emerge nel contesto di una sezione dedicata all'instaurazione di un nuovo dialogo con i genitori.

Je me souviens, c'était un matin, l'été,
La fenêtre était entrouverte, je m'approchais,
J'apercevais mon père au fond du jardin.
Il était immobile, il regardait
Où, quoi, je ne savais, au-dehors de tout,
Voûté comme il était déjà mais redressant
Son regard vers l'inaccompli ou l'impossible.
Il avait déposé la pioche, la bêche,
L'air était frais ce matin-là du monde,
Mais impénétrable est la fraîcheur même, et cruel
Le souvenir des matins de l'enfance.
Qui était-il, qui avait-il été dans la lumière,
Je ne le savais pas, je ne sais encore.
Mais je le vois aussi, sur le boulevard,
Avançant lentement, tant de fatigue
Alourdissant ses gestes d'autrefois,
Il repartait au travail, quant à moi
J'errais avec quelques-uns de ma classe
Au début de l'après-midi sans durée encore.
À ce passage-là, aperçu de loin,
Soient dédiés les mots qui ne savent dire.

¹²² Sull'importanza della figura materna nell'opera di Bonnefoy cf. Cavallini 2011 e Molinaro 2011.

(Dans la salle à manger
 De l'après-midi d'un dimanche, c'est en été,
 Les volets sont fermés contre la chaleur,
 La table débarrassée, il a proposé
 Les cartes puisqu'il n'est pas d'autres images
 Dans la maison natale pour recevoir
 La demande du rêve, mais il sort
 Et aussitôt l'enfant maladroit prend les cartes,
 Il substitue à celles de l'autre jeu
 Toutes les cartes gagnantes, puis il attend
 Avec fièvre, que la partie reprenne, et que celui
 Qui perdait gagne, et si glorieusement
 Qu'il y voie comme un signe, et de quoi nourrir
 Il ne sait, lui l'enfant, quelle espérance.
 Après quoi deux voies se séparent, et l'une d'elles
 Se perd, et presque tout de suite, et ce sera
 Tout de même l'oubli, l'oubli avide.

 J'aurai barré
 Cent fois ces mots partout, en vers, en prose,
 Mais je ne puis
 Faire qu'ils ne remontent dans ma parole).

Rispetto agli altri componimenti della sezione, il VII (*CEP* : 727-728) si contraddistingue già dall'incipit: laddove gli altri assumono la forma della descrizione, al passato, di una visione onirica («Je m'éveillai, c'était la maison natale» (I-II-III-VI), «Or, dans le même rêve» (V) o ancora «J'ouvre les yeux» (VIII)), ambientata in una casa d'infanzia che assume ogni volta fattezze diverse, questo si apre invece con il presente del verbo *se souvenir* («je me souviens»), che colloca il brano sotto il segno del ricordo, sottraendolo alla dimensione del sogno¹²³. Inoltre, al suo interno si riconoscono già *in nuce* molti degli elementi destinati a caratterizzare la descrizione del padre nelle produzioni successive. Sul piano dell'ambientazione si trovano l'estate (v. 1), il giardino (v. 3), la presenza degli attrezzi da giardinaggio del padre (v. 8); su un piano più analitico, emergono già i nuclei

¹²³ Per approfondire l'importante legame tra sogno e memoria nell'opera di Bonnefoy cf. Bonanni 2024 : 17-58.

centrali della riflessione del poeta sul rapporto con il padre: la percezione, da parte di Bonnefoy, di non aver avuto modo di conoscerlo in vita – un desiderio in lui da sempre presente ma intensificatosi con l'avanzare degli anni –, così come la costante fatica di quest'ultimo, segno del duro lavoro che lo allontanava dalla famiglia e anticipazione della sua malattia e della futura e prematura morte, già prefigurata dalla scena del rientro a casa del poeta ancora bambino (vv. 18-21). È però nella lunga parentesi conclusiva del componimento che si osserva un elemento centrale che rappresenta una chiave per leggere la futura poesia di Bonnefoy, volta all'emersione della figura del padre. In essa, infatti, egli mette in scena una forma di sovvertimento dei ruoli tra padre e figlio, che si concretizza nella scena delle carte, con il figlio che tenta di favorire il padre a sua insaputa, e che prelude all'importanza che *Raturer outre* e *L'Écharpe rouge* rivestiranno nella poetica dell'autore. Infine, alla luce di quanto seguirà, assume un valore particolare la quartina finale. In essa Bonnefoy esprime su un piano metaforico l'idea della rimozione, della cancellazione involontaria delle parole che avrebbe voluto, negli anni, scrivere sul padre e che continuano a riaffiorare¹²⁴. Nella sezione *Raturer outre* il concetto di cancellazione subisce un rovesciamento significativo: non più intesa come rimozione inconscia del ricordo paterno, diviene gesto pienamente consapevole di scrittura. È proprio l'atto ripetuto e continuo di auto-correzione, imposto dalla necessità di mantenersi entro le maglie formali del sonetto, a divenire dispositivo attraverso cui riemergono, nella tensione fra rigore formale e flusso immaginativo, questioni profonde rimaste fino a questo momento sommerse. In tal modo, la *contrainte* della forma-sonetto non occlude ma rivela: lungi dall'essere un limite, essa si configura come condizione di accesso a una dimensione più autentica e profonda.

Si je n'avais pas adopté ce parti prosodique, quatorze vers distribués en deux quatrains et deux tercets, ces poèmes n'auraient pas existés, ce qui ne serait peut-être pas bien grave, mais je n'aurais pas su ce que quelqu'un en moi avait à me dire.

Les mots, les mots comme tels, autorisés par ce primat de la forme à ce qu'ils ont de réalité sonore propre, ont établi entre eux des rapports que je ne soupçonnais pas. Le besoin d'éviter dans ce lieu étroit la répétition, sinon méditée, du moindre vocable, y a effacé des pensées, des images, sous lesquelles d'autres sont apparues. La

¹²⁴ Per uno studio sull'auto-analisi nell'opera di Bonnefoy cf. Née 2023b.

contrainte aura été une vrille, perçant des niveaux de défense, donnant accès à des souvenirs restés clos si ce n'est pas réprimés.

C'est ce que j'appelle « raturer outre ». La forme qui peut se mettre rhétoriquement, et alors passive, au service de ce que l'on croit savoir et désire dire, propose aussi, poétiquement, de déconstruire ces idées, découvrant, par en dessous, d'autres strates.

Un « trobar », sur les cordes du langage. (Bonnefoy 2010b)

Raturer outre, anche attraverso il *prière d'insérer* che per la prima volta nell'opera dell'autore definisce una *démarche* lucida e consapevole del gesto poetico, si rivela punto di partenza di una nuova fase. L'adozione della forma-sonetto, in questo contesto, permette al poeta di rivolgersi al passato non solo biografico, ma anche letterario, instaurando un dialogo retrospettivo con l'insieme della produzione precedente¹²⁵. Non sorprende, dunque, che in questa sezione compaiano, fin dai titoli, motivi ricorrenti dell'opera, così come momenti nodali della sua elaborazione poetica (*L'écharpe rouge*, CEP : 938-939), *Le pianiste* (CEP : 939) o anche *La révolution la nuit* (CEP : 941)). D'altra parte, come già accennato, *Raturer outre* rappresenta anche il momento in cui l'opera si configura come spazio destinato ad accogliere l'atto memoriale rivolto alla figura paterna, quella stessa figura che nelle opere precedenti era stata sistematicamente rimossa o censurata.

Il dessert ses doigts. Des feuilles tombent.
« Rassemble-les, implore-t-il, le nom est là,
Hélas, parmi tous ces autres. » Il dit encore,
Oui, qu'il est là, qu'il l'a su.
(*Le nom perdu II* – CEP : 936)

La figura paterna emergerà in modo pieno e definito soltanto nelle prose de *L'Écharpe rouge*, esito del percorso di riscoperta del – e di restituzione di voce al – padre. In *Raturer outre*, tuttavia, è l'indagine memoriale della sua presenza a costituire il fulcro dell'attività poetica; ed è precisamente nella forma-sonetto, nei suoi vincoli formali – e dunque nelle possibilità inedite che essi dischiudono – che tale memoria trova configurazione. È in tal senso che, in questa sezione, il sonetto si configura come vero e proprio dispositivo

¹²⁵ Interessante risulta il contributo Bonanni-Pollicino 2022 (185-195) in merito al confondersi di memoria poetica e memoria biografica nelle prose de *L'Écharpe rouge*.

mnemonico per la scrittura che nasce dalla «*mémoire rêveuse*» (Bonnefoy 2006a : 99), uno strumento per mezzo del quale il poeta può sondare la propria memoria attraverso la narrazione sia di ricordi autobiografici che di sogni e momenti di *rêverie* («*scènes fantasmatiques qui constituent ce qu'il appelle ses 'souvenirs'*» (Née 2023b : 84)), un motore attivo, quindi, del processo stesso della scrittura poetica. Nel susseguirsi dei componimenti, è possibile individuare alcune direttrici fondamentali che orientano il lavoro sulla memoria condotto attraverso il sonetto. In primo luogo, soprattutto nella sezione *Raturer outre*, emerge in modo concreto e significativo non tanto l'evocazione del ricordo, quanto piuttosto la sua configurazione: ciò che si manifesta è infatti lo sforzo del poeta di definire l'atto mnemonico e di elucidare i contorni dei propri ricordi o della costruzione delle immagini nate dalla *rêverie*. Questo movimento è particolarmente riconoscibile nelle numerose interrogative dirette che attraversano i testi (si veda, ad esempio, *Encore une photographie*, vv. 1-2: «*Qui est-il, qui s'étonne, qui se demande | S'il doit se reconnaître dans cette image ?*»), interrogazioni che, proprio in questa raccolta, Bonnefoy rielabora secondo modalità nuove. Il ricorso alla domanda diretta costituisce infatti un tratto caratteristico della sua poetica, già evidenziato nell'analisi delle sue traduzioni, ma in questi componimenti assume una funzione inedita, divenendo parte integrante del processo di esplorazione e ricostruzione della memoria. Nel caso delle traduzioni di Petrarca, ad esempio, le domande miravano a creare un dialogo diretto con Laura e con il lettore; più in generale, tanto nel caso dei sonetti di Petrarca quanto in quello dei sonetti shakespeariani, si è osservato come le domande rappresentino uno strumento di condensazione, utile per riuscire a rientrare nei limiti imposti dalla forma chiusa. In questi nuovi sonetti, invece, le domande diventano, come si è scritto, concreto strumento mnemonico, risorsa attraverso la quale Bonnefoy tenta di dare forma a immagini del proprio passato o a visioni oniriche. Un secondo elemento consiste nella descrizione del processo stesso del ricordare, nella riflessione costante sulla sua natura e, al contempo, sulla sua fallibilità. Questo avviene talvolta per mezzo di metafore, come nel caso del sonetto di apertura, *Une photographie* (*EP* : 933), in cui il poeta, con un forte *adynaton*, invoca senza speranza gli elementi atmosferici affinché schiariscano l'immagine e lo aiutino quindi a riconoscere l'immagine offuscata (vv. 9-11 «*Qu'un vent se lève dans l'image, que sa pluie | La détrempe, l'efface! Que se découvrent | Sous la couleur les marches ruisselantes !*»), oppure in maniera più esplicita, con il ricorso

frequente al lessico dell'inganno e dell'errore, particolarmente insistito, ad esempio, in *Un souvenir* (EP : 934) – vero e proprio sonetto-saggio sulla natura del ricordo –, come è riscontrabile ai vv. 4-5 «Ah, n'est-ce pas | Que croire se souvenir est le pire leurre» o 8-10 «Il me parut ? Non, certes, je me trompe, | le souvenir est une voix brisée, | On l'entend mal, même si on se penche»), o come denotato dalla ripetizione di verbi quali *je crois, il me semble, il me parut*.

Dal punto di vista formale, la presenza della memoria e della ricerca di essa attraverso i sonetti, si concretizza in almeno tre elementi chiave, da affiancare al già menzionato espediente delle interrogazioni. Il primo e più trasversale riguarda l'impianto linguistico complessivo di questi componimenti, come lo stesso Bonnefoy riferisce in un'intervista rilasciata nel 2012 a Chris Miller (Bonnefoy 2021, *Entretien avec Chris Miller 2012* : 216-235). In tale contesto, egli riconosce l'impiego di una lingua più prossima al parlato, capace di ricreare l'effetto della «parole parlée» (*ivi* : 230). Come spiega il poeta, questa nuova configurazione linguistica è figlia non tanto di una scelta stilistica ed estetica fine a se stessa, quanto piuttosto di una necessità inevitabile, emersa spontaneamente nel momento stesso dell'evocazione mnemonica delle persone del suo passato, persone che «vivaient dans des lieux et avaient des occupations et des façons de parler que je ne puis retrouver qu'en leur restant plus ou moins fidèle». Da questa necessità deriva, inoltre, il disvelamento del tanto celato desiderio: il tentativo da parte di Bonnefoy «de parler, simplement, directement, avec celui qui ne parlait pas» (*ivi* : 230-231), cioè il padre.

Il secondo tratto stilistico in cui il meccanismo mnemonico si riconosce all'opera è la presenza di enjambements, sia intrastrofici che, più raramente, interstrofici. Per quanto riguarda la prima tipologia, maggiormente diffusa, la loro presenza spesso denota il procedimento per accumulo attraverso il quale prende forma il ricordo, con l'aggiunta progressiva di dettagli ulteriori a un'immagine appena evocata. Gli enjambements interstrofici, invece, più limitati in numero con solo dieci occorrenze, sembrano sottolineare ed enfatizzare gli snodi mnemonici più densi o i momenti significativi nella narrazione, che si trovano così intensificati anche sul piano stilistico.

Infine, sul piano formale, un elemento che incarna in maniera visibile il procedimento mnemonico è rappresentato dalle ripetizioni e dalle anafore che danno vita a un tessuto ritmico di ricorrenze e richiami atto a ricreare l'andamento della ricostruzione

dell'immagine memoriale o onirica, come si può osservare, ad esempio, in *Deux Tours* (CEP : 937), con la ripetizione dell'imperativo «Imaginez !» (vv. 1 e 5) o in *Aucun Dieu* (CEP : 940), con l'anafora di «Aucun» a inizio di frase (vv. 1, 2, 5, 7). Questo procedimento si concretizza sia all'interno dei singoli sonetti, sia per mezzo della ripetizione di interi sintagmi tra diversi testi (come la ripresa di «Il dit encore» (anche nella forma «dit-il») in *Le nom perdu I* (CEP : 935), vv. 3, 5 e 12, e *Le nom perdu, II* (CEP : 936), vv. 7 e 13), o anche l'importante sentenza «Ce qui aurait dû être ne sera pas», che si ritrova al v. 11 di *Deux tours* (CEP : 937) ed è ripresa al v. 13 in *L'enfant du second jour* (CEP : 940). Questa ricorsività crea una rete di rimandi che imprime unitarietà nella funzione anamnetica all'interno della raccolta. Come osserva anche Bonanni (2024 : 13), infatti, questi espedienti danno vita a «une mémoire interne aux textes», agendo allo stesso tempo sulla memoria del poeta come uno strumento euristico di riscoperta.

Dal punto di vista compositivo, il lavoro di memoria si traduce anche in una specifica distribuzione del materiale nelle strofe che compongono i sonetti. Appare infatti con una certa evidenza la tendenza, da parte di Bonnefoy, a condensare la rievocazione del materiale mnemonico – sia esso sotto forma di ricordo cosciente, sogno o rêverie – nelle due quartine e a riservare invece alle terzine lo spazio per una riflessione più ampia. Si prenda, ad esempio, *Un souvenir*. La prima quartina si apre con la descrizione di un ricordo («Il semblait très âgé»), che procede fino al termine della seconda («Il me parut [...] / [...] l'enveloppe la nuit»); dalla terzina, invece, che riprende in apertura esattamente una porzione di quella descrizione («Il me parut ?»), prende avvio una riflessione sull'atto stesso del ricordare, che, sebbene fosse stata già anticipata dalle quartine, proprio in questa sede conclusiva trova il proprio spazio dedicato. In questo modo, dunque, Bonnefoy sfrutta un procedimento strutturale connaturato alla forma-sonetto tradizionale – con la bipartizione tra ottava e sestina – e la fa propria, piegandola al proprio progetto poetico nel segno della memoria.

Un rispecchiamento dell'organizzazione descritta è rintracciabile nella variazione metrica dei versi¹²⁶. Anche in questa sezione, come nei *Presque dix-neuf sonnets*, emerge in modo inequivocabile la centralità del decasillabo, che costituisce l'asse metrico attorno al quale si organizzano le altre strutture versali. Il decasillabo si trova per la maggior parte con cesura 6/4 o 4/6, ma anche, più raramente 7/3 o 3/7. Anche in questo caso, il verso di

¹²⁶ Per un'analisi metrica dell'intera raccolta *L'Heure présente* cf. Monte 2017.

dieci sillabe compare con particolare insistenza nelle quartine, dove tende a costituire una sequenza compatta e omogenea, pur rimanendo largamente impiegato anche nelle terzine, sebbene in queste ultime sia affiancato con maggiore frequenza da versi di altra estensione.

Accanto al decasillabo, si osserva una presenza significativa del verso di undici sillabe, per la maggior parte nella configurazione dell'*alexandrin boiteux* 6/5, rappresentando il secondo metro per ricorrenza e tendendo a concentrarsi in particolare nelle terzine, dove contribuisce a una lieve espansione ritmica del dettato. Analoga funzione svolge il verso di dodici sillabe, più spesso con cesura 6/6, ma anche 8/4 e 4/8 e, molto più raramente, 4/4/4. Anche se meno frequente rispetto al decasillabo e all'*alexandrin boiteux*, risulta tutt'altro che marginale, partecipando alla diversificazione ritmica soprattutto nelle strofe conclusive del sonetto.

Più rare sono le occorrenze di versi di misura inferiore, come i versi di sette, otto e nove sillabe, o i versi di quattro o sei sillabe, già osservati anche per la sezione precedente. A differenza dei *Presque dix-neuf sonnets*, però *Raturer outre* presenta anche trisillabi (come il v. 3 del sonetto *Le nom perdu III* «immobile») o di bisillabi, come il v. 1 del medesimo sonetto («Un nom ?») o il v. 1 del precedente, *Le nom perdu II* («Ce livre»). Pur costituendo una minoranza a livello quantitativo, questi versi, presenti principalmente nelle quartine, permettono la messa in rilievo di punti fondamentali del testo e partecipano alla costruzione di un ritmo, in questi momenti, frammentato.

Per quanto riguarda l'economia della struttura del sonetto, quindi, si è notato come le quartine si caratterizzino per un'elevata omogeneità metrica, dominata in modo quasi esclusivo dal decasillabo, accompagnato prevalentemente da cesure regolari (6/4 e 4/6). Le occorrenze di versi di altra misura risultano limitate e, quando presenti, tendono comunque a integrarsi in una struttura complessivamente stabile. Dal punto di vista statistico, le quartine costituiscono dunque il polo della regolarità e della stabilizzazione formale, sostenendo la narrazione dell'immagine anche da un punto di vista metrico.

Le terzine, che accolgono una dimensione più riflessiva della narrazione, deputata ad un allargamento della scala dal biografico all'universale, al contrario, mostrano una maggiore dispersione metrica. Pur continuando a presentare un numero consistente di decasillabi, esse presentano con maggiore frequenza versi di undici e dodici sillabe e dodecasillabe, creando un ritmo più instabile ma controllato.

A conclusione e a conferma delle osservazioni fin qui formulate sui sonetti che compongono la sezione *Raturer outre*, appare opportuno proporre l'analisi di uno dei testi che la costituiscono, al fine di mettere in luce le modalità attraverso cui le istanze della «*mémoire rêveuse*» e i relativi espedienti stilistici trovano una concreta attuazione nell'elaborazione della forma-sonetto da parte di Bonnefoy.

Deux Tours

Cela s'est fait si vite ! Imaginez !

Une tour, et en face s'en dresse une autre,
et deux hommes, à deux fenêtres,

Qui s'aperçoivent, première et dernière fois !

Et par angoisse, imaginez ! Par peur,

Par désir de justice et d'absolu,

L'un a brandi une arme ! L'autre est blessé,

La même flamme a nimbé deux visages.

Cesse d'être espérance ce qui n'a pu

Anéantir le gouffre entre deux tours.

Ce qui aurait dû être ne sera pas.

Que l'un vive ; et que l'autre, le matin,

Ramasse sa fatigue, ses outils,

Et s'éloigne le long des voies, dans son silence.

(*CEP* : 937)

Per quanto riguarda l'organizzazione del materiale nelle strofe, in questo testo si ritrova la netta bipartizione sopra descritta tra quartine e terzine. Nelle prime due strofe, infatti, Bonnefoy traccia i contorni di un'immagine vivida – e vividamente evocata – in sé conclusa, che nelle due terzine viene fatta invece oggetto di riflessione. Coerentemente con questa suddivisione, l'unico enjambement del componimento lo si ritrova nella prima terzina, come segno concreto di uno sviluppo argomentativo che deborda oltre i limiti dei singoli versi. In maniera analoga, anche la composizione metrica dei versi all'interno delle strofe rispecchia questa bipartizione. Se nelle due quartine il decasillabo – che ai vv. 1, 5, 6 e 7 presenta una *césure épique* – ricorre nel 75% dei casi, con 6 versi su 8, interrotti da un verso di dodici (v. 4) e da un verso di undici sillabe (v.2), nelle terzine si assiste a

una varietà maggiore: il decasillabo è rappresentato nel 50% dei casi, con 3 versi su 6, alternati a due versi di dodici (v. 9 con cesura 8/4 e v. 14 con struttura 4/8) e un verso di 11 sillabe (v. 11).

Sul piano stilistico si osservano inoltre alcuni degli espedienti individuati nel corso del presente studio come spie del lavoro anamnetico in atto in questa sezione. In particolare, si assiste alla ripetizione, con *variatio*, del costrutto causale «par angoisse» / «par peur» / «par désir» (vv. 5-6) e, in modo ancora più significativo, a quella dell'imperativo «Imaginez !» (vv. 1, 5), che rappresenta a sua volta un'allocuzione al lettore, invitato a collaborare al processo di creazione dell'immagine evocata.

Quest'ultima appare tanto più notevole in quanto condensa in sé le diverse tipologie di materiale mnemonico che informano questa sezione. L'immagine dei due uomini che si affacciano alle finestre delle due torri contrapposte, infatti, si pone all'intersezione tra la dimensione del ricordo, del sogno e della *rêverie*. Lontani, nelle loro torri che impediscono un potenziale rapporto, i due uomini hanno una possibilità di riconoscersi, ma uno dei due, «par angoisse [...], par peur, | par désir de justice et d'absolu», colpisce l'altro. L'immagine *rêveuse* sembra mettere in scena il tentativo del poeta di provocare una reazione dell'altra persona, che si capirà essere il padre, e di rompere il suo silenzio: solamente la parola è, infatti, la vera alleanza tra le persone. La prima terzina, disperata riflessione universalizzante sul passato, mostra poi il fallimento del tentativo: la speranza è svanita, come suggella il verso conclusivo «Ce qui aurait dû être ne sera pas», distorsione disperata della frase «aimez ce que jamais on ne verra deux fois», che tante volte ritorna nel pensiero di Bonnefoy.

L'ultima terzina porta infine la narrazione nella biografia del poeta. Vi si riconoscono infatti, in maniera inespresa ma inequivocabile, la figura del poeta e quella del padre, identificato dalla sua «fatigue» e i suoi onnipresenti «outils». «Que l'un vive», il poeta, con le sue parole e la sua ricerca attraverso il linguaggio della realtà dell'«être au monde», mentre l'altro si allontana, verso la morte, carico del suo destino silenzioso e solitario di «enveloppe [...] vide» (*CEP* : 1110).

Il sonetto, quindi, si divide tra un'immagine onirica, che mette in scena una violenza edipica nell'ottava, e una riflessione disperata che si apre, però, alla compassione verso la natura di padre, ai suoi occhi triste. Tale scena sembra apparire come la variante feroce di una riflessione più conciliante che Bonnefoy proporrà a commento di un ricordo

d'infanzia rievocato ne *L'Écharpe rouge*: il poeta ancora bambino e il resto della sua famiglia, in piena estate, stanno accompagnando il padre alla stazione per prendere il treno che lo porterà dalla casa dei nonni a Tours, per tornare al lavoro. Prima di salutarlo, però, il piccolo Yves è preso dal desiderio di regalargli un quadrifoglio, come augurio di buona fortuna:

Je cherchais donc, penché, à un moment à genoux, mais rien que le trèfle ordinaire, et le temps passait, le train approchait, c'était déjà son bruit que j'entendais croître dans la vallée, que faire alors, sinon cueillir un trèfle à rien que trois feuilles, puis arracher à un autre une des siennes et la faire tenir avec de la salive à côté des trois du premier ? Tâche bien difficile, hélas, maladroite impatience du bout des doigts maltraitant tiges et feuilles, et maintenant ce train qui allait bientôt s'arrêter, soufflant bruyamment. C'est bien un réel chagrin que j'ai éprouvé alors, et qui m'est resté en mémoire, et ce chagrin allait bien à ce temps de là-bas, sur le quai, qu'il fallait que je rejoigne en courant. Mais dans ce projet, dans son échec, dans ce rêve, que d'ambiguïté, que je commence à comprendre ! Ce trèfle, dont je voulais faire un don, c'était tout de même aussi – une feuille en plus, la nature modifiée, rédimée, cette salive déjà la voix, pour opérer le miracle – l'emblème encore clos de ce que déjà je voulais pour moi, un travail au plus près des signes et celui-ci peut-être un apport aux autres êtres, qui sait, mais tout autant une réalisation personnelle, avec dès lors le risque de voir son grand premier vœu altruiste se refermer sur soi, s'artificialiser, se défaire, la feuille ajoutée aux trois autres ne pouvant pas s'unir comme l'esprit le désire à ceux que la nature propose. (*EP* : 1122-1123)

Ciò che nel sonetto *Deux tours* assume le sembianze di violento sparo – un colpo che, ferendo uno dei due uomini, dissolve ogni speranza di legame –, in questo racconto d'infanzia si riflette nel mancato gesto del dono del quadrifoglio posticcio. Si tratta di un atto all'apparenza innocuo che tuttavia, nella rilettura matura del poeta, si rivela una provocazione, un segnale inviato al padre per sollecitarne la parola. Tale tentativo, analogamente, fallisce di fronte ai limiti della natura, intesa sia nella concretezza del trifoglio, sia, in controtuce, nella connaturata incapacità comunicativa del padre. Il sentimento da cui la visione onirica del sonetto scaturisce e che esso vuole evocare è dunque, verosimilmente, lo stesso; a cambiare è la prospettiva: al tono di malinconica rassegnazione del racconto corrisponde, nel sonetto, la disperazione non ancora conciliata. Al netto di questo, però, emerge con chiarezza anche solo da questo esempio

la grande coerenza della produzione di Bonnefoy in questa ultima fase, che si concretizza nei due strumenti che più la caratterizzano e meglio riescono a darle voce: la riflessione in prosa e, appunto, la poesia in forma-sonetto.

L'analisi di questo sonetto è stata scelta come momento esemplificativo e conclusivo della riflessione sulla sezione *Raturer outre* dell'omonima raccolta. Quest'ultima, come si è osservato, rappresenta un momento di svolta nella poesia di Bonnefoy, che coincide con la consapevole adozione della forma-sonetto come nuovo strumento poetico attraverso il quale rinnovare la costante ricerca di verità e di riscoperta della presenza che anima il suo fare poesia. Nel caso specifico di *Raturer outre*, qui eletto a caso di studio esemplare, si è visto come ciò avvenga in maniera concreta e sistematica, con il sonetto che si fa meccanismo e motore dell'«*ultra rature*» (Hilfiger 2022 : 37), cuore di questa fase della ricerca poetica di Bonnefoy posta sotto il segno della memoria. Questo impiego del sonetto come forma attraverso la quale esplorare nuovi campi del suo poetare, a partire da *Raturer outre*, rappresenta l'acquisizione più consistente e l'elemento più caratterizzante delle ultime raccolte, riconoscibile, ad esempio, nella sezione *Soient Amour et Psyché*, nella quale i sonetti si fanno banco di prova di un'indagine di tipo psicanalitico all'interno dei meccanismi del mito, oppure nei sonetti dell'ultima raccolta, *Ensemble encore*, che permettono, nella sezione *Ensemble la musique et le souvenir*, di tornare sul tema da sempre caro a Bonnefoy dell'importanza della musica in poesia, fondamentale strumento di raggiungimento del reale: «*musica come momento di fusione con il mondo nell'identità con l'Uno plotiniano che ne indica l'intima natura*» (Scotto 2019 : 19) . È proprio nel riscoperto impiego della forma-sonetto che si può riconoscere l'elemento che lega ciascuna di queste tappe dell'ultima stagione poetica di Bonnefoy, caratterizzate da un'instancabile prosecuzione e ampliamento della ricerca che ha informato la sua vita di poeta e che nel sonetto ha trovato un nuovo e ultimo ausilio.

Conclusioni

Questa tesi è nata dall'intento di ricostruire la storia del rapporto di Yves Bonnefoy con la forma-sonetto, una storia che si è dispiegata nel movimento incessante tra traduzione e poesia e che ha attraversato l'intera vita poetica dell'autore, fino a trovare una forma di stabilizzazione all'interno della sua produzione più matura, al fine di mostrare da un lato come le due pratiche – traduzione e opera poetica – siano state profondamente interdipendenti e, dall'altro, come la decisione dell'adozione della forma-sonetto abbia assunto un ruolo propulsivo all'interno del complesso sistema dell'opera del poeta.

Per raggiungere tale obiettivo, si è scelto di seguire un percorso cronologico che prende avvio dai primi confronti di Bonnefoy con la forma-sonetto attraverso lo studio delle strategie da lui adottate per la traduzione dei sonetti di Petrarca e di Shakespeare e delle riflessioni che ne sono scaturite, per concludersi con un'analisi dell'ultima fase dell'opera del poeta, nella quale tale forma viene adottata come nuovo strumento di ricerca poetica. Questa impostazione ha condotto alla strutturazione del lavoro in quattro capitoli, ciascuno dedicato a un diverso aspetto della questione.

Il primo capitolo è dedicato alla definizione del quadro all'interno del quale Bonnefoy ha delineato la propria riflessione sulla traduzione e sulla propria pratica traduttiva, mettendo in luce come essa costituisca un elemento fondamentale anche per lo studio della sua pratica poetica. È infatti a partire dalla valutazione di questo fondamentale e inscindibile rapporto che si innesta la dinamica dei capitoli successivi. Per inquadrare la questione si è resa necessaria dapprima una ricostruzione della storia delle traduzioni di Bonnefoy, dalle prime prove giovanili alle ultime traduzioni dei sonetti shakespeariani, per collocare queste ultime all'interno del vasto contesto traduttivo nel quale hanno preso forma. Successivamente, per proseguire nel percorso di ricostruzione del pensiero di Bonnefoy che vede la consustanzialità di traduzione e produzione poetica, si è analizzato il ruolo fondamentale che acquisiscono i paratesti che accompagnano le sue traduzioni, configurandosi, seppur nelle diverse modalità di enunciazione, come luoghi privilegiati non solo di commento alla propria pratica traduttiva, ma anche di riflessione sulla poesia. Ogni paratesto si apre infatti inevitabilmente con una definizione di ciò che Bonnefoy intende per poesia, in quanto la traduzione, intesa come ricominciamento del progetto poetico proprio e dell'Altro, ne condivide la medesima materia: come i cerchi concentrici

del Paradiso dantesco, poesia, critica e traduzione costituiscono, per Bonnefoy, un sistema in cui ogni elemento è formato della stessa sostanza degli altri e attraverso di essi si propaga e prende forma. Dall'analisi delle ragioni che sottendono l'esistenza dei paratesti si è passati all'analisi del loro contenuto, mostrando come attraverso di essi sia possibile ricostruire un pensiero che, nel tempo, è progressivamente maturato, esperienza dopo esperienza. La traduzione, intesa come riflessione metafisica e come pensiero di sé e dell'altro, è stata dapprima considerata in una prospettiva generale, per poi essere esaminata in modo più circoscritto. Il quarto paragrafo, infatti, si è così concentrato sulla ricostruzione della riflessione che Bonnefoy sviluppa nel corso degli anni sulla traduzione della forma e, in particolare, sulla traduzione della forma-sonetto. Dal momento che la traduzione si configura come un vero e proprio atto poetico, nel quale forma e senso nascono l'uno alle dipendenze dell'altro, la traduzione nel rispetto della forma non può che essere affrontata come un ulteriore ostacolo all'espressione poetica. Se, infatti, la traduzione è già in larga misura vincolata al senso proposto dall'Altro, è necessario che il poeta-traduttore abbia piena libertà di esprimerlo attraverso il proprio ritmo. È a partire da questo presupposto che la forma-sonetto viene inizialmente percepita, per la prima edizione delle traduzioni dei sonetti shakespeariani, come una gabbia retorica, come un dispositivo che, a causa della rigidità delle sue regole, avrebbe impedito già alla voce dell'autore di raggiungere la profondità che invece si vede manifesta nella libertà del suo teatro, restituendo solamente una superficiale patina intrisa di stereotipi sociali. In questa prospettiva, a Bonnefoy è sembrato necessario non solo non rispettare la forma tradizionale del sonetto, ma anzi sottrarsi a un tale vincolo, reputando più importante mobilitare la sua parola poetica al fine di liberare quella del Bardo dalle maglie della forma e spezzare la rigidità della retorica per restituirle una densità autenticamente poetica – soprattutto in un'epoca, quella contemporanea, da lui ritenuta sorda alla poeticità delle forme tradizionali, che si presentano ormai solo come semplici espedienti retorici svuotati di senso. La rinuncia alla forma fissa in questa fase si traduce non come un gesto di impoverimento o di sconfitta, ma come un tentativo di restituire alla poesia la sua capacità di presenza. È solo in un secondo momento, attraverso una rinnovata riflessione che prende le mosse dal confronto con il sonetto italiano – e, in particolare, con la figura di Laura così come emerge nei *Rerum vulgarium fragmenta* – che Bonnefoy giunge a riscoprirne il senso profondo. L'incontro con il modello petrarchesco gli

consente di riconoscere come la costrizione formale non sia necessariamente un ostacolo alla poesia, ma possa al contrario costituirne una condizione generativa, uno spazio di concentrazione e di intensificazione dell'esperienza poetica. In questa prospettiva rinnovata, la forma non appare più come una gabbia, bensì come un luogo di resistenza feconda, capace di affinare la parola e di renderla più incisiva.

Per questo motivo, il capitolo successivo è interamente dedicato a tale momento di svolta, individuato nella traduzione di una selezione di sonetti del *Canzoniere* di Petrarca, vero perno cronologico e concettuale della riflessione sulla forma-sonetto. È infatti attraverso questo confronto che diventa possibile comprendere, fin da subito, le riflessioni che Bonnefoy mette in gioco e, soprattutto, il modo in cui egli affronta la decisione e la conseguente traduzione nel rispetto dell'architettura e dei confini strofici del sonetto. Il secondo capitolo si concentra dunque sul pensiero di Bonnefoy sull'opera di Petrarca e sull'analisi delle sue conseguenti traduzioni nel rispetto della forma. A tal fine, si è reso necessario innanzitutto delineare il quadro del fecondo rapporto che lega Bonnefoy alla poesia e all'arte italiane, all'interno del quale matura la riflessione sulla poetica di Petrarca. È proprio la contestualizzazione del poeta nel suo tempo e nella sua rete di riferimenti culturali, infatti, che induce Bonnefoy a riconoscere, anche tra le fitte maglie delle corrispondenze che strutturano l'opera petrarchesca, la ricerca della presenza, motore unico, per Bonnefoy, di ogni progetto che voglia dirsi di poesia. In questa prospettiva, metafore, similitudini e allegorie, che potevano apparire astratte o puramente retoriche, assumono un valore radicalmente diverso, elevandosi a una vera e propria «*désignation de l'être dans ce qui est*» (Bonnefoy 2005a : 364). È nello slancio di curiosità che Bonnefoy individua nella celebre ascesa di Petrarca al monte Ventoso che egli riconosce l'opera di un uomo consapevole dell'*hic et nunc* della condizione umana, un uomo che tenta, pur con castità e timidezza, di oltrepassare i dogmi cristiani a cui si è votato per fare esperienza dell'umana realtà. In questa prospettiva la forma appare come un dispositivo capace di creare e mantenere la tensione tra i suoi elementi e di rendere così possibile l'emergere della poesia e, per questo, come un elemento da preservare, in modo da tentare di far risuonare le corde del lontano strumento. Coerente con la sua concezione di una fedeltà rivolta alla poesia piuttosto che al singolo componimento, Bonnefoy intraprende la traduzione di diverse selezioni di sonetti, privilegiando in larga misura quelli in cui è la figura di Laura ad essere protagonista, al fine di mostrare ciò che

è rimasto in ombra, prigioniero del tempo in cui è stato concepito, e farlo riemergere attraverso la propria parola di un uomo e poeta del XX secolo. Si individuano così due principali preoccupazioni per Bonnefoy, che si articolano attorno a due assi portanti, distinti e al tempo stesso complementari: da un lato, l'attribuzione di una priorità assoluta alla «*recréation de la forme*» (ivi 369); dall'altro, l'attenzione riservata alla rappresentazione della figura femminile e alla dinamica del desiderio. È a partire da queste direttrici che il capitolo prende forma, attraverso, da una parte, l'analisi del modo in cui la forma è stata rispettata per conservarne il carattere di «*forme vivante*», con la traduzione di ventidue sonetti su ventiquattro in forma di sonetto regolare a quattordici versi, e di due soltanto (CCXV–CCXXVI) in sedici versi, articolati secondo lo schema strofico 5-5-3-3; dall'altra, per mezzo dell'esame delle diverse modalità con cui la figura femminile viene riscritta e riorientata nel contesto di una poetica incarnata. A partire dalle sue riflessioni, l'analisi ha preso in esame le scelte linguistiche, semantiche e stilistiche adottate per tradurre ciò che egli stesso aveva intravisto nel *Canzoniere*, una verità poetica latente in attesa di essere rivelata. In particolare, si è tentato di sottolineare in che modo la lettura interpretativa di Bonnefoy abbia orientato la traduzione e, soprattutto, di porre le basi per mostrare successivamente come la riflessione sulla forma petrarchesca sia stata fondamentale per riscoprire le potenzialità della forma fissa.

È proprio attorno a questa consapevolezza che si articola il capitolo successivo, dedicato alle traduzioni dei sonetti di Shakespeare. Anche in questo caso – e a maggior ragione, data la complessità del *corpus* e, soprattutto, la rilevanza cronologica ancora più marcata delle vicende editoriali di questi testi – si è reso innanzitutto necessario assumere come oggetto di analisi la storia stessa delle edizioni delle traduzioni, che hanno occupato oltre un decennio dell'attività di Bonnefoy. Qui più che altrove, una simile attenzione filologica non ha costituito un fine in sé, ma ha rappresentato la base stessa del problema affrontato: nel passaggio da un'edizione all'altra, infatti, Bonnefoy elabora progressivamente, anche alla luce dell'esperienza delle traduzioni petrarchesche, una posizione sempre più consapevole e rispettosa nei confronti della tradizione della forma-sonetto. È significativo osservare infatti come Bonnefoy sia infine giunto a definire come un errore la libertà che si era arrogato per le sue prime traduzioni, definite poi illegittime, di non rispettare i quattordici versi del sonetto. Dall'analisi delle versioni degli anni Novanta, caratterizzate da forme strofiche variabili che eccedono i quattordici versi, si

giunge così all'ultima e integrale pubblicazione del canzoniere shakespeariano pubblicata nel 2007, segnata dalla creazione di veri e propri nuovi sonetti. Questo passaggio, tuttavia, non avviene in modo immediato né lineare: a testimoniarlo sono le traduzioni di alcune selezioni di sonetti pubblicate negli anni 2003-2004 e, soprattutto, nel 2006, nelle quali si osserva una progressiva condensazione delle versioni precedenti in direzione del rispetto della forma-sonetto, rispetto che solo a partire da quest'ultimo momento verrà esplicitamente dichiarato dall'autore. Per tale ragione, dopo una prima analisi delle strategie di traduzione adottate da Bonnefoy sotto il presupposto iniziale dell'impossibilità poetica di sottomettersi al vincolo formale, l'oggetto dell'indagine si sposta sulla ritraduzione – o riscrittura – delle traduzioni precedenti, alle quali spesso se ne affiancano di nuove. La parte centrale del capitolo si concentra così sull'analisi comparativa delle differenti versioni, con l'obiettivo di individuare le strategie messe in atto da Bonnefoy per condensare le proprie traduzioni e ricondurle entro i limiti della forma-sonetto. Alcune delle strategie traduttive adottate – come lo sdoppiamento di elementi lessicali o il frequente ricorso a frasi interrogative in sostituzione di altre costruzioni sintattiche – erano già state individuate nelle traduzioni petrarchesche; altre, più specifiche delle ritraduzioni in forma di sonetto, consistono ad esempio nella tendenza a concentrare in un unico verso ciò che nelle versioni precedenti era distribuito su più versi, fenomeno particolarmente evidente nei casi in cui è evidente l'assorbimento di versi precedentemente isolati, oppure nella soppressione di alcuni elementi del dettato shakespeariano a favore del mantenimento, o in alcuni casi dell'approfondimento, di elementi ritenuti più importanti.

Al termine di questo percorso nell'attività di traduzione, che ha rappresentato per Bonnefoy sia il motore della sua riflessione sia il banco di prova della riscoperta della forma-sonetto, con il quarto e ultimo capitolo ci si è proposti di indagare l'influenza che la riflessione sulla traduzione assume nell'opera poetica di Bonnefoy. Attraverso l'analisi comparata delle due versioni dell'ultima delle poesie *Une pierre* disseminate lungo l'intero arco delle raccolte del poeta, si è mostrato concretamente come, anche nell'ambito della propria poesia, Bonnefoy proceda per gradi, con continui ripensamenti e riscritture, e come l'approdo alla forma-sonetto da una poesia strutturata su quattro strofe più lunghe avvenga attraverso gli stessi processi di ritraduzione e condensazione già osservati nel capitolo precedente. Dall'analisi comparata delle due versioni, *Une*

pierre è stata poi identificata come approdo del percorso più ampio che Bonnefoy ha delineato con la disseminazione delle ventinove poesie *Une pierre* lungo la sua opera, evidenziando come il sonetto *Une pierre* costituisca la realizzazione ultima di questo percorso: attraverso la struttura del sonetto la *pierre* si fa *stèle* e *épitaphe*. La verticalità e l'organizzazione strofica della forma-sonetto vengono qui lette sotto la lente della tradizione dell'epigramma greco-latino per mostrare come queste vengano impiegate da Bonnefoy per creare un vero e proprio luogo di memoria e di dialogo: da iscrizione funeraria l'epigramma si fa opera poetica e messaggio a un Altro-passante, eredità che sembra raccolta e plasmata nel contesto della propria ricerca poetica dal nuovo sonetto di Bonnefoy. Lo studio dell'evoluzione delle poesie *Une pierre* ha costituito la base per riflettere sull'intera sezione *Presque dix-neuf sonnets* di *La Longue Chaîne de l'ancre*, che segna l'ingresso definitivo e consapevole della forma-sonetto nell'opera poetica dell'autore. Anche per buona parte di questi componimenti, infatti, è stato possibile rintracciare versioni precedenti, pubblicate su rivista negli anni immediatamente antecedenti alla raccolta. L'elemento di maggiore interesse nell'esistenza di queste versioni è il forte riconoscimento, analogamente a quanto osservato per *Une pierre*, dell'evoluzione dei componimenti verso la modellazione della riscoperta forma chiusa. Si è pertanto proceduto alla messa in luce delle varianti delle diverse versioni, dalla struttura strofica inizialmente variabile fino all'approdo finale alla forma-sonetto per la costituzione della sezione *Presque dix-neuf sonnets*. Lo studio di questi sonetti ha permesso di riconoscere una coerenza con quanto già osservato per *Une pierre*: il sonetto diventa, in questa raccolta, la *stèle* per eccellenza, il luogo privilegiato in cui instaurare un dialogo, motore di ricerca della poetica dell'autore, soprattutto a partire dal 2007, anno in cui, come osserva Amadori (2015 : 286-294) la poetica di Bonnefoy evolve da una *poétique de la voix rauque* a una *poétique de la voix haute*. Come egli stesso scrive in *L'autre langue à portée de voix*:

La parole a d'abord été alliance, elle est née comme alliance, elle renoue ce pacte à chaque fois dans une existence où la personne qu'on est se tourne vers une autre, faisant d'elle élection au point de la voir comme ce qu'elle est, non comme ce qu'en dit la rumeur qui erre dans les concepts : cet élan étant ce que l'on appelle l'amour, qui transmute la simple appellation en nom propre, et de la parole fait un appel. Engagements des êtres, en de grands moments de leur vie, actes qui se ressentent

souvent minimes, qui passent inaperçus : comprenons pourtant qu'ils sont, chacun et à chaque fois, la refondation de l'être. Qu'ils sont ce par quoi nous sommes.
(Bonnefoy 2013a, *L'autre langue à portée de voix* : 15-16)

Nonostante le poesie intitolate *Tombeau* siano solamente sei su diciannove, *Presque dix-neuf sonnets* è una sezione dedicata a uomini, specie scrittori e artisti del passato che, attraverso le loro opere, hanno offerto momenti di riflessione sull'«être au monde», confermando la vocazione di Bonnefoy a fare della forma-sonetto un luogo di memoria, dialogo e presenza. Una volta evidenziata la centralità di questa tappa nel contesto della riscoperta della forma-sonetto, la seconda parte del capitolo fornisce un quadro d'insieme sull'ultima fase della poesia di Bonnefoy, costituita dalle raccolte *Raturer outre*, *L'Heure présente* e *Ensemble encore*, nella quale il sonetto è ormai entrato a pieno diritto come forma privilegiata della sua nuova poetica. Coerentemente con la linea seguita per lo studio delle traduzioni, anche in questo caso, dall'analisi integrale delle raccolte si è deciso di far approdare nella stesura una serie di osservazioni che condensano quanto emerso, prendendo come caso di studio specifico la raccolta *Raturer outre*, poi confluita nella successiva *L'Heure présente*. I sonetti lì raccolti e qui fatti oggetto di analisi, infatti, esemplificano in maniera chiara ed efficace l'assunto di fondo dell'ultima stagione poetica di Bonnefoy, vale a dire la coerente e personale appropriazione della forma-sonetto come strumento attivo integrato nel quadro del proprio progetto poetico. Nella fattispecie, si è evidenziato come, a livello retorico, stilistico e metrico-strofico, questi sonetti si facciano parte integrante del disegno poetico dell'ultimo Bonnefoy, rivolto verso l'esplorazione della propria infanzia al fine di rintracciare, attraverso la ritrovata figura del padre, il momento in cui la realtà era ancora una e indivisibile, momento da sempre oggetto ultimo della ricerca poetica dell'autore. Ciò che emerge dal loro studio, e che lo stesso poeta conferma in più sedi, è che la forma-sonetto, scelta in virtù del suo precedentemente contestato vincolo metrico-strofico, assuma il ruolo di strumento d'indagine e di scavo, configurandosi – con i dovuti *distinguo* richiesti dai diversi contesti – come «l'expression de la liberté contrainte, la forme même de la pensée prisonnière cherchant à se libérer» (La Colère [Aragon] 1995 : 33).

Questo è quanto si è potuto concludere dall'analisi stilistica, metrica, traduttologica e poetica condotta all'interno dei quattro capitoli che compongono questa tesi. La materia

è però vastissima, e non si pretende qui di aver esaurito il problema nella sua complessità. In particolare, sono almeno due le piste di indagine che sono rimaste escluse da queste pagine. Una prima riguarda lo studio del sonetto di Bonnefoy, in quanto ultimo esponente di un percorso tracciato dai suoi modelli d'elezione, Baudelaire e Rimbaud, ma anche, allargando il campo, da Nerval e Mallarmé, che hanno ripreso la tradizione sonettistica nel XIX secolo. In continuità con una prospettiva comparatistica, questa pista potrebbe poi essere integrata con uno studio che possa inserire l'adozione della forma fissa da parte di Bonnefoy nel contesto del panorama poetico a lui contemporaneo. Infine, rimanendo invece nel più stretto campo della poetica di Bonnefoy, una pista ulteriore – emersa già negli studi preliminari alla stesura della tesi grazie a un periodo di visiting condotto sotto la guida del professor Patrick Hersant presso l'Institut des textes et manuscrits modernes di Parigi e ai fondi ottenuti dalla vincita della borsa di studio del programma Vinci, erogati dall'Université franco-italienne, che hanno permesso la consultazione del *Fonds Yves Bonnefoy*, conservato presso la Bibliothèque municipale de la ville de Tours, e che ci si riserva di rimandare a uno studio futuro – è rappresentata dall'analisi genetica dell'ingente quantità di manoscritti e dattiloscritti che restano ancora inesplorati e che rappresentano un ulteriore tassello per la ricostruzione testuale della storia delle traduzioni dei sonetti presi in esame in questo lavoro.

Per rimanere però sulla presente ricerca e sui suoi risultati, alla luce di quanto qui raccolto si può concludere che, Bonnefoy, quindi, sceglie per la propria poesia non la forma-sonetto sperimentata nelle traduzioni dei *shakespearian sonnets*, ma quella maturata attraverso l'esperienza di traduzione dei sonetti di Petrarca, in continuità con la tradizione francese e coerente con la sua ricerca poetica dell'*être au monde* e del *vrai lieu*. Il sonetto, inteso come «forme qui maintient ouvert l'antagonisme des contraires» (Gendre 1996 : 11), che si concretizza nella paradossale «loi de l'asymétrie dans la symétrie» (Jost 1989 : 59), ripropone quello scarto, che invece il sonetto inglese non contempla, già osservato nell'uso delle forme dispari, capaci di introdurre una frattura nella perfezione della parità e della simmetria:

avec deux quatrains, le sonnet commence comme une structure paire – c'est-à-dire close sur soi, ainsi en rapport d'analogie avec ce qu'a de clos l'image que le concept produit du monde, quelque chose de spatial – mais continue et s'achève par deux

tercets, autrement dit, cette fois, par une structure impaire, comme telle entraînée par une durée, une expérience du temps. (Bonnefoy 2013a, *Vieillir, ne pas vieillir* : 177)

Dopo una lunga stagione poetica segnata da forme più estese come il *poème long*, la prosa o lunghe sequenze liberamente organizzate come a formare lunghi flussi poetici, Bonnefoy torna negli ultimi anni della sua vita all'impiego di quartine e terzine, configurazioni già presenti e significative nella sua prima produzione. A differenza di allora, tuttavia, nelle ultime raccolte si tratta dell'esito di una scelta consapevole, volta non solo a inserirsi in una tradizione poetica che egli intende rinnovare, ma soprattutto al suo impiego per sondare luoghi nascosti della propria esperienza e del proprio progetto poetico. Da questo punto di vista, è legittimo allora chiedersi quanto sia appropriato parlare di 'sonetti' anche in relazione ai componimenti strutturati in due quartine e due terzine presenti nelle prime raccolte. Come si accennava in sede introduttiva, infatti, nelle prime quattro raccolte si contano cinque componimenti che si configurano secondo lo schema strofico 4-4-3-3. Come sottolinea Thélot (1983 : 66), in questa fase si tratta di testi in cui la strofa è da intendersi come «un ensemble de vers précédé et suivi dans la page par des 'blancs', [...] 'strophe' a donc par commodité la même signification qu' 'alinéa' ou 'séquence'» (Thélot 1983 : 66). Tenendo in considerazione questa specifica e osservando la distribuzione strofica dei diversi componimenti di queste raccolte (cf. Appendice IV), *Rive d'une autre mort II*, *Le bel été*, *La voix de ce qui détruit...* (CEP, *Hier régnant désert* : 94, 95 e 114), *La parole du soir* (CEP, *Pierre écrite* : 143) e il componimento d'apertura della sezione *Les Nuées* (CEP, *Dans le leurre du seuil* : 397) sono quindi da considerarsi più come una sequenza di strofe, analogamente a quanto avviene nei testi circostanti, che non come strutture coerenti con la costruzione della forma-sonetto. Lo stesso Bonnefoy, in una conversazione privata con André Gendre (1996 : 258), ha convenuto con lui che, a differenza dei poeti del passato, che componevano deliberatamente sonetti, le sue scritture di componimenti di due quartine e due terzine sono state frutto di un atto irriflesso, esito inconsapevole del peso che la tradizione del sonetto ha storicamente assunto come modello per eccellenza: solo a posteriori si è reso conto della coincidenza strofica di questi componimenti con la forma del sonetto¹²⁷. I componimenti presi in considerazione nell'ultimo capitolo di questo

¹²⁷ «De la Renaissance au milieu de notre siècle, on composait délibérément des sonnets. De nos jours, un auteur écrit un poème, puis découvre, l'ayant achevé, que c'est un sonnet, tant cette forme impose à l'esprit

lavoro, al contrario, sebbene non costituiscano sonetti nel senso più tradizionale del termine, essendo privi di isometria e rime, si distinguono dai testi precedenti per via della loro intenzionalità, la decisione deliberata di Bonnefoy di organizzare la propria poesia all'interno della struttura strofica del sonetto francese.

Una volta stabilito questo punto e in accordo con l'idea per la quale «n'est pas sonnet tout quatorzain qui voudrait l'être» (Ughetto 2005 : 26), rimane da chiedersi che cosa, nell'economia complessiva della poesia di Bonnefoy, faccia di una sequenza di due quartine e due terzine un sonetto. Si è mostrato come, dopo un'iniziale incomprendimento del potenziale poetico della forma fissa, Bonnefoy abbia intrapreso un percorso tra riflessione e pratica traduttiva, giungendo a maturare una per lui nuova concezione della forma. Da vincolo formale e retorico a strumento d'indagine e di poesia, il sonetto viene eletto da Bonnefoy come dispositivo atto a rappresentare la nuova e ultima fase del suo progetto poetico. È proprio la decisione di adottare la forma-sonetto e di fare della *contrainte* il principale strumento della propria ricerca poetica a trasformare la struttura apparentemente semplice di due quartine e due terzine: non più una sequenza di strofe potenzialmente aperta, ma un sonetto, ossia una forma il cui aspetto centrale, pur nella complessità della definizione e nel «trait de variabilité [qui] est un mystère formel de première grandeur» (Roubaud 1990 : 10) – è determinato dalla costrizione formale stessa, dalla disciplina interna che la struttura impone e che diventa veicolo essenziale dell'ultima fase della poetica di Bonnefoy.

In consonanza con le parole di uno dei suoi maestri che a proposito del sonetto affermava che proprio «parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense» (Baudelaire, in Pichois 1973 : 186), Bonnefoy comprende che «la forme fourbit les mots»: non le imprigiona, ma le affila, restituendo alla poesia la sua forza di rivelazione.

sa perfection. Cette remarque, confiée par Yves Bonnefoy à l'auteur du présent ouvrage, servira de point final !».

Appendici

A chiusura del presente lavoro, si è scelto di aggiungere una serie di appendici per fornire un ausilio al lettore, che qui potrà trovare sia tavole di comparazione sia testi integrali dei componimenti che all'interno della dissertazione sono stati citati in maniera solo parziale¹²⁸.

La prima appendice è costituita da due tavole di comparazione che mostrano, una a fianco all'altra, le diverse selezioni che Bonnefoy, anno dopo anno, sceglie di pubblicare delle sue traduzioni di Petrarca e Shakespeare. Grazie all'ausilio delle tabelle sarà più semplice apprezzare nella sua interezza l'evoluzione delle scelte di Bonnefoy.

La seconda presenta le diverse strutture strofiche delle traduzioni dei sonetti di Shakespeare e permette dunque di visualizzare il progressivo avvicinamento di questi testi dalle prime versioni libere alla forma-sonetto. Si segnala, per questa tabella, un uso particolare delle virgolette ("), qui impiegate per indicare la coincidenza tra la struttura strofica di un componimento all'interno di un'edizione rispetto a quella dell'edizione precedente (vale a dire collocato a sinistra rispetto alla colonna interessata).

La terza appendice raccoglie, in versione estesa, una selezione di testi discussi nella tesi, qui organizzati in base all'ordine di occorrenza nei diversi capitoli.

La quarta appendice, infine, offre la scansione strofica delle raccolte poetiche di Bonnefoy, per mostrare visivamente come muti negli anni la strutturazione delle diverse raccolte. In particolare, sono state prese in considerazione le raccolte composte da testi in versi, in modo da mostrare il contesto nel quale si inserisce la forma-sonetto.

¹²⁸ Le tavole fornite nella presente appendice sono state integralmente realizzate da chi scrive.

I. Tavole di comparazione tra edizioni

I.I. Sonetti di Petrarca

	2004	2005				2006	2010	2011	2012
	<i>La Lettre du Collège de France</i>	<i>Dix-neuf sonnets de Pétrarque (Conférence)</i>	<i>Hommage à Yves Bonnefoy. Poète traduit / Traducteur de poètes</i>	<i>Il Canzoniere nella sua traduzione</i>	<i>Yves Bonnefoy. Poésie et peinture</i>	<i>XIX sonnets de Pétrarque nouvellement traduits par Yves Bonnefoy</i>	<i>Vieillier non vieillir : deux sonnets de Pétrarque</i>	<i>XXIV sonetti del Canzoniere (itsmi)</i>	<i>Je vois sans yeux et sans bouche je crie</i>
1		I				I		I	I
2									
3		III				III		III	III
4									
[...]									
11									
12								XII	XII
13									
[...]									
18									
19		XIX				XIX		XIX	XIX
20									
[...]									
30									
31								XXXI	XXXI
32									
33		XXXIII				XXXIII		XXXIII	XXXIII
34	XXXIV	XXXIV	XXXIV			XXXIV		XXXIV	XXXIV
35									

[...]									
56									
57		LVII				LVII		LVII	LVII
58									
59									
60									
61								LXI	LXI
62									
[...]									
80									
81		LXXXI				LXXXI		LXXXI	LXXXI
82									
[...]									
89									
90		XC	XC			XC		XC	XC
91									
[...]									
122									
123		CXXIII				CXXIII		CXXIII	CXXIII
124									
[...]									
131									
132	CXXXII	CXXXII				CXXXII		CXXXII	CXXXII
133		CXXXIII				CXXXIII		CXXXIII	CXXXIII
134	CXXXIV	CXXXIV				CXXXIV		CXXXIV	CXXXIV
135									

[...]									
164									
165								CLXV	CLXV
166									
[...]									
188									
189		CLXXXIX				CLXXXIX		CLXXXIX	CLXXXIX
190									
[...]									
198									
199		CXCIX				CXCIX		CXCIX	CXCIX
200		CC				CC		CC	CC
201									
[...]									
224									
225	CCXXV	CCXXV				CCXXV		CCXXV	CCXXV
226		CCXXVI				CCXXVI		CCXXVI	CCXXVI
227									
[...]									
233									
234		CCXXXIV				CCXXXIV		CCXXXIV	CCXXXIV
235									
[...]									
264									
265								CCXLV	CCXLV

I.II. Sonetti di Shakespeare

1994			1995	1999	2001	2003	2004	2005	2006	2007				
1994B	1994O	1994E								2007B	2007A(1)	2007A(2)	2007T	2007G
<i>Traduire les Sonnets de Shakespeare</i>	<i>Traduire les Sonnets de Shakespeare</i>	<i>Traduire les Sonnets de Shakespeare</i>	<i>Traduire les Sonnets de Shakespeare</i>	/	<i>La traduction des Sonnets de Shakespeare</i>	/	/	/	<i>En hommage à Claude Simone</i>	/	<i>Quatre sonnets sous chacun deux formes suivi de Dix-neuf autres sonnets</i>		<i>Les dix-sept premières pages du livre</i>	<i>Les sonnets de Shakespeare et la pensée de la poésie</i>
I		I	I						I				I	I
II		II	II	II					II				II	II
III		III	III											III
IV		IV	IV										IV	IV
V		V	V									V	V	V
VI		VI	VI	VI									VI	VI
VII		VII	VII									VII	VII	VII
VIII		VIII	VIII									VIII	VIII	VIII
IX			IX									IX	IX	IX
X			X										X	X
XI	XI		XI										XI	XI
XII	XII		XII					XII				XII	XII	XII
XIII	XIII		XIII										XIII	XIII
XIV	XIV		XIV									XIV	XIV	XIV
XV	XV		XV									XV	XV	XV
XVI	XVI		XVI										XVI	XVI
XVII	XVII		XVII										XVII	XVII
XVIII	XVIII		XVIII		XVIII			XVIII	XVIII					XVIII
XIX	XIX		XIX	XIX								XIX		XIX

XX	XX		XX										XX
XXI	XXI		XXI										XXI
XXII	XXII		XXII										XXII
XXIII		XXIII	XXIII								XXIII		XXIII
XXIV		XXIV	XXIV								XXIV		XXIV
													XXV
									XXVI				XXVI
				XXVII							XXVII		XXVII
				XXVIII							XXVIII		XXVIII
				XXIX		XXIX					XXIX		XXIX
				XXX							XXX		XXX
													XXXI
											XXXII		XXXII
				XXXIII			XXXIII				XXXIII		XXXIII
													XXXIV
				XXXV		XXXV							XXXV
													XXXVI
													XXXVII
											XXXVIII		XXXVIII
				XXXIX							XXXIX		XXXIX
													XL
				XLI							XLI		XLI
													XLII
													[...]
													XLIX
				L		L							L

				LI										LI
														LII
				LIII				LIII						LII
														LIV
				LV	LV	LV		LV					LV	LV
														LVI
														LVII
														LVIII
				LIX				LIX						LIX
														LX
														LXI
														LXII
				LXII		LXII								LXII
														LXIII
														LXIV
														LXV
				LXVI										LXVI
														LXVII
				LXVIII				LXVIII		LXVIII				LXVIII
														LXIX
														LXX
				LXXI	LXXI			LXXI						LXXI
														LXXII
				LXXIII	LXXIII	LXXIII		LXXIII						LXXIII
														LXXIV
														[...]
														XCVII

				XCVIII		XCVIII								XCVIII
				XCIX										XCIX
														C
														[...]
														CVI
				CVII		CVII								CVII
														CVIII
														CIX
														CX
														CXI
				CXII										CXII
														CXIII
														[...]
														CXVIII
				CXIX			CXIX							CXIX
				CXX										CXX
														CXXI
														CXXII
				CXXIII										CXXIII
														CXXIV
														CXXV
														CXXVI
														CXXVII
				CXXVIII			CXXVIII							CXXVIII
				CXXIX	CXXIX	CXXIX					CXXIX			CXXIX
				CXXX							CXXX			CXXX

				CXXXI										CXXXI
				CXXXII		CXXXII								CXXXII
				CXXXIII										CXXXIII
														CXXXIV
														[...]
														CXXXIX
				CXL										CXL
														CXLI
														CXLII
														CXLIII
				CXLIV	CXLIV	CXLIV					CXLIV			CXLIV
														CXLV
				CXLVI		CXLVI								CXLVI
														CXLVII
														CXLVIII
														CXLIX
				CL										CL
				CLI										CLI
														CLII
														CLIII
														CLIV

II. Tavola comparativa delle strutture strofiche delle traduzioni dei sonetti di Shakespeare

	1994			1995	1999	2001	2003	2004	2005	2006	2007					
	1994B	1994O	1994E	1995	1999	2001	2003	2004	2005	2006	2007B	2007A(1) ¹	2007A(1) ²	2007A(2)	2007T	2007G
1	5-5-4-2		"	"						4-4-4-2					4-4-4-2	4-4-4-2
2	5-5-5-2		"	"	"					4-4-4-2					4-4-4-2	4-4-4-2
3	5-5-5-2		"	"											4-4-4-2	4-4-4-2
4	4-4-4-3		"	"											4-4-4-2	4-4-4-2
5	4-5-4-3		"	"									4-4-4-2	4-4-4-2	4-4-4-2	4-4-4-2
6	5-4-4-3		"	"	"										4-4-4-2	4-4-4-2
7	5-4-4-2		"	"										4-4-4-2	4-4-4-2	4-4-4-2
8	6-5-5-2		"	"										4-4-4-2	4-4-4-2	4-4-4-2
9	4-5-4-2			"										4-4-4-2	4-4-4-2	4-4-4-2
10	4-5-5-2			"											4-4-4-2	4-4-4-2
11	5-5-5-2	"		"											4-4-4-2	4-4-4-2
12	5-5-5-3	"		"					"					4-4-4-2	4-4-4-2	4-4-4-2
13	5-4-5-3	"		"											4-4-4-2	4-4-4-2
14	5-4-4-3	"		"											4-4-4-2	4-4-4-2
15	4-5-5-3	"		"	"										4-4-4-2	4-4-4-2
16	5-5-5-3	"		"											4-4-4-2	4-4-4-2
17	4-5-5-3	"		"											4-4-4-2	4-4-4-2
18	5-4-6-3	"		"		"			"	4-4-4-2						4-4-4-2
19	5-4-5-3	"		"	"									4-4-4-2		4-4-4-2
20	4-6-4-2	"		"												4-4-4-2
21	4-5-4-2	"		"												4-4-4-2
22	5-4-4-2	"		"												4-4-4-2

23	4-4-4-2		"	"									4-4-4-2	4-4-4-2
24	4-5-4-3		"	"									4-4-4-2	4-4-4-2
25														4-4-4-2
26										4-4-4-2				4-4-4-2
27					5-5-5-3								4-4-4-2	4-4-4-2
28					4-4-4-3								4-4-4-2	4-4-4-2
29					5-5-5-3	4-5-5-3							4-4-4-2	4-4-4-2
30					5-5-4-2								4-4-4-2	4-4-4-2
31														4-4-4-2
32													4-4-4-2	4-4-4-2
33					5-5-4-3		"						4-4-4-2	4-4-4-2
34														4-4-4-2
35					5-5-5-2	"								4-4-4-2
36														4-4-4-2
37														4-4-4-2
38													4-4-4-2	4-4-4-2
39					5-5-5-3								4-4-4-2	4-4-4-2
40														4-4-4-2
41					5-4-5-2								4-4-4-2	4-4-4-2
42														4-4-4-2
43														4-4-4-2
44														4-4-4-2
45														4-4-4-2
46														4-4-4-2
47														4-4-4-2
48														4-4-4-2

III. Testi

III.I. Poesie in 4-4-3-3, Bonnefoy 1953-1975

III.I.I. *Rive d'une autre mort, II* (CEP, *Hier régnant désert* : 94)

L'oiseau se défera par misère profonde,
Qu'était-il que la voix qui ne veut pas mentir,
Il sera par orgueil et native tendance
À n'être que néant, le chant des morts.

Il vieillira. Pays aux formes nues et dures
Sera l'autre versant de cette voix.
Ainsi noircit au vent des sables de l'usure
La barque retirée où le flot ne va pas.

Il se taira. La mort est moins grave. Il fera
Dans l'inutilité d'être les quelques pas
De l'ombre dont le fer a déchiré les ailes.

Il saura bien mourir dans la grave lumière
Et ce sera parler au nom d'une lumière
Plus heureuse, établie dans l'autre monde obscur.

III.I.II. Le bel été (*ŒP, Hier régnant désert : 95*)

Le feu hantait nos jours et les accomplissait,
Son fer blessait le temps à chaque aube plus grise,
Le vent heurtait la mort sur le toit de nos chambres,
Le froid ne cessait pas d'environner nos cœurs.

Ce fut un bel été, fade, brisant et sombre,
Tu aimas la douceur de la pluie en été
Et tu aimas la mort qui dominait l'été
Du pavillon tremblant de ses ailes de cendre.

Cette année-là, tu vins à presque distinguer
Un signe toujours noir devant tes yeux porté
Par les pierres, les vents, les eaux et les feuillages.

Ainsi le soc déjà mordait la terre meuble
Et ton orgueil aima cette lumière neuve,
L'ivresse d'avoir peur sur la terre d'été.

III.I.III. *La voix de ce qui détruit* (CEP, *Hier régnant désert* : 114)

La voix de ce qui détruit
Sonne encor dans l'arbre de pierre,
Le pas risqué sur la porte
Peut encore vaincre la nuit.

D'où vient l'Œdipe qui passe ?
Vois, pourtant, il a gagné.
Une sagesse immobile
Dès qu'il répond se dissipe.

Le Sphinx qui se tait demeure
Dans le sable de l'Idée.
Mais le Sphinx parle, et succombe.

Pourquoi des mots? Par confiance,
Et pour qu'un feu retransverse
La voix d'Œdipe sauvé.

III.I.IV. *La parole du soir* (CEP, *Pierre écrite* : 143)

Le pays du début d'octobre n'avait fruit
Qui ne se déchirât dans l'herbe, et ses oiseaux
En venaient à des cris d'absence et de rocaille
Sur un haut flanc courbé qui se hâtait vers nous.

Ma parole du soir,
Comme un raisin d'arrière-automne tu as froid,
Mais le vin déjà brûle en ton âme et je trouve
Ma seule chaleur vraie dans tes mots fondateurs.

Le vaisseau d'un achèvement d'octobre, clair,
Peut venir. Nous saurons mêler ces deux lumières,
Ô mon vaisseau illuminé errant en mer,

Clarté de proche nuit et clarté de parole,
— Brume qui montera de toute chose vive
Et toi, mon rougeoiement de lampe dans la mort.

III.I.V. Deux fois silencieuse l'après-midi (CEP, *Dans le leurre du seuil* : 397)

Deux fois silencieuse l'après-midi
Par vertu de l'été désert, et d'une flamme
Qui déborde, on ne sait si de ce vase
Ou de plus haut encore dans le ciel.

Nous avons donc dormi : je ne sais combien
D'étés dans la lumière ; et je ne sais
Non plus dans quels espaces nos yeux s'ouvrent.
J'écoute, rien ne vibre, rien ne finit.

À peine le désir façonnant l'image
Tourne-t-il méditant, sur son axe simple,
L'argile d'un éveil en rêve, trempée d'ombre.

Toutefois le soleil bourdonne sur la vitre
Et, l'âme enveloppée de ses rouges élytres,
Il descend, mais en paix, vers la terre des morts.

III.II. Call. AP 7.524 (= 13 Pfeiffer)

Testo greco (Waltz 1960 : 78-79)

Ἦ ρ' ὑπὸ σοὶ Χαρίδας ἀναπαύεται; — „Εἰ τὸν Ἀρίμμα (1)
τοῦ Κυρηναίου παῖδα λέγεις, ὑπ' ἐμοί.“ —

Ἦ Χαρίδα, τί τὰ νέρθε; — „Πολὺς σκότος.“ — Αἱ δ' ἄνοδοι τί; —
„Ψεῦδος.“ — Ὁ δὲ Πλούτων; — „Μῦθος.“ — Ἀπωλόμεθα. —

„Οὗτος ἐμὸς λόγος ὕμιν ἀληθινός· εἰ δὲ τὸν ἠδὺν (5)
βούλει, Πελλαίου βοῦς μέγας εἰν αἴδη.

Traduzione francese (Waltz 1960 : 78-79)

— Est-ce donc sous cette pierre que repose Charidas ?

— **Si tu parles du fils d'Arimmas de Cyrène, il est ici, sous moi**

— Charidas, qu'y a-t-il là-bas ?

— Une obscurité profonde.

— Et Pluton ?

— Un mythe. Nous ne sommes plus rien ; cela c'est ma réponse ; mais si tu veux une autre, celle qui est agréable, sache que dans le Hadès un grand bœuf vaut une monnaie de Pella.

Traduzione italiana (Pontani 1973 : 263)

— Càride dunque riposa di sotto? — Se il figlio d'Arimma
di Cirene vuoi dire, è proprio qui.

— Càride, là cosa c'è? — Gran buio. — E le vie per salire?

— Fole. — E Plutone? — Storie. — Che disastro!

— Questa è la mia risposta verace. Vuoi quella gradita?

Un grosso bue, nell'Ade, costa un paolo.

III.III. Poesie pubblicate in rivista

III.III.I *Tombeau de L.-B. Alberti*

La facciata del tempio malatestiano nel suo stato attuale (Tr.it. di Beppe Manzitti, Resine 2003, p. 8)

“Non cambiate nulla,
Distrugete quella musica”,
Disse Alberti al suo capomastro. E dal seno delle pietre,
L’indomita Fenice spiccò il volo

La facciata è incompiuta ma assoluta.
Lassù, i numeri
Prendono vita, si riconoscono e si comprendono.
Si parlano, è la luce.
Si separano ridendo quando cala la notte.

La façade du temple Malatesta dans son état présent (Caravanes 2003, p. 419)

« Ne changez rien,

Sinon vous détruiriez cette musique »,

Dit Alberti à son maître d'œuvre. Et du sein des pierres

Phénix incoercible prit son vol.

La façade est inachevée mais absolue.

Là-haut, les nombres

Y ont vie, et se reconnaissent et se comprennent.

Ils se parlent, c'est la lumière,

Ils se séparent en riant quand la nuit tombe.

Tombeau de L.-B. Alberti (Revue de Belles Lettres 2005, p. 128)

Rêva-t-il son tombeau cette façade ?

Il pressentit la harpe dans la pierre,

Et voulut du rapport de ces arcatures

Qu'il fût l'or qui accueille sur l'eau, le soir.

Ne changez rien,

Disait-il à son maître d'œuvre, sinon la mort

Inquiéterait les nombres, vous détruiriez

« Toute cette musique », notre vie.

La façade est inachevée, comme toute vie,

Mais les nombres y sont enfants, qui y jouent, simples,

À rêver l'or dans l'eau où ils pataugent.

Ils se bousculent, ils se donnent des coups,

Ils crient, ils s'éclaboussent de lumière,

Ils se séparent en riant quand la nuit tombe.

Tombeau de L.-B. Alberti (*Terre intraviste* 2006, p. 112)

Rêva-t-il son tombeau cette façade ?

Il pressentit la harpe dans la pierre,

Et voulut que le son de ces arcatures

Fût cet or qui accueille sur l'eau, le soir.

Ne change rien,

Disait-il à son maître d'œuvre, sinon la mort

Inquiéterait les nombres, vous détruirais

« Toute cette musique », notre vie.

La façade est inachevée, comme toute vie,

Mais les nombres y sont enfants, qui y jouent, simples,

À rêver l'or dans l'eau où ils pataugent.

Ils se bousculent, ils se donnent des coups,

Ils crient, ils s'éclaboussent de lumière,

Ils se séparent en riant quand la nuit tombe.

III.III.II. *Tombeau de Charles Baudelaire*

Tombeau de Charles Baudelaire (Revue Histoires littéraires, p. 17 e *Terre intraviste* 2006, p. 110)

Je n'imagine rien, pour se pencher
Sur toi, que les mots quittent, venu le soir
De ton étonnement sur cette terre,
Que ceux, non sus de nous, de l'inconnue
Que tu as dit cette Électre lointaine
Qui essayait ton grand front enfiévré
Et, « d'une main légère », dissipait
L'épouvante dans ton sommeil brûlé de fièvres.
Et tu la désignas mystérieusement
Parce qu'être compatissant est le mystère
Même, ce qui permit à ces trois lettres,
J, G, F, de s'accroître dans la lumière
Sur laquelle ta barque glisse. D'être pour toi
Le port enfin, ses portiques, ses palmes.

III.III. *L'arbre de la rue Descartes*

L'arbres des rues (Resine 2003, p. 37)

Passant,
Regarde ce grand arbre et à travers lui,
Il peut suffire.

Car même déchiré, souillé, l'arbre des rues,
C'est toute la nature, tout le ciel,
L'oiseau s'y pose, le vent y bouge, le soleil
Y dit le même espoir malgré la mort.

Philosophe,
As-tu chance d'avoir l'arbre dans ta rue,
Tes pensées seront moins ardues, tes yeux plus libres,
Tes mains plus désireuses de moins de nuit.

III.III.IV. *Le Tombeau de Giacomo Leopardi*

Le tombeau de Giacomo Leopardi (*Terre intraviste* 2006, p. 116)

Dans le nid de Phénix, combien se sont
Brûlé les doigts à remuer des cendres !
Lui, c'est de consentir à tant de nuit
Qu'il dût de retrouver tant de lumière.

Et ils ont élevé, ses mots confiants,
Non le quelconque onyx vers un ciel noir
Mais la coupe formée par leurs deux paumes
Pour un peu d'eau terrestre et ton reflet,

Ô lune, son amie. Il t'offre de cette eau,
Et toi penchée sur elle, tu veux bien
Boire de son désir, de son espérance.

Je te vois qui vas près de lui sur ces collines
Désertes, son pays. Parfois devant
Lui, et te retournant, riante ; parfois son ombre.

III.III.V. *Le tombeau de Stéphane Mallarmé*

Le tombeau de Stéphane Mallarmé (*Terre intraviste* 2006, p. 114)

Sa voile soit sa tombe, puisque il n'y eut
Aucun souffle sur terre pour convaincre
La yole de sa voix de dire non
Au fleuve, qui l'appelait dans sa lumière.

De Hugo, disait-il, le plus beau vers :
« Le soleil s'est couché ce soir dans les nuées »,
L'eau à quoi rien n'ajoute ni ne prend
Se fait le feu, et ce feu le subjugue.

Nous le voyons là-bas, indistinct, agiter
À la proue de sa barque qui se dissipe
Ce que des yeux d'ici ne discernent pas.

Est-ce comme cela que l'on meurt ? Et à qui
Parle-t-il ? Et que reste-t-il de lui, la nuit tombée ?
Cette écharpe de deux couleurs, creusant le fleuve.

III.III.VI. À l'auteur de « La nuit »

À l'auteur de « La nuit » (Pleine Marge 2006, p. 21)

Il entra dans sa tombe avant sa mort.
C'était sa ville de chaque soir mais dépeuplée.
Éteinte la grande porte. Quelques passants
Au loin, encore. Puis personne dans la nuit.

Il suivit une rue, puis d'autres, d'autres.
Une charrette, une fois. Mais sans yeux
Le cocher, ni visage. Et à nouveau
Ne retentit que l'écho de ses pas.

Grilles qu'il secoua à des cours fermées,
Sonnettes éperdument, dont la rumeur
Se perdait dans les escaliers de maisons vides.

Il descendit des marches, vers un quai
Où un reste du fleuve coulait encore.
Il écouta son bruit quitter le temps.

III.III.VII. *Ulysse passe devant Ithaque*

Ulysse passe devant Ithaque (Pleine Marge 2006, p. 20)

Qu'est-ce que ces rochers, ce sable ? C'est Ithaque,
Tu sais qu'il y a là l'abeille et l'olivier
Et l'épouse fidèle et le vieux chien,
Mais vois, l'eau brille noire sous ta proue.

Non, ne regarde plus cette rive. Ce n'est
Que ton pauvre royaume. Tu ne vas pas
Tendre ta main à l'homme que tu es,
Toi qui n'as plus chagrin ni espérance.

Passe, déçois. Qu'elle fuie à ta gauche ! Voici
Que se creuse pour toi cette autre mer,
La mémoire qui hante qui veut mourir.

Va, garde désormais le cap sur l'autre
Rive basse, là-bas. Où, dans l'écume
Joue encore l'enfant que tu fus ici.

III.III.VIII. *San Biagio, à Montepulciano*

San Carlo alle quattro fontane (Traduzione di Beppe Manzitti, Resine 2003, p. 8)

Si sente il palpito del cuore sotto la stoffa
Dei chiarori e delle ombre, quando si tocca
Il seno di questa sala. La si può credere
Mano che acconsente, labbra vicine.

Gli architetti del cielo
Che radunano e disperdono le nubi
Sanno rinunciare meglio di quelli della terra,
I nostri non costruiscono altro che sogni.

San Carlo alle quattro fontane (Caravanes, p. 419)

Un cœur que l'on sent battre sous l'étoffe
Des clartés et des ombres, quand on touche
Le sein de cette salle. Ou peut la croire
Une main qui consent, des lèvres proches.

Les architectes du ciel
Qui assemblent et désassemblent les nuées
Savent mieux renoncer que ceux de la terre,
Les nôtres ne bâtissent que des rêves.

La tombe d'un architecte (Revue de Belles Lettres, p. 127)

Voûtes, colonnes nues : il savait bien

Vos façons de promettre sans tenir

Et que vos joies

Se refusent aux mains qui veulent prendre.

Quel leurre que l'espace ! Les architectes du ciel,

Ceux qui assemblent et désassemblent les nuées,

Nous donnent plus

Que les nôtres, qui n'échafaudent que des rêves.

Il rêva lui aussi, mais au jour dit

Il fit de la beauté meilleur usage,

Comprenant que la forme est pour mourir.

Et son œuvre, cette dernière : une monnaie

Dont les deux faces sont nues.

Il a fait arc et flèche de la pierre.

III.III.IX. *Le retour à San Biagio*

Il ritorno a San Biagio (Traduzione di Beppe Manzitti, Resine 2003, p. 7-8)

I

Tavola, San Biagio,
Che non porta alcun dio. Moneta
Nuda sulle due facce.
Lastre, volte, pilastri,
Che hanno fatto arco e freccia dello spazio.

Torrente, e da ogni parte
La sua luce, che si getta
Contro la roccia. La sua folgore
Al culmine del fragore.
Poi la pace del cono di deiezione, lontano nelle pietre.

II

Ma riparto, una seconda volta,
E, ancora, dimenticherò.
La memoria non è capace dello spazio.
Già lo spazio
Altro non è che la distorsione dell'assoluto.

Intravista appena la sala
Che ho immaginato aprirsi su quella
Dove vivevo prima del mondo, prima
Dei numeri che promettono ma non mantengono.

E invano, domani, cercherò
Di sovvenirmi con delle parole.
Una di queste, il torrente. Avverto
Che il suo frastuono, il suo silenzio, somigliano
Alle aspirazioni dei grandi architetti.

Ma rivedo pure
Un groviglio di rovi, nel giardino

Di una casa sbarrata. Le ante sbattono,
E la morte tuba sul tetto.

Le retour à San Biagio (Caravanes 2003, p. 418-419)

I

Table, San Biagio,
Qui ne porte aucun dieu. Monnaie
Dont les deux faces sont nues.
Dalles, voûtes, pilastres,
Qui ont fait arc et flèche de l'espace.

Gave, et de toutes parts
La lumière du gave, qui se jette
Contre le roc. Sa foudre
À la cime du bruit.
Puis la paix du cône de déjection, loin dans les pierres.

II

Mais je repars, une seconde fois,
Et j'oublierai, encore.
La mémoire n'est pas capable de l'espace.
Déjà l'espace
N'est que la distorsion de l'absolu.

Rien qu'aperçue la salle
Que j'ai imaginée qui ouvrait sur celle
Où je vivais avant le monde, avant
Les nombres qui promettent mais sans tenir.

Et c'est en vain, demain, que j'essaierai
Avec des mots de me ressouvenir.
Un de ces mots, le gave. Je ressens
Que ce fracas, ce silence, ressemblent
À ce que désiraient les grands bâtisseurs.

Mais aussi je revois
Un enchevêtrement de ronces, dans le jardin
D'une maison fermée. Les volets battent.
t sur ce toit c'est la mort qui roucoule.

II.IV. Traduzioni dei sonetti di Keats

IV.I. *Bright star*

Bright star, would I were stedfast as thou art —
Not in lone splendour hung aloft the night
And watching, with eternal lids apart,
Like nature's patient, sleepless Eremite,
The moving waters at their priestlike task
Of pure ablution round earth's human shores,
Or gazing on the new soft fallen mask
Of snow upon the mountains and the moors —
No — yet still stedfast, still unchangeable,
Pillow'd upon my fair love's ripening breast,
To feel for ever its soft fall and swell,
Awake for ever in a sweet unrest,
Still, still to hear her tender-taken breath,
And so live ever — or else swoon to death.

Étoile, tant de feux...

Étoile, tant de feux ! Comme toi, que n'ai-je
Constance, paix, mais non pour veiller seul
Dans la splendeur des cimes de la nuit,
Tel un anachorète de la nature
Qui, paupières béantes sur l'éternel,
Observerait, sans hâte, sans sommeil,
Le tournoiement des vagues à leur tâche
De vestales : laver le long rivage
De notre vie sur terre ! Et non pas même
Pour regarder la fraîche neige neuve
Voiler, toute douceur, les montagnes, les landes.
Non ; ce ne soit, bien que constant moi-même
Et comme toi l'immutabilité,

Que pour presser ma tête sur le sein,
Fruit qui mûrit, de la belle que j'aime.
J'en percevrais ainsi, et à jamais,
Soit le doux gonflement soit s'il se calme,
Et toujours en éveil, ô fièvre exquise,
J'écouterais, toujours, toujours, ce tendre souffle,
Et je vivrais sans fin, pour sans affres mourir.

IV.II. *To sleep*

O soft embalmer of the still midnight,
Shutting, with careful fingers and benign,
Our gloom-pleas'd eyes, embower'd from the light,
Enshaded in forgetfulness divine;
O soothest Sleep! if so it please thee, close
In midst of this thine hymn my willing eyes,
Or wait the Amen, ere thy poppy throws
Around my bed its lulling charities;
Then save me, or the passed day will shine
Upon my pillow, breeding many woes;
Save me from curious conscience, that still hoards
Its strength for darkness, burrowing like a mole;
Turn the key deftly in the oiled wards,
And seal the hushed casket of my soul.

Au sommeil

Ô suave embaumeur du minuit paisible,
Toi dont les doigts affectueux, attentifs,
Ferment nos yeux épris déjà de l'ombre,
Tel un berceau de feuilles qui les abritent
De la lumière, et les bordent des plis
De l'oubli, notre part divine. Sommeil, la douceur même,
Si tel est ton plaisir
Dans ton chant de partout en moi, ferme mes yeux
Qui veulent bien, – ou tarde : la prière,
Peut-être la faut-il avant que ne neigent
Tes pavots sur ma couche, et leur compassion.
Mais après, garde-moi ! sinon la journée
Qui a pris fin et toutes ses détresses
Éclaireront mon oreiller encore.

Garde-moi de la curiosité de l'esprit,
Qui attroupe encore ses forces, dans le noir
Où elles creusent comme des taupes, tourne
Habilement ta clef dans la profondeur
Huilée de la serrure ; et de mon âme
Enfin silencieuse scelle le coffre.

IV.III. *The day is gone*

The day is gone, and all its sweets are gone!
Sweet voice, sweet lips, soft hand, and softer breast,
Warm breath, light whisper, tender semi-tone,
Bright eyes, accomplish'd shape, and lang'rous waist!
Faded the flower and all its budded charms,
Faded the sight of beauty from my eyes,
Faded the shape of beauty from my arms,
Faded the voice, warmth, whiteness, paradise –
Vanish'd unseasonably at shut of eve,
When the dusk holiday – or holinight
Of fragrant-curtain'd love begins to weave
The woof of darkness thick, for hid delight,
But, as I've read love's missal through to-day,
He'll let me sleep, seeing I fast and pray.

Fini le jour...

Fini le jour, finies toutes ses douceurs,
Douce voix, douces lèvres,
Tendres mains et le sein plus tendre encore,
Et la tiédeur du souffle, et le chuchotement
En demi-teintes claires, et les yeux qui brillent,
Puis la perfection, puis la langueur
De la hanche, de tout le corps ! Évaporé
Le charme de la fleur qui venait d'éclore,
Évaporées de mes yeux la beauté
Et de mes bras sa forme, évaporées
La voix et sa chaleur, cette lumière
D'un paradis ! Oui, finie cette joie
Bien avant l'heure à la tombée du soir
Où l'engrondissement du jour de fête

Ou de la nuit de fête, commencerait
De tisser de l'amour, de ce rideau
Imprégné de parfums, la trame obscure,
Celle qui dissimule le plaisir.

Mais j'ai lu aujourd'hui tout le livre d'heures d'Amour,
Et mon amour me laissera dormir,
Qui verra que je jeûne, que je prie.

III.V. Roméo et Juliette (Atto I, scena V)

ROMEO. If I profane with my unworhiest hand
This holy shrine, the gentle sin is this:
My lips, two blushing pilgrims, ready stand
To smooth that rough touch with a tender kiss.

JULIET. Good pilgrim, you do wrong your hand too much,
Which mannerly devotion shows in this;
For saints have hands that pilgrims' hands do touch,
And palm to palm is holy palmers' kiss.

ROMEO. Have not saints lips, and holy palmers too?

JULIET. Ay, pilgrim, lips that they must use in prayer.

ROMEO. O then, dear saint, let lips do what hands do:
They pray: grant thou, lest faith turn to despair.

JULIET. Saints do not move, though grant for prayer's sake.

ROMEO. Then move not, while my prayer's effect I take. [*He kisses her*]

ROMEO. *à Juliette.*

Si j'ai pu profaner de ma main indigne,
Cette châsse bénie, voici ma douce pénitence :
Mes lèvres sont toutes prêtes, deux rougissants pèlerins,
À guérir d'un baiser votre souffrance.

JULIETTE. Bon pèlerin, vous êtes trop cruel pour votre main
Qui n'a fait que montrer sa piété courtoise.
Les mains des pèlerins touchent celles des saintes,
Et leur baiser dévot, c'est paume contre paume.

ROMEO. Saintes et pèlerins ont aussi des lèvres ?

JULIETTE. Oui, pèlerin, qu'il faut qu'ils gardent pour prier.

ROMEO. Oh, fassent, chère sainte, les lèvres comme les mains !

Elles qui prient, exauce-les, de crainte
Que leur foi ne devienne du désespoir.

JULIETTE. Les saints ne bougent pas, même s'ils exaucent les vœux.

ROMEO. Alors ne bouge pas, tandis que je recueille
Le fruit de mes prières. Et que mon péché
S'efface de mes lèvres grâce aux tiennes. *Il l'embrasse.*

IV. Strutture strofiche delle raccolte di Yves Bonnefoy

Du mouvement e de l'immobilité de Douve (1953)	
Poème	Strophes
Théâtre	
I	3-prosa breve
II	prose brevi
III	4-2
IV	prose brevi
V	4-4
VI	prose brevi
VII	3-4-2
VIII	prosa brevi
IX	4-4
X	prosa brevi
XI	4-2-1
XII	prose brevi
XIII	3-3
XIV	prose brevi
XV	2-2-2
XVI	prose brevi
XVII	5
XVIII	prose brevi
XIX	4-4
Derniers gestes	
Aux arbres	4-4-4-4
<i>Que saisir sinon qui s'échappe...</i>	4-4-2
Le Seul Témoin	
I	11
II	6-6
III	4-4
IV	4-4
V	4-4
VI	3-3-3-3
Vrai nom	4-4-4

<i>La lumière profonde a besoin pour paraître...</i>	5-2
Phénix	4-4
<i>Cette pierre ouverte est-ce toi, ce logis dévasté...</i>	2-3
Vrai corps	4-4-4
Art poétique	2-2
Douve parle	
<i>Quelle parole a surgi près de moi...</i>	4-4
Une voix	2*2*2
Une autre voix	2-1*2-1*2-1*2-1
<i>Si cette nuit est autre que la nuit...</i>	7
Douve parle	
I	6-4
II	4-4-3
III	4-5-4-1
<i>Demande au maître de la nuit quelle est cette nuit...</i>	5
Une voix	12
<i>Demande pour tes yeux quel es rompe la nuit...</i>	5-1
Une voix	12
Voix basses et Phénix	
Une voix	4
Une autre voix	4
Une voix	4
Une autre voix	4
<i>Mais que se taise celle qui veille encor...</i>	3-3-1
<i>Tais-toi puisqu' aussi bien nous sommes de la nuit...</i>	8
L'Orangerie	
<i>Ainsi marcherons-nous sur les ruines d'un ciel immense...</i>	3-2-4
Hic est locus patriae	4-4
<i>Le lieu était désert, le sol sonore et vacant...</i>	4-3-4
La Salamandre	
I	prose brevi
II	prose brevi
III	prose brevi
IV	prose brevi

<i>Quand reparut la salamandre, le soleil...</i>	3-2-4
<i>Cassandra, dira-t-il, mains désertes et peintes...</i>	4-4-4
Justice	4-4-4
<i>Je prendrai dans mes mains ta face morte</i>	prosa breve
<i>L'orangerie sera ta résidence...</i>	4-3
Vérité	4-4
<i>Tu as pris une lampe et tu ouvres la porte...</i>	prosa breve
Vrai lieu	
<i>Qu'une place soit faite à celui qui approche...</i>	2-2-2-2-2
Chapelle Brancacci	4-4
Lieu du combat	
I	4-4-4
II	4-4-4
Lieu de la salamandre	5-4-4-4
Vrai lieu du cerf	4-4-4
<i>Le jour franchit le soir, il gagnera...</i>	4
Hier régnant désert (1958)	
Poème	Strophes
Menaces du témoin	
Menaces du témoin	
I	4-4
II	4-4
III	3-3-3
IV	4-4
V	4-4-4-4
Le Bruit des voix	4-4-4
Rive d'une autre mort	
I	4-3-3-3
II	4-4-3-3
III	4-4-4
À San Francesco, le soir	4-4
Le Bel Été	4-4-3-3
<i>Souvent dans le silence d'un ravin...</i>	5-2
À une pauvreté	4-4
Le Visage mortel	

<i>Le jour se penche sur le fleuve du passé...</i>	4-4-4
<i>Il y a que la lampe brûlait bas...</i>	8-2
Le Pont de fer	3-4-4
Les Guetteurs	
I	4-4-4
II	5-5-5
La Beauté	12
L'Ordalie	
I	4-4-4
II	4-6-3
L'imperfection est la cime	2-2-2-1
Veneranda	8-4
Une voix	4-4
Veneranda	
I	4-4
II	4-4
III	4-4
Une voix	4-4-3
Veneranda	4-4
Toute la nuit	9
<i>Tu te coucheras sur la terre simple...</i>	2-2-2-2
La Mémoire	4
Le Chant de sauvegard	
<i>Que l'oiseau se déchire en sables, disais-tu...</i>	4
<i>L'oiseau m'a appelé, je suis venu...</i>	4-4-4
Le Feuillage éclairé, I	
I	2-12
II	3-5-4
III	5-4
IV	4-4
L'infirmité du feu	4-4-4
<i>Tu entendras...</i>	10
À la voix de Kathleen Ferrier	4-4-4-4
Terre du petit jour	2-4
Le Ravin	9-4
L'Éternité du feu	4-4-4

<i>Tu sauras qu'un oiseau a parlé, plus haut...</i>	5-2-1
À une terre d'aube	
<i>Aube, fille des larmes, rétablis...</i>	11
Une voix	5-4-4
Veneranda	4
<i>Combien d'astres auront franchi...</i>	4-4-4
<i>Apaisé maintenant, te souviens-tu...</i>	4-3-3
Le Pays découvert	4-4
Delphes du second jour	4-5
Ici, toujours ici	4-4-4
<i>La voix de ce qui détruit...</i>	4-4-3-3
La Même Voix, toujours	3-2-2
L'Oiseau des ruines	4
Pierre écrite (1965)	
Poème	Strophes
L'Été de nuit	
L'Été de nuit	
I	4-4-3
II	3-4-4-4
III	4-5-4
IV	4-4-4
V	4-4-2
... VI	4-4
VII	4-4
VIII	4-3-5
IX	4-4
Une pierre	3-4
Le Jardin	4-4
<i>Dans ses coffres le rêve a replié...</i>	4-4-4
L'Écume, le récif	4-4-4-4
La Lampe, le dormeur	
I	4-4-4
II	4-4-4-4
<i>Bouche, tu auras bu...</i>	4-4-4-4
Une pierre	4

Pierre écrite	
<i>Préstege, disais-tu, de notre lampe et des feuillages...</i>	4-3-2
Une pierre	7
Le Lieu des morts	4-4-3
Une pierre	4-3-4
Le Lieu des morts	8-4-2
Une pierre	8-2
Une pierre	6-4-3
Une pierre	2
Jean et Jeanne	3-2-4-4
Une pierre	7
Une pierre	4-5-4
Une pierre	4
Une pierre	4
Une pierre	4
<i>La face la plus sombre a crié...</i>	4-4
Sur un Éros de bronze	4-4-4
Une voix	3-3-3
Un feu va devant nous	
La Chambre	4-4-4
L'épaule	4-4-4
L'arbre, La lampe	4-4-4
Les Chemins	5-4
Le Myrte	4-4-4
Le Sang, la note <i>si</i>	4-2-4
L'Abeille, la couleur	4-4-4
Le Soir	5
La Lumière du soir	4-3
La Patience, le ciel	4-4
Une voix	4-4-4
Une pierre	4-5
La Lumière, changée	4-4-4
Une pierre	4
Une pierre	3-4
Le Cœur, l'eau non troublée	4-4-4-4

La Parole du soir	4-4-3-3
« Andiam, compagne belle ... »	4-4
Le livre, pour vieillir	8-6
Le Dialogue d'angoisse et de désir	
I	9-8
II	11-2
III	5-5-1-2
IV	7-3
V	16
VI	7-6-2-3
Sur une <i>Pietà</i> de Tintoret	5-5
Une voix	17
Art de la poésie	7
Dans le leurre du seuil (1975)	
Poème	Strophes
La Fleuve	7-36-6-17-14 // 9-8
Dans le leurre du seuil	2-1-4-1-4-1 // 2-4-2-2-2 // 4-4-4-4-1-2-4 // 12-12-14-13-14 // 4-4-4 // 4-4-4 // 20 // 4-4-4-4-4 // 13-4-6 // 17-4-14 // 4-4-4-4 // 8-18 // 6-4-2
Deux couleurs	8-10-4-8-10-8-9-4 // 10-10-4-4
Deux barques	42-28 // 12-5-8 // 11-4
<i>Le feu, ses joies de sève déchirée</i>	4-4-4-2 // 7-2-3 // 4-2 // 4
La Terre	5-5-5 // 8-5-2-3 // 4-16-3-7-8-3 // 2-2-5-26-29-4 // 4-4-4 // 23-8-8 // 4-4-4-4 // 4-4-4-4 // 4-4 // 4-8-4-9-3-5 // 2-2 // 2-5-3-14-7-3-4-4-1
Les Nuées	4-4-3-3 // 4-5-4-3 // 15-27-7-34-12-48 // 4-4-4-4 // 20 // 4-4-4 // 4-4-4-4 // 4-4-4-4 // 4-4-4-4 // 3-4 // 20-10-3-12 // 4-4-4 // 10-9-3-5-10-1-4 // 4-4-4 // 4
L'Épars, l'indivisible	5-7-5 // 7-2 // 7 // 4-4 // 2-5-1 // 4-6-3 // 6-6-4-13-11-9-11-5-5-3-4 // 1-4-5 // 8-4 // 7 // 3-5 // 4-4 // 1-9 // 2-5-16-7-3 // 2-6-2 // 2-4 // 2 // 2-8 // 2-1 // 2-4-8-6 // 3-3
Ce qui fut sans lumière (1987)	

Poème	Strophes
I	
Le Souvenir	11-7-19-23-10-13-31-7-15
Les Arbres	13-5-8
L'Épervier	14-15-3
L'Adieu	6-11-8-8-7-13-3
Le Miroir courbe	
I	5-5-5
II	5-5-5
Une pierre	4-4
La Voix, qui a repris	5-7-9
La Voix encore	13-16-4
II	
Passant auprès du feu	2-13-10-3-5
Le Puits	5-4-4-5
Le Puits, les ronces	11-9
La Rapidité des nuages	4-4-4
La Foudre	5-4-1-4
L'Orée du bois	
I	4-4-4-4
II	4-4
Une pierre	4-9-4
Le Mot «ronce», dis-tu	4-5-4-3-2
La Branche	4-6-4-8-17-4
Sur des branches chargées de neige	
I	4-4-4-4
II	4-4-4
La Neige	4-4
III	
Par où la terre finit	
I	prose brevi
II	prose brevi
III	prose brevi
IV	prose brevi
V	prose brevi
VI	prose brevi
VII	prose brevi

VIII	prose brevi
IX	prose brevi
X	prose brevi
Là où creuse le vent	
I	4-4-4-4-4
II	4-4-4-4-4
III	4-4-4-4
Dedham, vu de Langham	
I	12-12-10-6-8
II	7-19-34
IV	
Psyché devant le château d'Amour	4-4-4-4
Le Haut du monde	
I	6-6-6
II	9-8-1
III	4-7-4
IV	6-5-3
V	8-4
VI	11-6
VII	3-2-4-4
Une pierre	8-4
V	
L'Agitation du rêve	
I	13-16-31
II	5-5-5
III	5-5-5
IV	5-5
Le Pays du sommet des arbres	
I	4-4-4-4
II	4-4-4-4
La Nuit d'été	
I	4-4-4
II	4-4-4-4
III	4-4-4
IV	4-4-4
V	4-4
La Barque aux deux sommeils	

I	6-5-12-6-5
II	6-6
III	5-5
IV	5-5-5-5
La Tâche d'espérance	4-4
Là où retombe la flèche (1988)	
Poème	Strophes
I	prose brevi
II	prose brevi
III	prose brevi
IV	prose brevi
V	prose brevi
VI	prose brevi
VII	prose brevi
Début et fin de la neige (1991)	
Poème	Strophes
La Grande Neige	
<i>Première neige tôt ce matin. L'ocre, le vert...</i>	2-4-3-2
Le Miroir	4-2
La Charrue	2-4-6
Le Peu d'eau	6-3
<i>Neige...</i>	6-5-3
La Vierge de miséricorde	5-4
Le Jardin	4-4
Les Pommes	4-4
L'Été encore	5-5-5
<i>On dirait beaucoup d'e muets dans une phrase...</i>	3-3-1
<i>Flocons...</i>	4-4
De natura rerum	4-4-4-4
La Parure	4-5-4-1
Noli me tangere	2-6-2
<i>Just avant l'aube...</i>	5-6-6
Les flambeaux	
<i>Neige...</i>	8-10-12-3-5
Hopkins Forest	

<i>J'étais sorti...</i>	10-10-13-15-16
Le Tout, le rien	
I	4-4-4-4
II	4-4-4-4
III	4-4-4-4
La Seule Rose	
I	10-11
II	18
III	7-8
IV	14
La Vie errante - Récits en rêve, 3 (1993)	
Poème	Strophes
«Lis le livre ! »	
	prosa
La Vie errante	
L'Alchimiste de la couleur	prosa
La Vie errante	prosa
Tout un matin dans la ville	prosa
<i>La Naïda</i>	prosa
Strabon le géographe	prose brevi
Le Dieu Glaucus	prose brevi
Que je te sache	prose brevi
L'Horloge	prose brevi
Sugarfoot	prosa
Impressions, soleil couchant	7-13-3
De grands blocs rouges	prosa
Paysage avec la Fuite en Égypte	prosa
Tout l'or du monde	prosa
Les Raisins de Zeuxis	
Les Raisins de Zeuxis	prose brevi
Les Chiens	prose brevi
Le Haut du monde	prose brevi
La Nuit	prose brevi
La Tâche d'inexister	prose brevi
L'Aveugle	prose brevi

L'Entaille	prose brevi
Le Livre	prose brevi
On me parlait	prose brevi
Encore les raisins de Zeuxis	
L'Inachevable	prose brevi
Le Désespoir du peintre	prose brevi
Le Musée	prose brevi
La Justice nocturne	prose brevi
L'Hommage	prose brevi
La Grande Image	prose brevi
Le Crucifix	prose brevi
Encore les raisins de Zeuxis	prose brevi
Celle qui inventa la peinture	prose brevi
Derniers raisins de Zeuxis	
I	prose brevi
II	prose brevi
III	prose brevi
IV	prose brevi
V	prose brevi
VI	prose brevi
VII	prose brevi
VIII	prose brevi
IX	prose brevi
De vent de fumée	
I	12-14-19-4-16-5-6
II	10-8-7-6-5-2-9
III	9
Une pierre	
	4-4-4-4
Deux musiciens, trois peut-être	
Deux musiciens, trois peut-être	prosa
Trois souvenirs du voyage	prosa
Deux phrases, d'autres encore	prosa
Des mains qui prennent les siennes	prosa
L'Autoportrait de Zeuxis	prosa

Le Canot de Samuel Beckett	
	prosa
Les planches courbes (2001)	
Poème	Strophes
La Pluie d'été	
Les Rainettes, le soir	
I	4-4-4
II	4-4-4
Une pierre	5-5
Une pierre	4-5
La Pluie d'été	
I	4-4-4
II	4-4-4
Une pierre	7-2
Une pierre	4-4
Les Chemins	
I	4-4-4
II	4-4-4
III	4-4-4-4
Hier, l'inachevable	4-4-4
Une pierre	3-2-2
Une pierre	4-5
Que ce monde demeure !	
I	4-4-4
II	4-4-4
III	4-4-4
IV	4-4-4-4
V	4-4-4-4
VI	4-4-4
VII	4-4-4-4
VIII	4-4-4
Une voix	
I	4-4-4
II	4-4-4
Une pierre	4-4-4

<i>Je déplace du pied...</i>	4-4-4-4
<i>Un même effacement...</i>	4-4-4
Une pierre	4-3-2
Une pierre	4-5
<i>Passant, ce sont des mots...</i>	3-5-5-7
<i>Sur la pierre tachée...</i>	4-4-4
La Pluie sur le ravin	
I	4-9-4
II	6-7
III	4-5
À même rive	
I	4-4-4-4
II	4-4
III	4-4-4
La Voix lointaine	
I	4-4-4
II	4-4-4
III	4-4-4
IV	4-4-4
V	4-4-4
VI	4-4-4
VII	4-4-4
VIII	4-2-2-4
IX	4-4-4
X	4-4
XI	4-4-4
Dans le leurre des mots	
I	12-16-16-24-18-13-10-8-8-2
II	17-9-9-14-7-10-8-9
La Maison natale	
I	16
II	20
III	16
IV	15-3
V	13-20
VI	14-8

VII	13-8-17-4
VIII	14
IX	4-5-5
X	15-15
XI	7-12
XII	7-12-5
Les Planches courbes	
	prosa
L'Encore Aveugle	
L'Encore Aveugle	
I	11-21-6-16-8
II	11-11-6-3-5-7-4-6-6-2-2
L'Or sans visage	
I	8-7-13-5
II	7-7-13-10
III	11-8
Jeter des pierres	
Rouler plus vite	prosa
Rouler plus loin	prosa
Jeter des pierres	prosa
La Longue Chaîne de l'ancre (2008)	
Poème	Strophes
Le Désordre	
Le Désordre	poesia-teatro
La Longue Chaîne de l'ancre (Ales Stenar)	
I	10-14
II	19-19-13-13
L'Amérique	
I	prosa
II	prosa
III	prosa
Le Théâtre des enfants	
Le Théâtre des enfants	prosa
Le Grand Prénom	prosa
Les Arbres	prosa

Bouche bée	prosa
Le Peintre dont le nom est la neige	
I	prose brevi
II	prose brevi
III	prose brevi
Les Noms divins	
I	prosa
II	prosa
Passant, veux-tu savoir ?	
I	3-8-4-8-27-2
II	19-6-10-3-20-14
III	4-11-14-8-5-9
Presque dix-neuf sonnets	
Tombeau de L.-B. Alberti	4-4-3-3
Tombeau de Charles Baudelaire	4-4-3-3
«Facesti come quei che va di notte...»	4-4-3-3
La Dérision de Cérès	4-4-3-3
L'Arbre de la rue Descartes	3-4-4
L'Invention de la flûte à sept tuyaux	4-4-3-3
Le Tombeau de Giacomo Leopardi	4-4-3-3
Mahler, le chant de la terre	4-4-3-3
Le Tombeau de Stéphane Mallarmé	4-4-3-3
À l'auteur de <i>La Nuit</i>	4-4-3-3
San Giorgio Maggiore	4-4-3-3
Sur trois tableaux de Poussin	4-4-3-3
Ulysse passe devant Ithaque	4-4-3-3
San Biagio, à Montepulciano	4-4-3-3
Un dieu	4-4-3-3
Un poète	4-4-3-3
Une pierre	4-4-3-3
Le Tombeau de Paul Verlaine	4-4-3-3
Un souvenir d'enfance de Wordsworth	4-4-3-3
Remarque sur l'horizon	
	prose brevi
Une variante de la sortie du jardin	
	prosa

Une autre variante	
	prosa
Deux scènes et notes conjointes (2009)	
Poème	Strophes
Deux scènes	
	prosa
Pour mieux comprendre	
I	prosa
II	prosa
III	prosa
IV	prosa
V	prosa
VI	prosa
VII	prosa
VIII	prosa
IX	prosa
X	prosa
XI	prosa
Autre note conjointe	
	prosa
L'Heure présente (2011)	
Poème	Strophes
Raturer outre	
Une photographie	4-4-3-3
Encore une photographie	4-4-3-3
Un souvenir	4-4-3-3
Je te donne ces vers...	4-4-3-3
Le Nom perdu	
I	4-4-3-3
II	4-4-3-3
III	4-4-3-3
Deux tours	4-4-3-3
Le Jardin	4-4-3-3
L'Écharpe rouge	
I	4-4-3-3

II	4-4-3-3
Le Pianiste	
I	4-4-3-3
II	4-4-3-3
L'Enfant du second jour	4-4-3-3
Aucun dieu	4-4-3-3
La Révolution la nuit	4-4-3-3
L'Idée d'un livre	4-4-3-3
Voix sur le fleuve	4-4-3-3
Donner des noms	4-4-3-3
Le Lit, les pierres	4-4-3-3
Dans le miroir	4-4-3-3
Eau et pain	4-4-3-3
Branches basses	
I	4-4-3-3
II	4-4-3-3
Soient Amour et Psyché	
I	4-4-3-3
II	4-4-3-3
III	4-4-3-3
IV	4-4-3-3
Voix entendue près d'un temple	
	prosa
Bête effrayée	
	prosa
Pour mieux comprendre	
Amour et Psyché encore	4-4-3-3
Aux portes du jardin	4-4-3-3
Grands rayons rouges	4-4-3-3
Il descend de cheval	4-4-3-3
Il s'éloigne	4-4-3-3
La Beauté	4-4-3-3
Nos mains dans l'eau	4-4-3-3
Il gagne la haute mer	4-4-3-3
Une page de Robert Antelme	4-4-3-3
Première ébauche d'une mise en scène d'<i>Hamlet</i>	

	prosa
Hamlet en montagne	
	prosa
L'Heure présente	
I	4-4-2-7-1-3-6-5-6-7-5-9-11-5-11-8-13-10-11-11
II	3-7-6-5-8-21
III	15-18-14-6-20-10-27-14-30-1
Frissons d'automne	
	prosa
De grandes ombres	
	prosa
Aller, aller encore	
I	prose brevi
II	prose brevi
III	prose brevi
Ensemble encore <i>suivi de Perambulans in noctem (2016)</i>	
Poème	Strophes
Ensemble encore	
I	10-6-16-9-18-18-11-8-16-28-12-7-9-5-17
II	9-5-17-15-12
III	9-17-13
La Grande Ourse	
Ce bruit, qu'est-ce que c'est ?	poesia dialogica
Et ça, encore ?	poesia dialogica
La Grande Ourse	poesia dialogica
Plus loin, plus haute !	poesia dialogica
Allô, oui ?	poesia dialogica
Vous, encore !	poesia dialogica
L'Étoile sept	poesia dialogica
Le Pied nu	
Dedans dehors ?	prose brevi
I	prose brevi
II	prose brevi
La Voie lactée	prose brevi
Le Pied nu, les choses	prose brevi

Voix à la cime des arbres	prose brevi
Ensemble la musique et le souvenir	
I	4-4-3-3
II	4-4-3-3
III	4-4-3-3
IV	4-4-3-3
V	4-4-3-3
VI	4-4-3-3
VII	4-4-3-3
Poèmes pour Truphémus	
La Chambre, le jardin	
I	5-5-8-4
II	6-5-5-4
III	6-5-7-4
Un café	6-4-5-4-4
Les Tableaux	4-4-3-3
D'autres tableaux	4-4-4-4
Light, in an empty room	4-4-4-4-4-4-4
Briefwege	
Après le feu	4-4-3-3
Nisida	4-4-3-3
Briefweg, à Warbende	4-4-3-3
Perambulans in noctem	
I	
Dans l'atelier du peintre	prosa
La Tâche du traducteur	prosa
Une fête d'anniversaire	prosa
La Promenade en forêt	prosa
Heures dans ce journal que je me tiens pas	prosa
II	
Des bras qui s'ouvrent	prosa
À l'aube des temps	prosa
Dans l'autre malle	prosa
L'Autre Escalier	prosa
La Porte basse	prosa
Que de biens !	prosa

Perambulans in noctem

prosa

Résumé

« Pourquoi chez Yves Bonnefoy l'étrange revitalisation du sonnet dans les quinze dernières années de sa vie ? » (Labarthe 2019 : 253), se demande Patrick Labarthe en ouverture de l'un de ses articles.

S'inspirant de la question soulevée par Labarthe, ce travail a pour objectif de retracer le cheminement par lequel Bonnefoy en vient à privilégier le sonnet comme forme poétique dans la dernière phase de sa production.

Dans la période la plus récente de l'œuvre de Bonnefoy, on observe en effet un changement notable : le sonnet s'impose désormais comme outil d'une nouvelle étape poétique, à la fois reflet et instrument formel d'une nouvelle quête, et aboutissement d'une réflexion commencée, de nombreuses années auparavant, au cœur de son expérience de poète-traducteur.

Partant de ce constat, la thèse examine la façon dont la forme du sonnet se consolide dans la production poétique tardive de Bonnefoy : elle accorde une place centrale au rôle déterminant qu'eut son activité de traduction et, en particulier, son expérience de traduction depuis l'italien d'une sélection de sonnets du *Canzoniere* de Pétrarque.

S'inscrivant dans le sillage tracé par Bonnefoy lui-même, à savoir dans la pensée que traduction et création poétique se répondent dans un dialogue continu et fécond, cette étude met en évidence comment et dans quelle mesure la réflexion née au cœur du geste traductif a orienté le geste poétique du poète et favorisé la redécouverte et le choix de l'emploi de la forme du sonnet.

Le présent travail se propose donc deux objectifs étroitement reliés l'un à l'autre. Premièrement, à un niveau plus large et dans le sillage des recherches d'Amadori (2015) et de Zach (2013), il s'agit de réfléchir au mouvement d'osmose réciproque que Bonnefoy a toujours alimenté entre traduction et production poétique, en prenant pour étude de cas la forme-sonnet.

Deuxièmement, on examine comment cette forme s'insère et quel rôle elle assume dans le panorama de la poétique de l'auteur, en particulier dans la dernière phase de son parcours poétique.

Comme Jérôme Thélot (1983) l'a mis en lumière, la poétique de Bonnefoy au sein

de ses trois premiers recueils – *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* (1953), *Hier régnant désert* (1958) et *Pierre écrite* (1965) – s'articule, en dépit d'innovations significatives, autour d'une continuité au moins apparente avec la tradition française, ce qui se manifeste principalement par l'adhésion à un rythme largement fondé sur des mètres et des structures strophiques pairs. La parité, la symétrie ainsi que les proportions semblent en effet constituer, en surface, les piliers de l'écriture de l'auteur durant ces premières décennies de création, témoignant d'une persistance du rêve, hérité de la Grèce classique, de saisir le monde pour en fixer une représentation éternelle et idéale. Toutefois, Bonnefoy – poète qui a délaissé ses premières expérimentations surréalistes au profit d'une parole dont l'urgence s'ancre dans la reconnaissance de l'*hic et nunc* de notre condition terrestre – ne succombe pas à l'illusion platonicienne d'un univers intelligible, conscient que cette quête ne peut que masquer un exil éloigné de la réalité véritable – réalité une et indivisible dont la marque essentielle réside dans la finitude plutôt que dans l'éternité. Refusant ainsi de nier la mort – étape envisagée au contraire comme fondatrice de notre finitude et de l'absolu de notre présence au monde –, Bonnefoy se détourne de la recherche d'un ailleurs pour poursuivre une vérité poétique scellée dans la célébration de la vie ici-bas. Sur cette aspiration classique vers l'idéal, perceptible dans l'usage prédominant des mètres pairs, il greffe alors des points de rupture, des mètres impairs s'insinuant dans l'apparente harmonie de la parité pour rappeler le temps limité de l'humain. À l'alexandrin classique, mètre le plus récurrent, ainsi qu'à la structure solide du quatrain, s'adjoignent alors, sur le plan métrique, l'alexandrin boiteux (vers de 11 syllabes qui comporte une césure 6/5, tel un alexandrin classique inachevé), et, sur le plan strophique, la strophe de trois vers, laquelle ne s'affiche pas comme un tercet mais, à l'instar de l'alexandrin boiteux, comme une strophe dont le dernier vers ferait défaut. Ces deux couples – alexandrin-alexandrin boiteux et quatrain-strophe de trois vers –, confirmant leur statut d'« étymon » (ivi : 33) et leur fonction de « négativité violente » (ivi : 43), se succèdent souvent pour engendrer, dans certains cas, des formes voisines du sonnet, structurées en deux quatrains suivis de deux tercets. Parmi ces séquences de strophes brèves, on distingue précisément quatre poèmes bâtis sur ce modèle de deux quatrains et deux tercets : *Rive d'une autre mort, II* (CEP : 94), *Le bel été* (CEP : 95) et *La voix de ce qui détruit...* (CEP : 114) dans *Hier régnant désert*, ainsi que *La parole du soir* (CEP : 143) dans *Pierre écrite*.

Dès le milieu des années 1970, avec la parution de *Dans le leurre du seuil* (1975), les cadres strophiques s'assouplissent au profit d'une poésie plus ample prenant la forme de poèmes longs aux strophes hypertrophiées de longueur variable, bien que subsistent quelques compositions aux structures plus ramassées. On y retrouve notamment une séquence de deux quatrains et deux tercets à l'ouverture de la section *Les Nuées* (ŒP : 397). Cette présence intermittente de poèmes organisés en deux quatrains et deux tercets a permis à Labarthe (2019) de soutenir que la forme-sonnet aurait hanté les premiers recueils de Bonnefoy tel « le spectre d'une tradition ». Néanmoins, ce n'est que trente ans plus tard que l'auteur choisira de manière consciente et systématique de se réapproprier cette forme métrique. Auparavant, depuis *Dans le leurre du seuil* et ses longs poèmes jusqu'aux proses poétiques, l'œuvre de Bonnefoy s'était déployée à travers une multitude de modes d'écriture. C'est à partir de 2008, avec la section *Presque dix-neuf sonnets* du recueil *L'Heure présente*, que le sonnet s'intègre à ces modalités pour devenir l'instrument privilégié de sa dernière production poétique, structurant le recueil *Raturer outre* (2010) puis *L'Heure présente* (2011), avant de s'intégrer pleinement dans son ultime ouvrage, *Ensemble encore* (2016).

Cet acheminement vers la forme fixe et la portée de ce changement de perspective, il convient d'en identifier les signes précurseurs. Il faut rappeler que Bonnefoy a consacré son talent non seulement à son œuvre propre, mais aussi à la traduction de figures majeures de la poésie européenne telles que Shakespeare, Donne, Yeats, Leopardi ou Pascoli. Véritable prolongement de son expérience poétique et de sa rencontre avec l'Autre, la traduction constitue, au même titre que l'art ou la musique, un pilier de sa réflexion. Dans la phase ultime de son parcours de traducteur, la méditation sur le sonnet prend une importance telle qu'elle provoque une réévaluation de cette forme pour sa propre création. L'usage du sonnet dans les derniers recueils ne surgit donc pas *ex nihilo*, mais puise ses sources dans son travail de traduction et dans la pensée qui l'a accompagné au fil des ans. Ses premières versions françaises de sonnets remontent au début des années 1990 ; elles sont portées par le désir d'explorer une part alors méconnue de l'œuvre d'un auteur fondamental pour lui, avec lequel il entretenait un lien de filiation profond : William Shakespeare. Cette réflexion, née de la confrontation avec le *shakespearian sonnet*, s'approfondit au début des années 2000 en remontant aux origines mêmes de la forme avec la traduction d'un choix de sonnets du *Canzoniere* de Pétrarque. La nouvelle

traduction des sonnets de Shakespeare vient enfin clore ce cycle, entérinant une compréhension plus approfondie de cette forme fixe, désormais réinvestie d'un sens nouveau et qui devient ainsi un dispositif fécond au service de son expérience poétique.

Pour atteindre l'objectif que l'on s'est proposé, on a choisi de suivre un parcours chronologique, qui commence par les premières mises à l'épreuve de Bonnefoy avec la forme du sonnet, à travers l'étude des stratégies qu'il a adoptées pour la traduction des sonnets de Pétrarque et de Shakespeare et des réflexions qui en ont découlé, et s'achève sur une analyse de la dernière phase de l'œuvre du poète, dans laquelle cette forme a été choisie comme nouvel instrument de recherche poétique. Cette organisation a conduit à un travail structuré en quatre chapitres, chacun consacré à un aspect différent de la question.

Le premier chapitre pose les jalons de la réflexion de Bonnefoy en illustrant, dans un premier temps, la réciprocité profonde entre création et traduction, conçues comme deux processus qui s'alimentent réciproquement. La démonstration se resserre ensuite pour aboutir à une analyse spécifique de la réflexion de l'auteur sur la forme du sonnet.

Dans un premier temps, on propose un panorama de l'activité de Bonnefoy en tant que traducteur, en soulignant la manière dont ses premières expérimentations trouvent leur ancrage non seulement dans sa jeunesse, mais aussi dans la nécessité de reconnaître la valeur proprement poétique d'un usage singulier du langage – ce « niveau second dans les mots » (Bonnefoy 1980, 268) qui constitue l'essence même de la poésie. C'est en effet la tension vers la recherche poétique qui, dès ses premières traductions, agit comme le moteur de son activité traduisante, conférant à cette dernière la nature d'un véritable geste poétique : une pratique de connaissance – de l'Autre et de soi – et, par là même, le lieu d'un « questionnement » (Bonnefoy 1990 : 153) incessant du langage.

Cette première partie se conçoit ainsi comme un cadre introductif visant tant à retracer l'origine et la nature du désir de traduire qu'à esquisser – sans prétention d'exhaustivité – un itinéraire de l'histoire éditoriale de Bonnefoy traducteur. Il s'agit de mettre en lumière la diversité des œuvres et des auteurs abordés, ainsi que la pluralité des langues avec lesquelles il s'est mesuré, bien que son travail se soit principalement concentré sur les littératures anglaise et italienne. De ce tableau émerge un parcours long et complexe où s'entrelacent de manière indissociable pratique de la traduction et vocation poétique, selon un processus dynamique où création et traduction

s'interpénètrent dans un flux continu. Elles traversent une frontière agissant telle une membrane osmotique vouée à une dissolution progressive, érigeant ainsi l'acte de traduire en un acte crucial de l'œuvre et de la pensée de Bonnefoy.

Par la suite, l'attention s'est tournée vers la vaste activité d'autoréflexion critique qui a constamment accompagné son œuvre de traducteur, trouvant un espace d'élection dans le riche appareil paratextuel qui l'accompagne. Une singularité saillante de la démarche traductive de Bonnefoy réside, en effet, dans la présence systématique d'essais critiques venant commenter la majeure partie de ses traductions. Cette pratique méta-poétique ne saurait être perçue comme une activité accessoire ou subalterne ; elle se configure bien plutôt comme une partie intégrante du même projet intellectuel qui investit, de pair, ses recueils poétiques. C'est pourquoi, à la notion de membrane osmotique s'adjoint ici celle de prisme : si la « pulsion de traduction » (Berman 1995 : 74) naît chez Bonnefoy de sources diverses, l'acte de traduire agit tel un prisme, catalysant et réfractant la recherche poétique en différents faisceaux de lumière qui correspondent aux multiples aboutissements de sa production. Traduction, poésie et réflexion s'alimentent ainsi réciproquement dans l'expérience de Bonnefoy, jusqu'à venir presque converger en une unique pratique créatrice qui, tout en s'articulant sous des formes distinctes, procède d'un même élan de connaissance.

Étant donné l'importance que revêtent les paratextes des traductions dans la pratique et dans le développement de la pensée de Bonnefoy – en tant que moments charnières du déploiement de sa réflexion –, on s'est attaché à passer en revue, dans le sillage ouvert par l'étude de Scotto (*L'Herméneutique d'Yves Bonnefoy critique de lui-même*), les différentes typologies paratextuelles qui enrichissent ses traductions. L'objectif est de démontrer que ces écrits sont, en partie, superposables aux catégories identifiées par Scotto pour la poésie, et que la démarche de Bonnefoy demeure cohérente tant dans ses formes que dans ses contenus, indépendamment de l'objet d'étude.

Dans sa contribution, Scotto propose une taxinomie des cinq types de textes que Bonnefoy compose de façon critique au sujet de sa propre production : les *autocommentaires*, les *entretiens*, les *prières d'insérer*, les *préfaces* et les *récits-essais autobiographiques*, organisés en sections distinctes selon leur nature et leur fonction. En déplaçant le regard vers la traduction, il est possible d'identifier des typologies paratextuelles analogues, coïncidant largement avec celles qui ont été précédemment

décrites : aux *entretiens*, *préfaces* et *postfaces* déjà cités s'ajoutent les articles de revues scientifiques ainsi que les chapitres d'ouvrages collectifs. À cet ensemble viennent s'adjoindre un *prière d'insérer* en ouverture de *Je vois sans yeux et sans bouche je crie* (2012) – recueil de traductions d'une sélection de sonnets du *Canzoniere* de Pétrarque publié chez Galilée – ainsi que la *lectio magistralis* prononcée lors de la remise de son doctorat *honoris causa* à l'Université de Naples L'Orientale.

L'étude approfondie des paratextes met en lumière la manière dont, pour Bonnefoy, la traduction s'inscrit dans une conception élargie de l'acte poétique : traduire revient à recommencer son projet – celui de l'Autre comme le sien propre. « On ne traduit bien que son proche » (Bonnefoy 1994a : 15), écrit le poète à maintes reprises, soulignant ainsi à quel point l'admiration et l'affinité éprouvées pour un autre auteur sont fondamentales, d'une part, pour éveiller le désir de traduire et, d'autre part, pour instaurer ce dialogue nécessaire à la poursuite de sa propre préoccupation poétique. Celle-ci trouve, dans la rencontre avec l'Autre, sa plus haute reconnaissance, confirmant le rôle métonymique de l'expérience poétique.

Le questionnement du langage opéré par l'Autre se présente en effet comme une opportunité inattendue de réinterroger sa propre démarche poétique, de la revisiter à travers les sentiers que d'autres ont frayés pour sonder leurs propres hantises ; il s'agit d'y puiser non pas des réponses, mais un élargissement des interrogations au sein d'un monde poétique édifié par une subjectivité distincte. Ce processus ne peut s'accomplir qu'en se remplaçant dans les pas de l'auteur, en saisissant ses enjeux, par-delà le *poème* – lequel n'est que la trace de ce parcours – afin de retrouver, au cœur de sa propre langue et de ses propres mots, des défis analogues. C'est dans ce sillage que se dessine une pensée où l'acte traductif devient essentiel pour éprouver les limites encore inexplorées de sa propre expérience poétique et, plus encore, de sa propre langue.

Outre la médiation du dialogue avec l'Autre, le dépassement du réseau de relations conceptuelles qui irriguent la langue passe également par la forme. Si « la signifiante n'est nullement ce qui constitue un poème » (Bonnefoy 2000a, *La communauté des traducteurs* : 28), la parole poétique se situe dans ces « instants de plénitude [...] transverbaux » (Bonnefoy 2000a : 49), ces seuils « conceptuellement au plus vide, sensoriellement au plus plein » (Bonnefoy 1990 : 243). Dès lors, l'écoute du son ancestral s'avère fondamentale : remontant des profondeurs de l'être, cette sonorité primordiale

– et donc pré-linguistique – possède la faculté de reconduire l'être à cet état d'unité pré-verbale propre à l'enfance, avant que ne survienne la grande déchirure d'avec le monde causée par l'avènement du langage.

Ce n'est que par l'adhésion à la plénitude de la sonorité et du rythme que le poème peut aspirer à être « le continu du langage se faisant corps » (Dotoli 2018 : 53). La poésie n'est pas une « chose mentale », contrairement à ce que la langue française pourrait laisser croire ; elle s'apparente plutôt aux « mots de la terre » léopardiens. C'est la « poésie à voix haute » (Bonnefoy 2007f) qui constitue la véritable substance du poème, condition essentielle d'une expérience incarnée et signe tangible de l'unité.

Le rythme s'érige ainsi en élément de résistance face à l'insistance de la langue ordinaire, précisément par sa nature matérielle et originaire. Or, c'est dans le rythme que se déroule, selon Bonnefoy, la liberté du traducteur. Les modalités du rapport au réel différant d'une langue à l'autre, il est impossible pour le traducteur de transposer les mêmes chaînes signifiantes. Il lui incombe alors de puiser en soi un rythme propre, capable de réactiver la poésie de l'Autre. En ce sens, la traduction devient un moment fondamental non seulement pour la connaissance de l'Autre, mais aussi pour un dialogue approfondi avec soi-même. Dans le rythme singulier du traducteur, elle se configure comme le recommencement du projet poétique de l'Autre, empruntant les sentiers que la langue et, surtout, l'expérience vécue du poète-traducteur ont frayés sur cette terre.

Le chapitre converge enfin vers son noyau central, aboutissant à ce qui constitue le véritable pivot de l'enquête : la réflexion sur la traduction de la forme-sonnet. Tout le parcours précédemment tracé n'avait d'autre dessein que d'offrir l'horizon critique indispensable pour fournir au lecteur les coordonnées nécessaires à la pleine compréhension d'une question plus spécifique.

Cette dernière partie s'ouvre sur un examen détaillé des paratextes que Bonnefoy a rédigés pour accompagner ses traductions, afin de mettre en lumière les sentiers empruntés par sa réflexion sur la traduction de la forme en général, et de la forme-sonnet en particulier. À cette fin, le corpus paratextuel a été structuré en deux périodes majeures : la première, située entre les années 1960 et 1990, phase durant laquelle Bonnefoy s'est consacré de façon prioritaire à la traduction des pièces shakespeariennes ; la seconde, se déployant entre 1993 et 2007, fourchette temporelle où il intègre également la traduction des pièces poétiques shakespeariennes et des sonnets.

La réflexion sur la forme dans l'expérience de Bonnefoy prend en effet racine dès ses traductions du théâtre shakespearien, se focalisant d'emblée sur le choix entre prose et vers. Bien qu'il reconnaisse que la traduction en prose des œuvres de Shakespeare puisse s'avérer avantageuse sous certains aspects – favorisant, par exemple, une transmission plus immédiate du contenu –, celle-ci comporte le risque de ne pas respecter l'essence du choix auctorial. Pour étayer cette thèse, Bonnefoy invoque un postulat pour lui incontournable que la traduction en prose finirait par éluder, à savoir l'idée que la forme et le contenu d'une œuvre naissent simultanément, s'alimentant l'une l'autre. Pour Bonnefoy, la décision de la forme est ainsi une part ontologiquement nécessaire au devenir du projet poétique : opter pour une traduction en prose reviendrait donc à trahir le dessin du poète et son exigence intrinsèque de transcendance.

Une fois réaffirmée la nécessité de respecter l'usage du vers, Bonnefoy poursuit sa réflexion en s'interrogeant sur la forme métrique la plus apte à recevoir la traduction. De la même manière que la prose récuse le projet poétique, une traduction en vers réguliers risquerait de ne pas honorer ce dessein, car elle entraverait l'accès du traducteur à sa propre expérience poétique et, par extension, l'écoute de son propre rythme. S'astreindre à une versification prédéterminée conduirait à l'élaboration d'une forme factice, au risque de s'emprisonner dans « ces conventions de la prosodie » qui « ne seraient plus [...] qu'un lit de Procuste » (Bonnefoy 1994a : 15). Le recours au vers régulier contraindrait le traducteur à couler un contenu préexistant dans une structure immuable, laquelle, inévitablement, ne saurait puiser dans l'élan rythmique du poète-traducteur lui-même : l'action d'« ajuster l'une à l'autre » ferait encourir ce que Bonnefoy qualifie d'« acrobatie », une tentative de mimétisme funambulesque qui ne susciterait chez le lecteur qu'un sentiment d'« artifice » (Bonnefoy 1993a : IV).

L'unique voie possible pour préserver la fidélité à l'Autre, tout en restant cohérent avec sa propre expérience de poète, réside donc dans l'adoption du vers libre. Celui-ci s'impose comme le seul instrument capable de placer le traducteur dans les conditions nécessaires pour rejoindre son rythme intérieur, favorisant ainsi cette quête de soi qui caractérise la poésie et, par suite, la traduction.

L'étude de la seconde phase de la production paratextuelle révèle un cheminement de la pensée moins linéaire. La réflexion – qui prend son essor dans le désir d'approfondir une part de l'œuvre de Shakespeare jusqu'alors inexplorée – se fait plus polyédrique dès

lors que Bonnefoy, à la suite des premières publications de sélections de sonnets shakespeariens, y adjoint la traduction de plusieurs sonnets de Pétrarque. Durant les premiers temps de son expérience de traduction des sonnets shakespeariens, Bonnefoy perçoit la forme du sonnet comme une cage rhétorique, un dispositif dont la rigidité aurait entravé la voix shakespearienne. Il jugeait nécessaire de s'affranchir de cette contrainte pour libérer la parole du Barde, surtout à une époque – l'époque contemporaine –, qui est sourde selon lui aux formes traditionnelles. C'est seulement dans un second temps, à travers la confrontation avec l'œuvre de Pétrarque, qu'il redécouvre le sens profond d'une forme fixe et, plus précisément, du sonnet. La contrainte formelle se transforme ainsi, d'un obstacle qu'elle était, en une condition générative, un espace de concentration et d'intensification.

Dans un premier temps, Bonnefoy entreprend la traduction des *Sonnets* de Shakespeare non seulement pour poursuivre le dialogue avec son auteur et mener à bien son dessein d'en traduire l'intégralité du corpus, mais aussi sous l'impulsion d'une double motivation : la curiosité et l'insatisfaction. D'une part, il juge en effet les traductions antérieures insatisfaisantes ; d'autre part, il souhaite explorer un pan de la production shakespearienne qu'il estime « déconcertant[e] » (Bonnefoy 2006a : 50), en raison d'une construction des personnages qu'il considère comme figés dans une narration stéréotypée, en particulier en ce qui concerne la figure féminine – à l'inverse de ce qu'il pense pour le théâtre.

Pour ses premières versions, Bonnefoy choisit dès lors d'éprouver ce qu'il définit comme une nouvelle « méthode » (ivi : 57) : traduire les sonnets shakespeariens non seulement en vers libres, mais selon une forme affranchie du nombre canonique de quatorze vers auquel se plie le texte source. Il en résulte des traductions dont le décompte des vers excède le quatorzain, nées de la volonté de « préserver ce qui est facilement préservable dans le sonnet » (Bonnefoy 1994a : 15), à savoir la segmentation du texte en quatre strophes, dont les trois premières sont plus amples et la dernière plus brève. Sur le plan métrique, à l'instar de ses choix pour le théâtre, Bonnefoy récuse l'usage de l'alexandrin régulier au profit de l'alexandrin boiteux et des mètres qui s'en rapprochent.

En outre, la réflexion de Bonnefoy sur la forme-sonnet s'approfondit et s'élargit à la faveur de deux moments traductifs fondamentaux : la traduction de la comédie shakespearienne *As You Like It*, publiée en 2003 au Livre de Poche, et les premières

traductions de plusieurs sonnets du *Canzoniere* de Pétrarque en 2004. Ces deux jalons cruciaux permettent à Bonnefoy de méditer sur la nature et la structure divergentes des sonnets italien et anglais : bien qu'il s'agisse dans les deux cas d'une forme close, les deux schémas métriques véhiculent, à ses yeux, deux architectures de pensée profondément distinctes.

La première s'ouvre sur une structure paire (les quatrains) représentant l'espace – « c'est-à-dire close sur soi, ainsi en rapport d'analogie avec ce qu'a de clos l'image que le concept produit du monde » – et se poursuit par deux strophes impaires (les tercets) – « comme telle entraînée dans une durée » (Bonnefoy 2010a : 25) – figurant cette fois le temps. La seconde, en revanche, se compose de trois quatrains initiaux et d'un distique final qui, pour Bonnefoy, constitue une sorte de chute à l'effet de surprise, laquelle accentuerait le ressort rhétorique de l'ensemble du poème.

C'est précisément l'acte poétique sous-jacent à ces deux formes métriques, ainsi que le rapport entre rhétorique et poétique qui s'y instaure, qui engendrent chez Bonnefoy une approche traductive différenciée. Si, pour les sonnets de Shakespeare, il s'était autorisé à s'affranchir du nombre de vers, il déclare avoir commencé à traduire les sonnets pétrarquésiens « spontanément, et irrésistiblement, en chacun quatorze vers » (Bonnefoy 2007c : 37). Bonnefoy observe en effet que, si la forme close tend dans les deux cas à figer les personnages dans des stéréotypes, la Laure de Pétrarque se distingue des figures shakespeariennes par sa tension vers la transcendance, pour l'ancrer davantage dans le réel. Il mûrit cette réflexion en resituant le sonnet de Pétrarque dans l'horizon historique du poète : un monde parfaitement ordonné par les lois divines, où l'inscription de la femme aimée au sein de l'ordonnance divine ne fait qu'exalter le désir de transcendance et « renforcer sa présence dans le poème » (Bonnefoy 2005a : 364).

Si la traduction du sonnet italien place Bonnefoy face à une autre économie de la forme-sonnet, celle des pièces *Romeo and Juliet* et *As You Like It* lui permet de retracer la genèse des personnages shakespeariens et le rôle dévolu aux sonnets au sein de l'œuvre globale. À travers ces deux pièces, il perçoit la prise de conscience, chez le dramaturge, du péril que la forme close fait peser sur la quête poétique, à savoir celui de « préférer sa réalité illusoire aux êtres et aux choses de l'existence incarnée » (ivi : 100). Marqué par cette intuition, Bonnefoy réévalue la place des *Sonnets* dans la production shakespearienne, pour en devenir en faire le lieu où le poète interroge la forme close. Leur

écriture représenterait ainsi un défi lancé à la forme, un dévoilement de ses limites et, partant, une justification de son dépassement. L'écriture théâtrale s'en trouverait ainsi confirmée comme un usage supérieur de la parole, un « emploi du vers plus mémoriel de la finitude : ce qui serait l'écriture de théâtre, comme Shakespeare l'a créée » (Bonnefoy 1993a : XIII).

Fort de ces convictions nées de ces deux jalons réflexifs, Bonnefoy en vient à récuser la légitimité de ses versions antérieures. Il publie alors plusieurs sélections de sonnets shakespeariens retraduits dans le respect du quatorzain canonique, jusqu'à l'aboutissement de sa traduction intégrale des 154 sonnets, parue chez Gallimard en 2007 : *Les Sonnets*, précédés de *Vénus et Adonis*, *Le Viol de Lucrèce*, *Phénix et Colombe*.

À la lumière de ces considérations, la suite de l'étude s'attache à définir la dimension que revêt le sonnet au sein de l'entreprise traductive de Bonnefoy. Il s'agit, plus précisément, de sonder l'existence d'éventuelles convergences formelles ou stylistiques entre ses traductions des sonnets italiens et anglais. On cherche ainsi à vérifier si ces traductions laissent transparaître la distinction établie par l'auteur entre les impulsions divergentes – qu'elles soient d'ordre métaphysique ou poétique – ayant présidé à l'origine des deux différentes formes.

Le deuxième chapitre s'ouvre sur un panorama de la relation féconde unissant, de tout temps, Bonnefoy à l'Italie : une terre qui fut d'abord une source d'études esthétiques, puis « l'objet de [ses] vœux » (Bonnefoy 1972 : 15) et, enfin, une véritable patrie d'élection. Si, lors de ses séjours de jeunesse, l'art et l'architecture contribuent à faire émerger une nécessité d'écrire encore incertaine (Bonnefoy 2010c : 101), son œuvre poétique témoigne d'une attention jamais démentie pour la peinture de la Renaissance italienne (Werly 2022 : 95). Parallèlement, la littérature l'accompagne au long de sa vie, des lectures canoniques – Dante, Cavalcanti, Le Tasse et Leopardi – jusqu'au dialogue soutenu avec ses amis et pairs contemporains.

Au regard d'un tel lien, il peut paraître singulier qu'il ait autant attendu pour traduire des auteurs italiens. Ce n'est qu'à l'aube du nouveau millénaire, en effet, qu'entrent dans le corpus de ses traductions des choix de poèmes de Pétrarque, Leopardi et Pascoli. Les années 2000 sont inaugurées par la publication de *Keats et Leopardi : quelques traductions nouvelles* (2000), suivie de diverses éditions des sélections de sonnets du *Canzoniere* entre 2004 et 2012. Cette même année paraît en outre, chez

l'éditeur Moby Dick et sous la direction de Chiara Elefante, *Yves Bonnefoy traduce Pascoli*, un recueil de dix-neuf poèmes.

À l'instar de l'invitation de Pierre Leyris qui, plus de quarante ans auparavant, l'avait amené à s'engager dans la traduction du théâtre shakespearien, c'est l'amie et traductrice Diana Grange Fiori qui, pour le domaine italien, propose à Bonnefoy – dès le début des années 1960 – de se confronter à l'œuvre de Leopardi. Initialement, la proposition ne se concrétise point en raison du refus du poète, convaincu que traduire les *Canti* en français reviendrait à en amenuiser la sonorité et la « beauté infinie » (Bonnefoy 2013a, « *Ridenti e fuggitivi* » : 194). Bonnefoy redoute, en particulier, de sacrifier la présence des choses simples, évoquée par la puissance des « grands mots de la terre », au profit d'une langue française qu'il juge alors peiner à désigner la concrétude du lieu terrestre. Ce n'est qu'en 1972 qu'il entreprend la traduction du *Canto notturno di un pastore errante nell'Asia*, point de départ des versions successives de *L'Infinito*, *Alla Luna*, *La sera del dì di festa*, *A Silvia* et *A se stesso*, éditées finalement dans le volume de 2000.

Dans cet ensemble, l'attention du présent travail se focalise plus spécifiquement sur les différentes sélections de sonnets du *Canzoniere* pétrarquien, dont on retrace d'abord le parcours éditorial complexe. L'observation des poèmes traduits permet de noter que les choix procèdent par accumulation progressive ; constat qui suggère que Bonnefoy n'a jamais véritablement remis en question ses choix antérieurs. En outre, il apparaît que les critères de sélection privilégient autant la forme du sonnet que les compositions où la figure de Laure occupe une place centrale. L'étude des paratextes accompagnant ces traductions met par ailleurs en évidence que la ligne interprétative majeure de Bonnefoy réside dans l'exaltation des moments de transgression saisis au cœur du *Canzoniere* : ces instants où Pétrarque fait preuve d'un élan vers la quête du réel, bien que celui-ci demeure prudent et jamais pleinement accompli.

En dépit de ses réserves initiales envers l'œuvre pétrarquienne, dues à la répétition d'images et de formulations fixes, Bonnefoy parvient à reconsidérer ses positions à travers une réflexion approfondie, fondée sur l'observation des stéréotypes construits sur des métaphores, des similitudes abstraites et des allégories. Sa conviction de faire face à une écriture se configurant non comme un agir poétique – apte à se constituer comme ce « second degré de la désignation que la poésie a toujours été »

(Bonney 2005a : 364) – mais comme une manifestation de raffinement rhétorique, évolue à la faveur d'une contextualisation de l'œuvre dans son temps. C'est précisément en interrogeant le contexte historique et la pensée chrétienne qui imprègne l'œuvre de Pétrarque que Bonney reconnaît l'idée de présence jusque dans les mailles de ce réseau dense de correspondances : la présence, pour Pétrarque et ses contemporains, coïncidait avec l'adhésion et la tension vers la présence de Dieu. Dans cette perspective, les tropes qu'on jugeait abstraits revêtent une valeur nouvelle, élevant la comparaison à une véritable « désignation de l'être dans ce qui est » (*ibidem*).

Grâce à cette connaissance de la pensée médiévale, Bonney a la possibilité de méditer, d'écouter et de relire la poésie de Pétrarque, y décelant une affinité essentielle avec sa propre pensée poétique. Malgré cette apparente distance avec l'œuvre, il reconnaît dans la poésie pétrarquienne ce même élan visant à transcender la condition quotidienne pour chercher une unité absolue donnant sens à l'existence : si, pour Bonney, cela rejoint une conception philosophique de l'Un, dépourvue de connotation religieuse, cela correspond pour Pétrarque à l'essence transcendante du Dieu chrétien.

Cette exégèse de la quête pétrarquienne épouse ainsi les linéaments de la poétique de Bonney, pour qui l'« écriture authentiquement et spécifiquement poétique » (Bonney 1994a : 14) permet au langage de s'affranchir de la parole ordinaire. Cette dernière, entravée par les filets de la pensée conceptuelle, fait en effet obstacle à la transcendance et à la reconnaissance de l'unité du monde.

Au fil de l'analyse, deux préoccupations majeures se dessinent, comme des axes distincts mais complémentaires du projet traductif de Bonney : d'une part, la priorité absolue accordée à la recréation de la forme ; d'autre part, l'attention portée à la représentation féminine et à la dynamique du désir.

En ce qui concerne le premier aspect, le nœud fondamental réside dans le processus de compréhension de la forme-sonnet. Bien que Bonney affirme avoir traduit ces sonnets « spontanément, et irrésistiblement, en chacun quatorze vers » (Bonney 2007i : 37), sa réflexion théorique souligne a contrario l'importance d'en reconnaître les mouvements et les structures historiques. Cette apparente contradiction entre l'instinct et la méditation témoigne de la complexité d'une opération qui, tout en revendiquant une restitution immédiate, ne saurait faire l'économie d'une conscience aiguë des mécanismes formels sous-jacents au texte.

Dans cette perspective, l'auteur précise que pour réactiver le sonnet de Pétrarque, il est nécessaire de « retend[re] les cordes de l'instrument » (2005a : 374), afin que celui-ci puisse à nouveau faire résonner sa propre musique. La prise de conscience du rôle de la forme dans l'affleurement des « atomes de poésie » (Bonnefoy 2010a : 22) – ces noyaux essentiels surgissant du rythme et de la confrontation avec les *topoi* pétrarquiens – conduit Bonnefoy à ériger la structure métrique en axe central de son travail. La traduction ne se veut donc pas une reproduction mimétique de rimes et de vers, mais bien l'expérience consistant à « revivre la forme de l'intérieur » (2005a : 369). Le véritable défi ne réside pas tant dans la régularité des quatorze vers que dans ce qui advient au sein de la structure qui les régit : c'est précisément l'appréhension des dynamiques et des tensions opérant au sein des deux quatrains et des deux tercets qui permet de proposer une traduction du sonnet pétrarquien où cette forme – à ses yeux aujourd'hui peu parlante – se réapproprie son statut de « forme vivante » (*ivi* : 370).

Dès lors, la partie suivante analyse, en prenant pour édition de référence la dernière publication en date, *Je vois sans yeux et sans bouche je crie*, parue aux éditions Galilée en 2012, et suivant les deux orientations mentionnées plus haut, les stratégies traductives mises en œuvre par Bonnefoy, afin de mettre en lumière les voies qu'il a empruntées pour restituer sa voix à la forme-sonnet pétrarquienne.

En ce qui concerne la première section, on s'est attaché à identifier certains des mouvements les plus significatifs et des traits les plus récurrents qui caractérisent ces traductions, en passant en revue, à l'appui d'exemples choisis, les aspects métriques, linguistiques, syntaxiques et rhétoriques. De ce parcours, il ressort que, du point de vue de l'architecture strophique, Bonnefoy entend respecter la division traditionnelle en deux quatrains initiaux et deux tercets finaux, propre à l'ossature du sonnet italien. Cette structure se retrouve dans l'intégralité des sonnets traduits dès les premières éditions, à l'exception des sonnets CCXXV et CCXXVI, lesquels s'ouvrent sur deux strophes de cinq vers chacun.

Sur le plan métrique et rythmique, en revanche, Bonnefoy s'écarte de la régularité et renonce à la reproduction d'un vers mesuré unique. On observe notamment une alternance entre décasyllabes, hendécasyllabes et dodécasyllabes, avec une légère prédilection pour le vers de dix syllabes dans ses configurations 4/6 et 6/4. Une telle texture métrique s'avère parfaitement cohérente avec l'usage qu'adopte Bonnefoy dans

ses recueils antérieurs et postérieurs, et trouvera d'ailleurs un écho dans ses traductions des sonnets shakespeariens. Plus remarquable encore, du point de vue de la trame rythmographique, ces traductions ont une tendance marquée à la fragmentation. Si les sonnets de Pétrarque se caractérisent souvent par un déploiement régulier et harmonieux des arguments au sein des strophes, Bonnefoy tend à rompre cette harmonie par l'insertion fréquente de signes de ponctuation, d'incises et d'exclamations au cœur du vers ou de la strophe, isolant ainsi des phrases et des syntagmes. Cette même esthétique de la fragmentation justifie le choix récurrent de briser les tercets finaux par un point ferme, opérant une bipartition nette de la strophe.

À un niveau plus général, il apparaît clairement qu'il est impossible de réduire les traductions de Bonnefoy à une tendance univoque ou rigidement systématique. Toutefois, au-delà de l'hétérogénéité des pulsions qui traversent ces versions, une direction commune se dessine : elle se concrétise, d'une part, par une simplification de la dictée pétrarquienne – notamment sur les plans lexical et syntaxique – et, d'autre part, par un accroissement de la complexité formelle, particulièrement en ce qui concerne la structure strophique et la fluidité du vers, en raison du rapport parfois plus articulé entre les quatrains et du recours fréquent à la fragmentation. Ces deux lignes de force, bien qu'apparemment antinomiques, concourent à un même objectif : permettre à l'instrument poétique, une fois réaccordé, de produire une musique plus reconnaissable, immédiate et familière à l'oreille et à l'œil du lecteur contemporain.

Le second axe d'analyse, relatif à la figure féminine, conduit à des conclusions analogues. La protagoniste du *Canzoniere* occupe une place centrale dans la réflexion de Bonnefoy, car elle incarne la tension entre l'humanité terrestre et l'aspiration au divin. En inscrivant Laure dans le schéma orthodoxe de son époque, Pétrarque en accroît paradoxalement la présence et le désir de transcendance. Le réseau dense d'analogies qui enveloppe la femme n'est pas un simple agrégat de stéréotypes, mais la révélation d'une connexion profonde entre les êtres et le sacré.

Si la section précédente a mis en lumière la constitution du 'sonnet de Bonnefoy', on observe comment cette structure agit sur la figure de Laure pour montrer que l'acte traductif aspire à restituer aux images leur « netteté » originelle, dans un effort constant pour « en raviver les couleurs » (Bonnefoy 2005a : 370). Bonnefoy s'attache à dévoiler ces atomes de poésie occultés par les voiles du monde, restant ainsi fidèle aux impressions

de ses premières lectures. En portant le texte au-delà des limites que Pétrarque s'était lui-même imposées, il illumine les lueurs de curiosité celées dans les replis du poème, faisant du sonnet un instrument de recherche poétique vivant et actuel.

Le troisième chapitre est consacré aux traductions des sonnets de Shakespeare, dont la complexité du corpus et la pertinence chronologique des vicissitudes éditoriales ont requis une attention particulière. On dénombre en effet quinze publications de choix de sonnets shakespeariens entre 1994 et 2007. Dans un premier temps, l'analyse des paratextes qui les accompagnent permet d'examiner le parcours dessiné par ces publications. C'est en effet à travers ces supports que Bonnefoy confie non seulement sa réflexion sur la traduction, mais aussi l'explication et la justification de ses choix traductifs auprès du lecteur.

Deux exemples fondamentaux de ce parcours méritent ici d'être repris. En premier lieu, on évoque la préface au livre d'artiste *XXIV sonnets de Shakespeare* (1994), dans laquelle Bonnefoy justifie sa décision de ne respecter ni les règles structurelles du sonnet shakespearien, ni le nombre de vers qui le composent. Bonnefoy positionne ses propres traductions par opposition à celles qui les ont précédées : en désaccord avec la plupart des choix de ses prédécesseurs, il revendique sa liberté métrique et strophique, conformément à sa conception de la traduction comme poésie authentique. À ce titre, elle ne doit pas se soumettre aux règles d'un autre texte, mais suivre la liberté du poète-traducteur de recommencer dans ses pas le parcours poétique de l'auteur qu'il traduit.

Comme second exemple particulièrement significatif, on retiendra la publication de *Traduction de sept sonnets de Shakespeare* (2006), précédée d'une introduction brève mais cruciale (*En hommage à Claude Simon*) dans laquelle Bonnefoy rend public, pour la première fois, son revirement concernant la traduction des sonnets shakespeariens. Il publie alors sept traductions en rupture ouverte avec ses tentatives précédentes : ces nouveaux sonnets se présentent en quatorze vers, respectant la séquence du sonnet anglais composée de trois quatrains et d'un distique final. Les quelques pages précédant ces nouvelles traductions explicitent les motivations du travail de traduction inlassable que Bonnefoy a poursuivi pendant plus de soixante ans. La curiosité envers les zones d'ombre d'une œuvre aussi riche et diverse a conduit Bonnefoy non seulement à en traduire les sonnets dans l'espoir de les comprendre et de les intégrer à son propre système de pensée, mais aussi à y réfléchir si profondément qu'il en est venu à remettre en question sa propre

vision et les traductions qui en découlaient. Douze ans après la première publication et huit éditions successives, Bonnefoy continue en effet de s'interroger sur la raison d'être des sonnets. Si, jusqu'alors, le contenu logico-rhétorique du chansonnier représentait l'élément à préserver, fût-ce au détriment de la concision de la forme-sonnet, Bonnefoy rend compte dans cette contribution d'un nouveau stade de sa pensée. La forme-sonnet y acquiert une centralité retrouvée : dans cette nouvelle réflexion, Bonnefoy accorde un rôle de premier plan non plus seulement à l'« intelligibilité du raisonnement », mais à la « tension » (Bonnefoy 2006a : 51) créée au sein du sonnet entre la typologie spécifique du contenu et la forme poétique choisie par Shakespeare.

À la suite de ce recensement de l'histoire éditoriale, le chapitre procède à une analyse comparée des différentes traductions afin de comprendre, en dernière instance, comment se concrétise la décision de Bonnefoy de retraduire les sonnets dans le respect des quatorze vers. Puisqu'une analyse exhaustive des quinze éditions aurait dépassé les objectifs et les limites de cette étude, un critère diachronique a été adopté. Pour ce faire, trois phases principales ont été identifiées comme étapes clés du développement de la réflexion de Bonnefoy : les premières éditions des années 1990 (1994-1999), les retraductions du début des années 2000 (2003 et 2004) et, enfin, le tournant de 2006-2007, caractérisé par l'adoption de la forme-sonnet.

À partir de cette subdivision, l'attention s'est focalisée sur une sélection de sonnets présents dans ces trois phases, afin d'exposer certains cas paradigmatiques issus de l'enquête menée sur l'ensemble du corpus. Le passage d'une traduction en forme libre – constituée de quatre strophes de longueur variable selon un schéma de trois strophes longues suivies d'une plus brève – à une forme respectant les quatorze vers canoniques n'a été ni immédiat ni linéaire d'un point de vue traductif. C'est pourquoi il a été pertinent d'analyser la phase des années 2003-2004, où l'on observe une condensation progressive des versions précédentes vers le respect de la forme fixe, laquelle ne s'imposera définitivement qu'en 2006, après sa confrontation avec la traduction du sonnet pétrarquien.

Le quatrième et dernier chapitre examine l'influence que l'expérience de la traduction, analysée dans les chapitres précédents, a exercée sur l'œuvre poétique de l'auteur. À partir de l'année 2008, soit précisément au moment où s'achève le parcours de redécouverte du sonnet à travers la traduction, la forme-sonnet commence à faire son apparition au sein

de l'œuvre poétique de Bonnefoy. Elle s'illustre d'abord avec la section *Presque dix-neuf sonnets* du recueil *La Longue Chaîne de l'ancre*, puis dans les volumes qui suivirent, *Raturer outre* (2010), *L'Heure présente* (2011) et *Ensemble encore* (2016).

Les premières années du nouveau millénaire constituent ainsi un point de bascule crucial dans l'évolution de la pensée de Bonnefoy quant à l'usage de cette forme au sein de sa propre création. D'une réflexion initiale amorcée dans le sillage du travail de traducteur découle une période de gestation féconde ; s'y inscrivent des essais poétiques qui posent les jalons de l'établissement futur et concret de la forme-sonnet dans les recueils publiés à partir de 2008. Ce chapitre se propose par conséquent d'approfondir la manière dont le geste de traduction a exercé un rôle déterminant, en guidant la main du poète dans le façonnement de sa matière afin de modeler une forme-sonnet nouvelle et résolument moderne. Il s'agit également, et surtout, d'interroger le désir profond auquel une telle structure répond, ainsi que la fonction spécifique qu'elle assume dans l'économie globale de l'œuvre.

Le point de départ de cette étude réside dans l'analyse comparée des deux versions du dernier des poèmes intitulées *Une pierre*. Ce choix permet de démontrer comment, dans le domaine de sa propre poésie, l'adhésion de Bonnefoy au sonnet procède par degrés, au gré de repentirs et de réécritures. On y observe comment il aboutit à cette forme en passant par le biais des mêmes stratégies de condensation déjà identifiées dans les retraductions des sonnets shakespeariens. L'étude du poème *Une pierre*, dans sa double version (2003 et 2008), offre ainsi l'occasion d'observer la progression de l'approche de Bonnefoy vers le sonnet et de mettre en lumière l'influence de l'acte traductif sur le geste poétique, tout en fournissant les éléments théoriques nécessaires pour caractériser ce que l'on pourrait nommer un sonnet-épigramme.

La structure rhétorique du sonnet élaboré par Bonnefoy a donc été lue à la lumière de la définition que Lessing, dans son étude consacrée aux épigrammes de Martial, propose pour identifier la structure de l'épigramme funéraire. Celle-ci se compose d'une première partie (*Erwartung*), correspondant au monument et à sa fonction d'attirer le regard et l'intérêt, et d'une seconde (*Aufschluss*) qui correspond à l'inscription proprement dite, apportant ainsi la satisfaction à la curiosité ainsi suscitée. La bipartition du sonnet *Une pierre* semble s'accorder précisément à cette organisation structurelle théorisée par Lessing.

L'analyse de l'intégralité des vingt-neuf poésies intitulées *Une pierre*, qui parcourent toute l'œuvre de Bonnefoy, a ensuite permis de mettre en évidence que la pierre occupe, depuis toujours, un espace central dans son œuvre. Il apparaît que l'ultime pierre parmi les pierres est précisément celle qui adopte la forme du sonnet, constituant la dernière étape d'un sentier tracé par les précédentes, tout en étant la clé de voûte d'une voie nouvelle. Si *Une pierre* clôt le parcours d'ouverture à l'altérité – inauguré par les pierres de *Pierre écrite* en tant que témoignage du seuil entre le monde des vivants et celui des morts –, elle en détermine également un nouvel agencement. Ce n'est plus la seule mise en page centrée pour construire une « page-pierre » (Chol 2005 : 69) évoquant la stèle funéraire, qui fait sens : c'est désormais la verticalité même de la forme-sonnet, employée non seulement comme habit graphique mais comme structure porteuse, qui constitue la stèle dans sa double dimension d'octave – où s'édifie le monument à travers une formulation narrative – et de sonnet entier – dont la structure même représente le support de l'inscription. C'est pourquoi, l'épigramme possède lui aussi sa double dimension de sizain – où la véritable inscription tient dans la formulation canonique de l'apostrophe au passant – et de poème tout entier – en tant que texte à l'intérieur de la structure-sonnet qui le reçoit.

La longue succession des poèmes *Une pierre* finit par s'incarner, grâce à la forme-sonnet, dans cette dernière occurrence qui devient ainsi la stèle par excellence, trouvant naturellement sa place parmi les sonnets de *La Longue Chaîne de l'ancre*. Bien que les poèmes intitulés *Tombeaux* n'y soient qu'au nombre de six, la section *Presque dix-neuf sonnets* est entièrement dédiée à des figures du passé qui, à l'instar du poète, ont fait de leurs œuvres un espace de réflexion sur l'être au monde. À l'image de *Une pierre*, ces sonnets témoignent, par leur histoire éditoriale, du parcours médité et non linéaire de Bonnefoy vis-à-vis de la forme fixe. Eux aussi ont été publiés préalablement dans diverses revues sous des formes libres, et ils concourent ensemble à définir la nature épigrammatique des sonnets présents dans ces recueils.

Au-delà de l'évocation explicite du genre des tombeaux dans certains titres, l'autonomie de chaque composition peut être perçue comme le prolongement et l'aboutissement des différentes *Une pierre* disséminées tout au long de l'œuvre. De plus, l'organisation des quatrains et des tercets fait de l'octave l'espace de contextualisation du dédicataire et de son œuvre – soulignant l'importance de cette dernière pour l'histoire de

la poésie ou pour la compréhension de l'*hic et nunc* comme unique réalité. La sextine devient, quant à elle, le moment de la méditation poétique sur ce qui a été annoncé, opérant une modulation qui fait passer le propos du particulier à l'universel.

Tout comme dans l'histoire des épigrammes antiques, les supports matériels de la poésie de Bonnefoy connaissent une évolution dans le temps : de la *Pierre* à la *Stèle* de la poésie, puis au sonnet *Une pierre* et aux *Tombeaux*, les *Presque dix-neuf sonnets* semblent donner corps à une nouvelle Ravenne. Si Bonnefoy avait initialement estimé que « l'ornement voulait dresser notre demeure sans la mort, et faire enfin qu'elle ne soit plus ici » (Bonnefoy 1980, *Les tombeaux de Ravenne* : 16), la forme fixe lui apparaissait similairement, dans ses essais accompagnant les premières traductions shakespeariennes, comme une cage dont il fallait s'enfuir : une pure rhétorique dénuée de poésie, une structure close incapable d'accueillir la poésie véritable. Pourtant, même dans ces écrits, comme devant les sépultures ravennates, il s'était agi de « compter sans la pierre » (*ibidem*). Les pièces de *Presque dix-neuf sonnets* – tels les paons des mosaïques de Ravenne – en tant que tombeaux et anti-tombeaux, deviennent le lieu où « indiscernablement le cœur vient puiser la gloire de vivre et l'enseignement de la mort » (*ibidem*).

Une fois mise en évidence la centralité de cette étape dans le contexte de la redécouverte de la forme du sonnet, la seconde partie du chapitre fournit un tableau d'ensemble sur la phase ultime de la poésie de Bonnefoy, constituée des recueils *L'Heure présente*, *Raturer outre* et *Ensemble encore*, au sein desquels le sonnet est désormais entré de plein droit comme une forme de sa nouvelle poétique. Dans le détail de l'analyse du recueil *Raturer outre*, l'étude met en lumière comment, au niveau rhétorique, stylistique et métrico-strophique, le sonnet se fait l'objet d'un choix, outil privilégié du dessein poétique du dernier Bonnefoy, tourné vers l'exploration de sa propre enfance afin de retrouver, à travers la mémoire de la figure du père et la rigidité du cadre de la forme du sonnet, le moment où la réalité était encore une et indivisible, moment depuis toujours objet ultime de la recherche poétique de l'auteur.

La section conclusive de ce chapitre se concentre donc sur ses derniers recueils, où le sonnet joue désormais un rôle majeur. Un intérêt particulier est porté au recueil *Raturer outre* (2010), intégralement composé de sonnets. Confirmant l'importance constante des paratextes pour l'évolution de la réflexion traductive, ce recueil s'ouvre sur

un bref *prière d'insérer* dans lequel Bonnefoy déclare explicitement, pour la première fois, l'importance de la forme-sonnet dans cette phase ultime de sa poétique. Elle s'inscrit dans un nouveau déploiement de l'écriture placé sous le signe de la mémoire et de la redécouverte du passé. Il trouve précisément dans les mécanismes du sonnet et dans la contrainte qui le caractérise l'instrument privilégié pour outrepasser des limites, des obstacles, qu'il ignorait lui-même. Dans ce recueil, le sonnet se fait ainsi « vrille » permettant de creuser le matériau mémoriel et onirique pour accéder aux lieux inexplorés du passé de l'auteur. Dans ce panorama, l'évocation récurrente de la figure paternelle traverse toute la dernière saison poétique de Bonnefoy. Elle constitue le fil conducteur des analyses finales portant sur une sélection de sonnets, desquelles il ressort que la structure strophique, rythmique et métrique de la forme close – redécouverte grâce à la traduction – permet d'imprimer un sentier nouveau et fécond au sein de sa quête poétique.

Ce qui ressort de cette enquête, et que le poète lui-même confirme en plusieurs points, c'est que la forme du sonnet, choisie en vertu de sa contrainte métrico-strophique précédemment contestée, assume le rôle d'instrument d'investigation et de creusement, se configurant comme « l'expression de la liberté contrainte, la forme même de la pensée prisonnière cherchant à se libérer » (La Colère [Aragon] 1995 : 33).

Au terme de cette investigation, il apparaît que Bonnefoy choisit pour sa propre poésie la forme mûrie du dialogue avec Pétrarque, en continuité avec la tradition française et de manière cohérente avec sa recherche poétique, pour la reproduction de cet écart déjà observé dans les formes impaires : avec deux quatrains, structure paire et close, il continue par deux tercets, structure impaire entraînée par une durée.

Après une longue saison de formes longues, Bonnefoy revient, dans les années 2000, à l'emploi de quatrains et de tercets, configurations déjà présentes et significatives dans la première période de sa production. À la différence de cette époque, toutefois, dans les derniers recueils il s'agit d'un choix conscient, orienté non seulement vers l'inscription dans une tradition poétique, mais surtout vers son emploi pour sonder des lieux cachés de sa propre expérience, de sa mémoire et de son propre projet poétique.

Comme il a été précédemment suggéré en introduction, on dénombre en effet, au sein des quatre premiers recueils de l'auteur, cinq compositions qui se structurent selon le schéma strophique 4-4-3-3. Pour en revenir à l'étude de Thélot déjà mentionnée et

concernant ces compositions de la première phase de la poésie de Bonnefoy, le critique précise que la strophe doit s'entendre comme « un ensemble de vers précédé et suivi dans la page par des 'blancs', [...] 'strophe' a donc par commodité la même signification qu' 'alinéa' ou 'séquence' » (Thélot 1983 : 66).

En tenant compte de cette spécificité et en observant la distribution strophique des différentes pièces de ces recueils, il apparaît que les poèmes ainsi structurés doivent être considérés davantage comme une simple séquence de strophes – par analogie avec ce qui s'opère dans les textes environnants – plutôt que comme des structures véritablement cohérentes avec la construction intrinsèque de la forme-sonnet. Bonnefoy lui-même a d'ailleurs déclaré que ces compositions étaient le fruit d'un acte irréfléchi, l'aboutissement inconscient du poids que la tradition du sonnet a historiquement exercé en tant que modèle poétique par excellence. À l'inverse, les compositions de l'ultime phase de sa poésie, bien qu'elles ne constituent pas des sonnets au sens le plus traditionnel du terme, se distinguent radicalement des précédentes par la décision délibérée de Bonnefoy d'organiser son écriture au sein de la structure strophique rigoureuse du sonnet français.

Une fois ce point établi, et en accord avec l'idée selon laquelle « n'est pas sonnet tout quatorzain qui voudrait l'être » (Ughetto 2005 : 26), il convient de s'interroger sur ce qui, dans l'ensemble de la poésie de Bonnefoy, transforme une séquence de deux quatrains et deux tercets en un véritable sonnet.

Au terme de ce travail, il est possible de soutenir que ce n'est pas la structure faisant se succéder deux strophes distinctes – soit une séquence de strophes potentiellement ouverte – qui est privilégiée par Bonnefoy comme instrument de sa dernière quête poétique. C'est, au contraire, la *contrainte* même que la forme-sonnet porte intrinsèquement en elle qui en constitue désormais la caractéristique principale et le moteur créateur.

Pour clore cette étude, une série d'appendices a été ajoutée afin d'offrir une aide au lecteur, qui pourra y trouver autant des tableaux de comparaison que les textes intégraux des poèmes cités seulement de façon partielle au sein de la thèse. Le premier appendice est constitué de deux tableaux de comparaison qui montrent, côte à côte, les différentes sélections que Bonnefoy choisit de publier, année après année, de ses traductions de Pétrarque et de Shakespeare, afin de mieux apprécier l'évolution de ses

choix. Le deuxième présente les différentes structures strophiques des traductions des sonnets de Shakespeare et permet de visualiser le rapprochement progressif de ces textes, des premières versions libres à la forme-sonnet et le troisième recueille, dans son intégralité, une sélection de textes mentionnés dans la thèse, organisés selon l'ordre de leur occurrence dans les chapitres. Le quatrième appendice, enfin, offre la scansion strophique des recueils poétiques de Bonnefoy afin de montrer de façon visuelle comment la structuration des différents recueils change au fil des années, en prenant en considération les recueils composés de textes en vers afin de montrer le contexte dans lequel s'insère la forme-sonnet

Bibliografia

La presente bibliografia è strutturata in tre sezioni principali. La prima parte offre una panoramica ragionata della produzione di Yves Bonnefoy, articolata in opere poetiche, testi in prosa e apparati paratestuali alle traduzioni. Tale rassegna non mira all'esaustività bibliografica – per la quale si rimanda al lavoro di Daniel Lançon (2022) –, bensì a fornire un quadro dell'opera del poeta.

La seconda fornisce l'integralità del *corpus* analizzato, diviso in traduzioni (dei sonetti Petrarqueschi e dei sonetti Shakespeariani) e opera poetica di Bonnefoy (sonetti apparsi su rivista e raccolte poetiche).

La terza, infine, raccoglie i riferimenti bibliografici puntuali citati nel corpo della tesi secondo il sistema autore-anno. Questa parte è ulteriormente suddivisa in una prima sezione che ospita gli scritti citati di Bonnefoy e una seconda che, invece, raccoglie sia opere di altri autori che la bibliografia critica citata. Si è scelto di organizzare quest'ultima sezione secondo un unico ordine alfabetico al fine di ottimizzare la consultazione e agevolare il lettore nel reperimento dei riscontri citazionali presenti nel testo.

Opere di Yves Bonnefoy

Poesia

Traité du pianiste, La Révolution la Nuit, Paris 1946.

Anti-Platon, La Révolution la Nuit, Maeght, Paris 1962.

Du mouvement et de l'immobilité de Douve, Mercure de France, Paris 1953.

Hier régnant désert, Mercure de France, Paris 1958.

Pierre écrite, Mercure de France, Paris 1965.

Dans le leurre du seuil, Mercure de France, Paris 1975.

Poèmes (Anti-Platon, Du mouvement et de l'immobilité de Douve, Hier régnant désert, Pierre écrite, Dans le leurre du seuil), Gallimard, Paris 1978 (prefazione di J. Starobinski, *La poésie entre deux monde*, Mercure de France, Paris 1982).

Ce qui fut sans lumière, Mercure de France, Paris 1987.

Là où retombe la flèche, Mercure de France, Paris 1988.

Début et fin de la neige suivi de *Là où retombe la flèche*, Mercure de France, Paris 1991.
La vie errante, suivi de *Une autre époque de l'écriture*, Mercure de France, Paris 1993;
 [*La vie errante* suivi de *Remarques sur le dessin*, Gallimard, Paris 1997].
La Petite phrase et la longue phrase, La Tilv éditeur, Brive 1994.
Ce qui fut sans lumière suivi de *Début et fin de la neige*, Gallimard, Paris 1995;
 [Gallimard, Paris 2007].
Le cœur-espace 1945, 1961, Farrago-Léo Scheer, Tours 2001.
Les Planches courbes, Mercure de France, Paris 2001; [Gallimard, Paris 2003; précédé
 de *Ce qui fut sans lumière* et de *La vie errante*, Gallimard, Paris 2023].
La Longue Chaîne de l'ancre, Mercure de France, Paris 2008.
Traité du pianiste et autres écrits anciens, Mercure de France, Paris 2008.
L'Opera Poetica, a cura di F. Scotto, tr. it. D. Grange Fiori e F. Scotto, Mondadori, coll.
 «Meridiani», Milano 2010.
Raturer outre, Galilée, Paris 2010.
Le digamma, Galilée, Paris 2012.
L'Heure présente et autres textes, Gallimard, Paris 2014.
Ensemble encore suivi de *Perambulans in noctem*, Mercure de France, Paris 2016.
Œuvres poétiques, a cura di O. Bombarde, P. Labarthe, D. Lançon, P. Née, J. Thélot,
 Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 2023.

Prosa (Saggi e prose poetiche)

Peintures murales de la France Gothique, P. Hartmann, Paris 1954.
L'Improbable, Mercure de France, Paris 1959; [*L'Improbable et autres essais*, Gallimard,
 Paris 1980; *L'Improbable* suivi de *Un rêve fait à Mantoue*, Gallimard, Paris 1992].
La seconde simplicité, Mercure de France 1961.
Gaston-Louis Roux, Jeanne Castel, Paris 1964.
*Honneur à Saint-John Perse : hommage et témoignages littéraires suivi d'une
 documentation sur Alexis Leger*, Gallimard, Paris 1965.
Leonor Fini ou la profondeur délivrée, Léo éditeur, Montpellier 1965.
L'éphémère a pour origine le sentiment, Éditions de la Fondation Maeght, Saint-Paul de
 Vence 1967.
L'art et le sacré : Baudelaire parlant à Mallarmé, La Baconnière, Neuchâtel 1968.

Rimbaud, Seuil, Paris 1970.

Rome, 1630 : l'horizon du premier baroque, Flammarion, Paris 1970; [Flammarion, Paris 1993 ; Flammarion, Paris 2000].

Mouvements premiers : études critiques offertes à Georges Poulet, José Corti, Paris 1972.

Une peinture métaphysique, Galerie Jacob, Paris 1972.

Rue Traversière, Mercure de France, Paris 1977; [*Rue Traversière et autres récits en rêve*, Poésie Gallimard, Paris 1987; *Rue Traversière et autres récits en rêve* (postfazione di J. E. Jackson, Yves Bonnefoy et « la souche obscure des rêves »), Gallimard, Paris 1992)]

Le Nuage rouge, Mercure de France, Paris 1977 ; [Gallimard, Paris 1999].

Titres et travaux de Yves Bonnefoy, Union, Paris 1980.

Entretiens sur la poésie, La Baconnière, Neuchâtel 1981; [*Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Mercure de France, Paris 1990.]

Leçon inaugurale faite le vendredi 4 décembre 1981 : Collège de France, chaire d'études comparées de la fonction poétique, Collège de France, Paris 1982.

Orients : pour Georges Condominas, Privat, Toulouse 1982.

La présence et l'image : leçon inaugurale de la chaire d'études comparées de la fonction poétique au Collège de France, 1981, Mercure de France, Paris 1983.

Les deux sœurs, J.-M. Place, Paris 1985.

Récits en rêve, Mercure de France, Paris 1987.

La Vérité de parole et autres essais, Mercure de France, Paris 1988.

Une autre époque de l'écriture, Mercure de France, Paris 1988.

Sur un sculpteur et des peintres, Plon, Paris 1989.

Alberto Giacometti. Biographie d'une œuvre, Flammarion, Paris 1991.

Alechinsky, les traversées, Fata Morgana, Montpellier 1992.

Remarques sur le dessin, Mercure de France, Paris 1993; [précédé de *La vie errante*, Gallimard, Paris 1997].

Dessin, couleur et lumière, Mercure de France, Paris 1995.

L'histoire et l'invention littéraire, A. Colin, Paris 1995.

La Journée d'Alexandre Hollan, Le temps qu'il fait, Cognac 1995.

L'encore aveugle, Festina Lente, Paris 1997.

Alberto Giacometti, Éditions Assouline, Paris 1998.

Jean Leyris : sculptures et dessin, Galerie de la Bouquinerie de l'Institut, Paris 1998.

Théâtre et poésie : Shakespeare et Yeats, Mercure de France, Paris 1998.

Lieux et destins de l'image. Cours de poésie au Collège de France 1981-1983, Seuil, Paris 1999.

La Communauté des traducteurs, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg 2000.

Breton à l'avant de soi suivi de Tant va Breton à l'avenir... et de À l'impossible tenu..., Farrago-Léo Scheer, Tours 2001.

L'Enseignement et l'exemple de Leopardi, William Blake & Co., Bordeaux 2001.

Poésie et architecture, William Blake & Co., Bordeaux 2001.

La pluie d'été, La Sétérée, Crest 2001.

Poésie et architecture, William Blake & Co., Bordeaux 2001.

Remarques sur le regard. Picasso, Giacometti, Morandi : l'art en France entre les deux guerres, Calmann-Lévy, Paris 2002.

Sous l'horizon du langage, Mercure de France, Paris 2002.

La hantise du ptyx : un essai de critique en rêve, William Blake & Co., Bordeaux 2003.

Le nom du roi d'Asiné, Virgile éditions, Fontaine-les-Dijon 2003.

Le poète et « le flot mouvant des multitudes », pour Nerval et pour Baudelaire, Bibliothèque nationale de France, Paris 2003.

L'Arbre au-delà des images, avec A. Hollan, William Blake & Co., Bordeaux 2003.

Farhad Ostovani, William Blake & Co., Bordeaux 2004.

Feuillées, Le temps qu'il fait, Paris 2004.

Goya, Baudelaire et la poésie. Entretien avec Jean Starobinski suivi d'études de John E. Jackson et de Pascal Griener, La Dogana, Genève 2004.

Le sommeil de personne, William Blake & Co, Bordeaux 2004.

Le secret de la pénultième, Abstème et Bobance, Paris 2005.

La civiltà delle immagini. Pittori e poeti d'Italia, plusieurs traducteur, Roma 2005.

Dans un débris de miroir, Galilée, Paris 2006.

Goya : les peintures noires, William Blake & Co., Bordeaux 2006.

L'Imaginaire métaphysique, Seuil, Paris 2006.

La stratégie de l'énigme, Galilée, Paris 2006.

L'Alliance de la poésie et de la musique, Galilée, Paris 2007.

Ce qui alarma Paul Celan, Galilée, Paris 2007.

Raymond Mason, La liberté de l'esprit, Galilée, Paris 2007.
Le grand espace, Galilée, Paris 2008.
Notre besoin de Rimbaud, Seuil, Paris 2009.
Deux scènes et notes conjointes, Galilée, Paris 2009.
Fahrad Ostovani et les variations Goldberg, Page d'Arte, Tesserete 2009.
La Beauté dès le premier jour, William Blake & Co, Bordeaux 2010.
L'Inachevable. Entretiens sur la poésie (1990-2010), Albin Michel, Paris 2010.
Le Lieu d'herbes, Galilée, Paris 2010.
Le siècle où la parole a été victime, Mercure de France, Paris 2010.
La Communauté des critiques, Presses universitaires de Strasbourg, Strasbourg 2010.
Sous le signe de Baudelaire, Gallimard, Paris 2011.
L'Autre Langue à portée de voix : Essai sur la traduction de la poésie, Éditions du Seuil, Paris 2013.
Farhad Ostovani, Éditions des Cendres, Paris 2013.
Orlando furioso, guarito. De l'Arioste à Shakespeare, Mercure de France, Paris 2013.
Le Graal sans la légende, Galilée, Paris 2013.
Portraits aux trois crayons, Galilée, Paris 2013.
Shakespeare : théâtre et poésie, Gallimard, Paris 2014.
Poésie et photographie, Galilée, Paris 2014.
Le siècle de Baudelaire, Éditions du Seuil, Paris 2014.
L'Hésitation d'Hamlet et la décision de Shakespeare, Éditions du Seuil, Paris 2015.
Alexandre Hollan. Trente années de réflexions 1985-2015, L'Atelier contemporain, Strasbourg 2016.
L'écharpe rouge suivi de Deux scènes et notes conjointes, Mercure de France, Paris 2016.
La Poésie et la gnose, accompagné d'un frontispice de A. Hollan, Galilée, Paris 2016.
Correspondance I, a cura di O. Bombarde e P. Labarthe, Les Belles lettres, Paris 2018.
L'Inachevé. Entretiens sur la poésie (2003-2016), Albin Michel, Paris 2021.

Paratesti di Yves Bonnefoy alle traduzioni (menzionati)

Interviste

Bonnefoy, Shakespeare et la tragédie (intervista con Georges Piroué), «Mercure de France» 340/ 1168 (1960), p. 732-736.

Un acte de poésie (intervista con giornalista non precisato, «La Croix», 32038 (10-11 juillet 1988), p. 5.

Propos traduits (intervista con Didier Mereuze), in *Hamlet de William Shakespeare*, Théâtre National Populaire, Villeurbanne 1988.

Traduire la poésie ? (intervista con Jean-Pierre Attal), «La Tribune Internationale des Langues Vivantes» 2 (1989), p. 14-16.

Avec Shakespeare, on renaît au monde (intervista con Nicole Zand), «Le Monde» 13952 (6 décembre 1989), p. 22.

Entretiens avec Yves Bonnefoy sur la traduction poétique (intervista con Sergio Villani), «LittéRéalité» VI/2 (Automne/Hiver 1994), p. 69-73.

Traduction de la poésie. Une interview avec Yves Bonnefoy (intervista con Sergio Villani), «La Tribune Internationale des Langues Vivantes» 19 (1996), p. 30-32.

Traduire Shakespeare pour le théâtre (intervista con Marion Graf), in M. Graf (ed.), *L'Écrivain et son traducteur en Suisse et en Europe*, Éditions Zoé, Carouge-Genève 1998, p. 143-148.

Sur la traduction poétique (intervista con Pierre-Emmanuel Dauzat), «L'Herne» 80 (2003) (George Steiner), p. 201-115.

Le scrivanie di Bonnefoy (intervista con Daria Galateria), «La Repubblica» (26 aprile 2005), p. 46

Intervista a Bonnefoy, su Napoli (intervista con Mariagrazia Calandrone, «Il Mattino» (28 ottobre 2011).

Hamlet, c'est comme une vaste montagne... (intervista con Stéphanie Roesler) in A. Bernardet-P. Payen de Garanderie (ed.), *Traduire-écrire. Cultures, poétiques, anthropologie*, ENS Éditions, Lyon 2012, p. 43-60.

Prefazioni e postfazioni alle traduzioni

Une idée de la traduction, in W. Shakespeare, *Hamlet*, Mercure de France, Paris 1962, p. 227-256.

Readiness, ripeness: Hamlet, Lear, in W. Shakespeare, *Hamlet, Le Roi Lear*, Gallimard, Paris 1978.

L'Inquiétude de Shakespeare, in W. Shakespeare, *Roméo et Juliette*, Gallimard, Paris 1985, p. 21-30.

Introduction, in W.-B. Yeats, *Quarante-cinq poèmes suivis de La Résurrection*, Hermann, Paris 1989, p. 7-30.

Comment traduire Shakespeare, in W. Shakespeare, *Le Roi Lear*, Mercure de France, Paris 1991, p. I-XV.

Traduire en vers ou en prose, in W. Shakespeare, *Les poèmes. Vénus et Adonis. Le viol de Lucrèce. Phénix et Colombe*, Mercure de France, Paris 1993, p. I-IX.

Brutus, ou le rendez-vous à Philippes, in W. Shakespeare *Jules César*, Mercure de France, Paris 1995, p. 7-58.

La Noblesse de Cléopâtre, in W. Shakespeare, *Antoine et Cléopâtre*, Gallimard, Paris 1999, p. 7-56.

Faut-il justifier une nouvelle tentative de traduction..., in Y. Bonnefoy, *Keats et Leopardi : quelques traductions nouvelles*, Mercure de France, Paris 2000, p. 7-8.

La Tête penchée de Desdémone, in W. Shakespeare, *Othello*, Gallimard, Paris 2001, p. 7-67.

La décision de Shakespeare, in W. Shakespeare, *Comme il vous plaira*, La Librairie Générale, Paris 2003.

Le Canzoniere en sa traduction, «Conférence» 20 (2005), p. 361-379.

Les Sonnets de Shakespeare et la pensée de la poésie, in W. Shakespeare, *Les Sonnets ; précédés de Vénus et Adonis ; Le Viol de Lucrèce ; Phénix et Colombe*, Gallimard, Paris 2007, p. 7-37.

Les dix-sept premières pages du livre, «La Treizième» 11 (2007), p. 37-44.

Macbeth le mécréant, in W. Shakespeare, *Macbeth*, Gallimard, Paris 2010, p. 7-15.

Interventi su rivista e capitoli di volume

De la Rome troublée à la conscience élisabéthaine, «Cahiers Renaud-Barrault» 30 (1960), p. 3-16.

On the Translation of Form in Poetry, «World Literature Today» 53/3 (1979), p. 374-379.

Traduire Leopardi, «Recherches romanes et comparées» 4 (1999), p. 3-5.

La traduction de la poésie, «Semicerchio» 30-31 (2004), p. 62-80.

- En hommage à Claude Simon* «Cahiers Claude Simon» 2 (2006), p. 51-55.
- La traduction de la poésie*, «SEPTET» 1 (2007), p. 16-48.
- La traduction au sens large. À propos d'Edgar Poe et ses traducteurs*, «Littérature» 150 (2008), p. 9-24.
- Vieillir ne pas vieillir*, in M. Zink (ed.), *Livres anciens lectures vivantes*, Odile Jacob, Paris 2010, p. 21-36.
- Petrarca in traduzione*, «Istmi – Tracce di vita letteraria» 28 (2011), p. 63-66.
- La traduction de la poésie*, «Bulletin de l'Association des traducteurs littéraires de France» 7 (1976).
- La traduction de la poésie*, in Y. Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*, La Baconnière, Neuchâtel 1981, p. 95-102.
- La Communauté des traducteurs*, in Y. Bonnefoy, *Treizièmes Assises de la traduction littéraire*, 1997, Atlaas / Actes Sud, Arles, p. 25-38.
- L'Europe et la poésie : la tâche du traducteur*, in S. Michaud (ed.), *Quatre poètes dans l'Europe monde : Yves Bonnefoy, Michel Deguy, Márton Kalász, Wulf Kirsten*, Klincksieck, Paris 2009, p. 195-204.
- L'Acte du traducteur*, «L'Herne» (Yves Bonnefoy) 93 (2010), p. 235-236.
- Peut-on traduire le haïku ?*, in J. Thélot-L. Verdier (ed.), *Le Haïku en France. Poésie et musique*, Éditions Kimé, Paris 2011, p. 19-40.

Corpus analizzato

Traduzioni di Yves Bonnefoy

Petrarca

- Yves Bonnefoy interprète Pétrarque*, «La lettre du Collège de France» 12 (2004), p. 19.
- Francesco Petrarca, *XIX sonnets* (trad. Yves Bonnefoy), *avec huit gravures de Gérard de Palézieux*, «Conférence» 20 (2005), p. 303-360.
- XIX sonnets de Pétrarque nouvellement traduits par Yves Bonnefoy, avec huit gravures de Gérard de Palézieux*, Éditions de la revue *Conférence*, Meaux 2005.
- CLXXXIX*, in AA. VV., *Yves Bonnefoy. Poésie et peinture. 1993-2005*, William Blake & Co., Bordeaux 2005.
- Sonnet de Pétrarque. Traduction Yves Bonnefoy. Übersetzung Karlheinz Stierle*, in C. W. Scheel (ed.), *Hommage à Yves Bonnefoy. Poète traduit / Traducteur de poètes*.

Lectures de Pétrarque, Shakespeare et Bonnefoy, 11 Mars 2005, Museum in der Schlosskirche, Saarbrücken 2005, p. 1-3.

XXXIII, XXXIV, CXXXII, CLXXXIX, in Y. Bonnefoy, *La comunità dei traduttori. A cura di F. Scotto*, (tr. it.) Sellerio, Palermo 2005, p. 164-167.

Dix-neuf sonnets de Pétrarque nouvellement traduits par Yves Bonnefoy, in C. Ossola (ed.), *Pétrarque et l'Europe*, Éditions Jérôme Millon, Grenoble 2006.

XC, XXXIV, in Y. Bonnefoy, *Vieillir non vieillir : deux sonnets de Pétrarque*, in M. Zink (ed.), *Livres anciens, lectures vivantes. Ce qui se passe et ce qui demeure*, Odile Jacob, Paris 2010, p. 30-34.

Yves Bonnefoy, *Petrarca in traduzione – XXIV sonetti del Canzoniere*, «Istmi - Tracce di vita letteraria» (L'assoluto e le sue effigi) 28 (2011), p. 65-115.

Pétrarque, *Je vois sans yeux et sans bouche je crie. Vingt-quatre sonnets traduits par Yves Bonnefoy. Accompagné de dessins originaux de Gérard Titus-Carmel*, Galilée, Paris 2012.

Shakespeare

Douze "Sonnets" de Shakespeare traduits par Yves Bonnefoy, «L'Œil.de.bœuf. Revue littéraire trimestrielle» (Entretien avec Yves Bonnefoy et un poème et des traductions) 4 (1994), p. 50-73.

Dix sonnets de Shakespeare. Traduction nouvelle d'Yves Bonnefoy, «L'Esprit créateur» 3 (1994), p. 16-21.

Yves Bonnefoy, *XXIV Sonnets de Shakespeare. Eaux-fortes de Zao Wou-Ki*, Les Bibliophiles de France, Paris 1994.

William Shakespeare, *Vingt-quatre Sonnets. Traduction & postface de Yves Bonnefoy*, Thierry Bouchard, Losne 1995.

Quaranta sonetti di William Shakespeare nella traduzione di Yves Bonnefoy. Versione italiana di Giuseppe Ungaretti, a cura di C. Ossola, Einaudi, Torino 1999.

Yves Bonnefoy, *La traduction des sonnets de Shakespeare*, in P. Dorval-J.-M. Maguin (ed.), *Shakespeare & la France. Actes du Congrès de 2000*, Société Française Shakespeare, Paris 2001, p. 61-67.

Yves Bonnefoy, *Douze sonnets de Shakespeare*, «Nu(e)» 25 (2003) (Michel Collot), p. 93-106.

Yves Bonnefoy, *Sept sonnets de Shakespeare, nouvellement traduits*, in S. Villani- P. Perron (ed.), *Lectures de Pierre Torreilles. Approches critiques*, Legas, New York-Ottawa-Toronto 2004.

William Shakespeare. *Sonnets. Traduction par Yves Bonnefoy. Übersetz. Wolfgang Kaussen*, in C. W. Scheel (ed.), *Hommage à Yves Bonnefoy. Poète traduit / Traducteur de poètes. Lectures de Pétrarque, Shakespeare et Bonnefoy*, 11 Mars 2005, Museum in der Schlosskirche, Saarbrücken 2005, p. 16-18.

Yves Bonnefoy, *Traduction de sept sonnets de Shakespeare*, «Cahiers Claude Simon» 2 (2006), p. 51-55.

Yves Bonnefoy, *Shakespeare, Sonnet 26*, «Bleecker Street. Abordages» 3-4 (2006), p. 35.

Yves Bonnefoy, *Shakespeare : quatre sonnets sous chacun deux formes suivi de Dix-neuf autres sonnets*, in Daniel Lançon-Stephen Romer (ed.), *Yves Bonnefoy. L'amitié et la réflexion*, Presses universitaires François Rabelais, Tours, 2007, p. 107-133.

William Shakespeare, *Dix-sept Sonnets*, «La Treizième» IX (2007), p. 45-61.

William Shakespeare, *Les Sonnets précédés de Vénus et Adonis et du Viol de Lucrece*, Gallimard, Paris 2007.

Opera poetica di Yves Bonnefoy

Sonetti su rivista

Tre poesie inedite di Yves Bonnefoy (traduzione di Beppe Manzitti), «Resine: quaderni liguri di cultura» 97 (2003), p. 7-10.

L'arbre des rues, «Resine: quaderni liguri di cultura» 97 (2003), p. 37.

Le retour à San Biagio et autres lieux, «Caravanes» 8 (2003), p. 418-419.

Une pierre, «Magazine littéraire» (Yves Bonnefoy, poète critique traducteur) 421 (2003), p. 27.

Deux poèmes, «Revue de Belles Lettres» 129 (2005), p. 127-128.

Tombeau de Charles Baudelaire, «Histoires littéraires» 24 (2005), p. 17.

Inediti, in Yves Bonnefoy, *Terre intraviste. Poesie 1953-2006*, tr. it F. Scotto, Edizioni del Leone, Venezia 2007, p. 110-117.

Deux tombeaux, «Pleine Marge» 43 (2006), p. 19-21.

Raccolte poetiche

La Longue Chaîne de l'ancre, Mercure de France, Paris 2008.

Raturer outre, Galilée, Paris 2010.

L'Heure présente et autres textes, Gallimard, Paris 2014.

Ensemble encore suivi de *Perambulans in noctem*, Mercure de France, Paris 2016.

Riferimenti bibliografici

1) Opere e scritti di Yves Bonnefoy

BONNEFOY, Yves 1968. *La Traduction de Shakespeare*, «Revue d'Esthétique» 1 (1968), p. 94-96.

— 1972. *L'Arrière-pays*, Albert Skira éditeur, Genève 1972.

— 1980. *L'Improbable* suivi de *Un rêve fait à Mantoue*, Mercure de France, Paris 1980.

— 1990. *Entretiens sur la poésie (1972 - 1990)*, Mercure de France, Paris 1990.

— 1991. *Comment traduire Shakespeare*, in SHAKESPEARE, William, *Le Roi Lear*, Mercure de France, Paris 1991, p. I-XV.

— 1993a. *Traduire en vers ou en prose*, in SHAKESPEARE, William, *Les Poèmes. Vénus et Adonis. Le Viol de Lucrece. Phénix et Colombe*, Mercure de France, Paris 1993, p. I-XV.

— 1993b. *Préface*, in YEATS, William Butler, *Quarante-cinq poèmes* suivi de *La Résurrection*, Gallimard, Paris 1993, p. 7-31.

— 1994a. *Traduire les Sonnets de Shakespeare*, «L'Esprit créateur» 34/3 (1994), p. 14-21.

— 1994b. *L'événement poétique*, «SUD» 106-107 (1994) (Salah Stétié & La maison du souffle), p. 89-100.

— 1994c. *La petite phrase et la longue phrase*, La Tilv éditeur, Brive 1994.

— 1999a. *Traduire Leopardi*, «Recherches romanes et comparées» 4 (1999), p. 3-5.

— 1999b. *Le nuage rouge. Dessin, couleur et lumière*, Gallimard, Paris 1999.

— 2000a. *La communauté des traducteurs*, Presses universitaires de Strasbourg, Strasbourg 2000.

— 2000b. *Keats et Leopardi : quelques traductions nouvelles*, Mercure de France, Paris 2000.

— 2000c. *Comme des épitaphes sur tant de stèles*, in ROMILLY, Jacqueline-VERNANT, Jean-Pierre (ed.), *Pour l'amour du grec*, Bayard, Paris 2000, p. 55-59.

— 2001a. *La Traduction des sonnets de Shakespeare*, in DORVAL, Patricia-MAGUIN,

- Jean-Marie (ed.), *Shakespeare & la France. Actes du Congrès de 2000*, Société Française Shakespeare, Paris 2001, p. 51-60.
- 2001b. *Poésie et architecture*, William Blake & Co. Edit, Bordeaux 2001.
- 2001c. *L'Enseignement et l'exemple de Leopardi*, William Blake & Co., Bordeaux 2001.
- 2002a. *Entretien pour la revue "Resine" (Intervista di Beppe Manzitti a Yves Bonnefoy con traduzione di Giuliana Rovetta)*, «Resine: quaderni liguri di cultura» 93 (2002), p. 5-16.
- 2002b. *Sous l'horizon du langage*, Mercure de France, Paris 2002.
- 2002c. *Le regard et les yeux*, in Id., *Remarques sur le regard. Picasso, Giacometti, Morandi*, Calmann-Lévy, Paris 2002, p. 9-30.
- 2003a. *Seguendo un fuoco: poesie scelte 1953-2001*, a cura di F. Scotto, Crocetti, Milano 2003.
- 2003b. *Tre poesie inedite di Yves Bonnefoy (traduzione di Beppe Manzitti)*, «Resine: quaderni liguri di cultura» 97 (2003), p. 7-10.
- 2003c. *L'arbre des rues*, «Resine: quaderni liguri di cultura» 97 (2003), p. 37.
- 2003d. *Le retour à San Biagio et autres lieux*, «Caravanes» 8 (2003), p. 418-419.
- 2003e. *Une pierre*, «Magazine littéraire» 421 (2003) (Yves Bonnefoy, poète critique traducteur), p. 27.
- 2004. *Sur la traduction poétique (entretien préparé par Pierre-Emmanuel Dauzat et Marc Ruggeri)*, «L'Herne» 80 (2004) (George Steiner), p. 201-115.
- 2005a. *Le Canzoniere en sa traduction*, «Conférence» 20 (2005), p. 361-379.
- 2005b. *Dix-neuf sonnets de Pétrarque*, «Conférence» 20 (2005), pp. 303-359.
- 2005c. *La civiltà delle immagini. Pittori e poeti d'Italia*, Donzelli, Roma 2005.
- 2005d. *Deux poèmes*, «Revue de Belles Lettres» CXXIX (2005), p. 127-128.
- 2005e. *Tombeau de Charles Baudelaire*, «Histoires littéraires» 24 (2005), p. 17.
- 2006a. *En hommage à Claude Simon*, «Cahiers Claude Simon» 2 (2006) (Claude Simon maintenant), p. 49-51.
- 2006b. *L'imaginaire métaphysique*, Éditions du Seuil, Paris 2006.
- 2006c. *Inediti*, in id. *Terre intraviste. Poesie 1953-2006*, Edizioni del Leone, Venezia 2006, p. 110-117.
- 2006d. *Deux tombeaux*, «Pleine Marge» 43 (2006), p. 19-21.

- 2007a. *Shakespeare et la poésie*, in LANÇON, Daniel-ROMER, Stephen (ed.) 2007, p. 61-75.
- 2007b. *Quatre sonnets et sous chacun deux formes suivi de Dix-neuf autres sonnets*, in LANÇON, Daniel-ROMER, Stephen (ed.) 2007, p. 105-133.
- 2007c. *Dix-sept sonnets*, «La Treizième» 9 (2007), p. 45-61.
- 2007d. *Le paradoxe du traducteur*, in RISSET, Jacqueline 2007, p. 7-16.
- 2007e. *Les Sonnets de Shakespeare et la pensée de la poésie*, in SHAKESPEARE, William, *Les Sonnets précédés de Vénus et Adonis ; Le Viol de Lucrece ; Phénix et colombe*, Gallimard, Paris 2007, p. 7-37.
- 2007f. *La poésie à voix haute*, Ligne d'ombre, S. Mamede 2007.
- 2007g. *Quelques propositions quant aux Sonnets de Shakespeare*, in PEYRÉ, Yves-KAPITANIAK, Pierre (ed.) 2007, p. 13-38.
- 2007h. *Shakespeare et la poésie*, in LANÇON, Daniel-ROMER, Stephen (ed.) 2007, p. 61-75.
- 2007i. *Les premières dix-sept pages du livre*, «La Treizième» 9 (2007), p. 37-44.
- 2008. *Critique et poésie*, in *Poétique et ontologie. Colloque international Yves Bonnefoy, Actes du colloque de l'ARDUA. Bordeaux – Février 2007*, William Blake & Co., Bordeaux 2008.
- 2010a. *Vieillir non vieillir : deux sonnets de Pétrarque*, in ZINK, Michel (ed.), *Livres anciens, lectures vivantes. Ce qui se passe et ce qui demeure*, Odile Jacob, Paris 2010, p. 21-36.
- 2010b. *Raturer outre*, Galilée, Paris 2010.
- 2010c. *La poésie transitive*, «L'Herne» 93 (2010) (Yves Bonnefoy), p. 99-103.
- 2011a. *Petrarca in traduzione – XXIV sonetti del Canzoniere*, «Istmi - Tracce di vita letteraria» 28 (2011) (L'assoluto e le sue effigi), p. 63-116.
- 2011b. *Sous le signe de Baudelaire*, Gallimard, Paris 2011.
- 2012. *Pétrarque. Je vois sans yeux et sans bouche je crie*, Galilée, Paris 2012.
- 2013a. *L'autre langue à portée de voix*, Éditions du Seuil, Paris 2013.
- 2013b. *La décision de Shakespeare*, in Id., *Orlando furioso, guarito. De l'Arioste à Shakespeare*, Mercure de France, Paris 2013, p. 91-129.
- 2016. *L'Écharpe rouge*, Mercure de France, Paris 2016.
- 2021. *L'Inachevé. Entretiens sur la poésie 2003-2016*, Édition Albin Michel, Paris

2021.

— 2023. *Les planches courbes* précédé de *Ce qui fut sans lumière* et de *La vie errante*, Gallimard, Paris 2023.

BONNEFOY, Yves-LAROQUE, Didier 2010. *Poésie et architecture*, «L’Herne» 93 (2010) (Yves Bonnefoy), p. 181-189.

2) Opere e studi critici citati di altri autori

ADY, Endre 1962. *Le Chariot nocturne*, in GARA, Ladislav (ed.), *Anthologie de la poésie hongroise du XII^{ème} siècle à nos jours*, Seuil, Paris 1962, p. 217.

AMADORI, Sara 2015. *Yves Bonnefoy, père et fils de son Shakespeare*, Hermann, Paris 2015.

BÉGUIN, Albert-BONNEFOY, Yves (ed.) 1958. *La Quête du Graal*, Le Club du meilleur livre, Paris 1958.

BERMAN, Antoine 1984. *L’Épreuve de l’étranger : culture et traduction dans l’Allemagne romantique*, Gallimard, Paris 1984.

— 1995. *Pour une critique des traductions : John Donne*, Gallimard, Paris 1995.

— 1999. *La traduction et la lettre ou l’auberge du lointain*, Seuil, Paris 1999.

— 2001. *Au début était le traducteur*, «TTR» 14/2 (2001), p. 15-18.

BETTARINI, Rosanna (ed.) 2005. *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, Einaudi, Torino 2005.

BOMBARDE, Odile 2011. *Figures de l’interlocuteur : l’empathie à l’œuvre*, in LABARTHE, Patrick-BOMBARDE, Odile-AVICE, Jean-Paul (ed.) 2011, p. 145-166.

BOMBARDE, Odile-LABARTHE, Patrick (ed.) 2018. *Correspondance I*, Les Belles Lettres, Paris 2018.

BOMBARDE, Odile-LABARTHE, Patrick-LANÇON, Daniel-NÉE, Patrick-THÉLOT, Jérôme (ed.) 2003. *Yves Bonnefoy. Œuvres Poétiques*, Gallimard, Paris 2023.

BONANNI, Sara 2023a. *Yves Bonnefoy et l’Italie : pour un imaginaire métaphysique*, in HERMETET, Anne-Rachel-LE BLAY, Frédéric-LE NAN, Frédérique (ed.), *Les lieux du bonheur. Approches littéraires*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2023, p. 65-80.

— 2023b. *Le voci delle origini: Bonnefoy all’ascolto di Cavalcanti e Dante*, «Studi Francesi» (Yves Bonnefoy. Rencontres) 199 (2023), p. 24-32.

- 2024. *Yves Bonnefoy. Temps et mémoire*, L'Harmattan, Paris 2024.
- BONANNI, Sara-POLLICINO, Simona 2022. *Remontée ou héritage ? Mémoire(s) de soi chez Yves Bonnefoy poète et traducteur*, «Quêtes littéraires» 12 (2022), p. 185-195.
- BREDA, Josef 1962. *Filet*, in GARA, Ladislav (ed.), *Anthologie de la poésie hongroise du XII^{ème} siècle à nos jours*, Seuil, Paris 1962, p. 345-346.
- BUCHS, Arnaud 2008. *Une pensée en mouvement : trois essais sur Yves Bonnefoy*, Galilée, Paris 2008.
- CASADIO TOZZI, Elena 2023. *Da Πάνω σε μια χειμωνιάτικη αχτίνα di Giorgos Seferis a Sur un soleil d'hiver d'Yves Bonnefoy: storia di una traduzione*, «Studi Francesi» 199 (2023) (Yves Bonnefoy. Rencontres), p. 87-98.
- CAVALLINI, Concetta 2011. *Yves Bonnefoy et la communauté des mères*, «Studi Francesi» 165 (2011), p. 604-611.
- CHOL, Isabelle 2005. *Pierre nue, pierre ornée, pierre écrite d'Yves Bonnefoy : le creuset d'une utopie*, «L'Esprit Créateur» 45/2 (2005) (Écriture des pierres / Pierres écrites : territoires de l'imaginaire minéral dans littérature française du XX^e siècle), p. 62-75.
- CITRONI, Mario 1969. *La teoria lessinghiana dell'epigramma*, «MAIA» 21/3 (1969), p. 215-243.
- COMBE, Dominique 2000. *Une écriture unique. Yves Bonnefoy ou la genèse des genres*, «Nu(e)» 11 (2000), p. 165-177.
- COMBE, Dominique 2003. *Yves Bonnefoy et la poétique des langues*, in FINCK, Michèle-LANÇON, Daniel-STAIKER, Maryse (ed.) 2003, p. 97-106.
- CONTINI, Gianfranco 2011. *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in STROPPIA, Sabrina 2011, p. 597-619.
- CORNULIER, Benoît 1981. *Métrie de l'alexandrin d'Yves Bonnefoy : essai d'analyse méthodique*, «Langue française» 49 (1981), p. 30-48.
- COSSART, Natalie-DEBROSSE, Anne-GAYRAUD, Irène-PLACIAL, Claire-VUONG, Thomas 2020. *Formes de l'amour, sonnets de la modernité*, Ellipses, Paris 2020.
- DARRAS, Jacques-REDA, Jacques-ROUBAUD, Jacques 2008. *Le sonnet contemporain. Retours au sonnet. Colloque organisé à l'université de Poitiers (1-2 septembre 2007)*, «Formules» 12 (2008).
- DEGOTT, Bertrand 2004. *Bonnefoy traducteur : à quoi bon encore le sonnet ?*, «Études

- épistémé» 6 (2004) (Le voyage du texte : « de ce vivant état imaginaire »).
- 2014. *Yves Bonnefoy et les Sonnets. Retraduire, récrire*, in BERNADET, Arnaud-PAYEN DE LA GARANDERIE, Philippe (ed.), *Traduire-écrire. Cultures, poétiques, anthropologie*, ENS Éditions, Paris 2014, p. 221-238.
- DELOFFRE, Frédéric 1967. *Versification traditionnelle et versification libérée d'après un recueil d'Yves Bonnefoy*, in PARENT, Monique (ed.), *Le Vers français au XXe siècle*, Klincksieck, Paris 1967, p. 43-55.
- DÉPRATS 2007. « *I do not know what poetical is* » : *sur quelques problèmes de traduction poétique*, in PEYRÉ, Yves-KAPITANIAK, Pierre (ed.) 2007, p. 185-212.
- DÉPRATS, Jean-Michel-UNET, Gisèle (ed.) 2021. *Sonnets et autres poèmes*, Gallimard, Paris 2021.
- DORN, Jeanne 2024. *Bonnefoy. Une pensée de l'art à l'âge du nihilisme : Peinture, architecture, sculpture, photographie*, PhD diss., dir. LABRUSSE, Rémi et SCOTTO, Fabio, Paris-Bergame 2024.
- DOTOLI, Giovanni 2018. *Lire Bonnefoy. L'oultre lieu*, Hermann, Paris 2018.
- DROUET, Pascale 2011. *Rhétorique ou poésie, comme il vous plaira : Yves Bonnefoy et Les Sonnets de Shakespeare*, in LABARTHE, Patrick-BOMBARDE, Odile-AVICE, Jean-Paul (ed.) 2011, p. 171-193.
- 2019. *Shakespeare et le sonnet. «To put fair truth upon so foul a face»* in P. Labarthe-J. Bartuschat, *La tradition européenne du sonnet*, Honoré Champion, Paris 2019, p. 109-122.
- EDL, Elisabeth-MATZ, Wolfgang 2013. *La liberté de la forme. Les sonnets d'Yves Bonnefoy*, in FINCK, Michèle-WERLY, Patrick (ed.) 2013, p. 613-620.
- EDWARDS, Michael 2001. *Bonnefoy et Keats*, in LANÇON, Daniel (ed.), *Yves Bonnefoy et le XIX^e siècle : vocation et filiation. Actes du colloque international de Tours (14-16 novembre 2000)*, Presses universitaires François Rabelais, Tours 2001.
- 2008. *Yves Bonnefoy et les Sonnets de Shakespeare*, «Littérature» 150 (2008) (Yves Bonnefoy. Traduction et critique poétique), p. 25-39.
- ELEFANTE, Chiara 2012. *Bonnefoy traduce Pascoli, Moby Dick*, Faenza 2012.
- 2015. *19 poèmes de Giovanni Pascoli traduits par Yves Bonnefoy : entre finitude et nouveau rythme « à portée de voix »*, «Repères-Dorif» 9 (2015), p. 1-12.
- 2026a. « *Ut translatio poesis* » : *Yves Bonnefoy et « la syntaxe » de ses essais sur le*

- traduire*, in DANTILLE, Xiaoshan-WECKSTEEN-QUINIO, Corinne (ed.), *Yves Bonnefoy : de la poésie à une poétique de la traduction*, Artois Presses Université, Arras 2026, p. 65-76.
- 2026b. *Yves Bonnefoy et la traduction du « Canto notturno » de Giacomo Leopardi : l'estuaire du désir poétique*, in CAVALLINI, Concetta-PORFIDO, Ida (ed.), *Traduire la poésie : réflexions sur la langue et le rythme*, Cacucci Editore, Bari 2026.
- ENGLÉ, Lars 1989. *Afloat in Thick Deeps- Shakespeare's Sonnets on Certainty*, «Modern Language Association» 5/104 (1989) p. 832-843.
- ERNE, Lukas 2008. *Reconsidering Shakespearean Authorship*, «Shakespeare Studies» 36 (2008), p. 26-36.
- EVANS, Gwynne Blakemore 1996. *Shakespeare. The Sonnets*, Cambridge University Press (The new Cambridge Shakespeare), Cambridge 1996.
- FENZI, Enrico 2008. *Petrarca*, Il Mulino, Bologna 2008.
- FINCK, Michèle-LANÇON, Daniel-STAIBER, Maryse (ed.) 2003. *Yves Bonnefoy et l'Europe du XXème siècle*, Presses universitaires de Strasbourg, Strasbourg 2003.
- FINCK, Michèle-WERLY, Patrick (ed.) 2013. *Yves Bonnefoy. Poésie et dialogue*, Presses universitaires de Strasbourg, Strasbourg 2013.
- GENDRE, André 1985. *Vade-mecum sur le pétrarquisme français*, «Versants» 7 (1985), p. 37-65.
- GENDRE, André 1996. *Évolution du sonnet français*, Presses Universitaires de France, Vendôme 1996.
- GOURIO, Anne 2005. *Chants de pierre*, UGA éditions, Grenoble 2005.
- GUERMES, Sophie (ed.) 2019. *Yves Bonnefoy. Derniers textes (2010-2016)*, Cahier du Cecji, Saint-Thoran 2019.
- GUERMES, Sophie 2023. *Poétique de Valsaintes: «l'inachevable», «l'inachevé», Studi Francesi» 199 (2023) (Yves Bonnefoy. Rencontres), p. 9-18.*
- GULLO, Arianna 2023. *Antologia Palatina. Epigrammi funerari (libro VII)*, Edizioni della Normale, Pisa 2023.
- HENROT SOSTERO, Geneviève-POLLICINO, Simona (ed.) 2017. *Traduire en poète*, Artois Presses Université, Arras 2017.
- HERSANT, Patrick 2004. *Shakespeare en miroir : Pierre Jean Jouve*, «Études Épistémè» 6 (2004) (Le voyage du texte : « de ce vivant état imaginaire »).

- HERSANT, Patrick 2018. *Portraits du traducteur en préfacier*, «Palimpsestes» 31 (2018), p. 17-36.
- HILFIGER, Mathieu 2019. *L'enquête originaire. Introduction à la lecture de Raturer outre*, in Guermès 2019, p. 115-136.
- HILFIGER, Mathieu 2022. *Poésie et origine dans l'oeuvre d'Yves Bonnefoy*, PhD diss., dir. FINCK, Michèle, Strasbourg 2022.
- JACKSON, John E. 2002. *Yves Bonnefoy*, Seghers, Paris 2002.
- JOST, François 1989. *Le sonnet de Pétrarque à Baudelaire*, Peter Lang, Berne 1989.
- KOPP, Robert 2003. « *La seule réalité, c'est l'être humain engagé dans sa finitude* », un entretien avec Yves Bonnefoy, «Magazine littéraire» 421 (2003) (Yves Bonnefoy, poète critique traducteur), p. 22-27.
- LA COLÈRE, François (ARAGON, Louis) 1995. *Préface*, in CASSOU, Jean, *Trente-trois sonnets composés au secret*, Gallimard, Paris 1995.
- LABARTHE, Patrick 2010. *Bonnefoy et la tradition des épigrammes funéraires*, «L'Herne» 93 (2010) (Yves Bonnefoy), p. 38-48.
- LABARTHE, Patrick-BOMBARDE, Odile-AVICE, Jean-Paul (ed.) 2011. *Yves Bonnefoy. Écrits récents (2001–2008), Actes du colloque réuni à l'Université de Zurich (14–16 octobre 2009)*, Slatkine Erudition, Genève 2011.
- LANÇON, Daniel (ed.) 2022. *Yves Bonnefoy. Œuvres 1946-2016 & 2017-2022. Bibliographie descriptive. Établie par Daniel Lançon avec le concours de l'auteur suivi d'une Bibliographie des Œuvres en traduction (1962-2022)*, https://www.bm-tours.fr/sites/www.bm-tours.fr/files/images/pdf/BDL_YB_avril_2023.pdf.
- LANÇON, Daniel-ROMER, Stephen (ed.) 2007. *Yves Bonnefoy. L'amitié et la réflexion*, Presses universitaires François-Rabelais, Tours 2007.
- LANDI, Michela 2008. *Yves Bonnefoy et la traduction : l'enseignement et l'exemple de l'Italie*, «Littérature» 150 (2008) (Yves Bonnefoy. Traduction et critique poétique), p. 56-69.
- LAVIERI, Antonio (ed.) 2017. *Emilio Mattioli. Il problema del tradurre. Prefazione di Franco Buffoni*, Mucchi, Modena 2017.
- LE HAN, Marie-Josette 2019. *Bible, peinture, poésie. Étude d'« Eau et pain » (Raturer outre)*, in Guermès 2019, p. 137-142.
- LEOPIZZI, Marcella 2016. *L'Infini d'Yves Bonnefoy face à L'Infinito de Giacomo*

- Leopardi*, «Revue européenne de recherche sur la poésie» 2 (2016), p. 65-77.
- LÉVÊQUE, Alain 2011. *Vers la parole parlée. À propos des Planches courbes et de La Longue Chaîne de l'ancre*, in LABARTHE, Patrick-BOMBARDE, Odile-AVICE, Jean-Paul (ed.) 2011, p. 37-58.
- LOMBEZ, Christine 2016. *La Seconde Profondeur. La traduction poétique et les poètes traducteurs en Europe au XXe siècle*, Les Belles Lettres, Paris 2016.
- MADELEINE-PERDRILLAT, Alain 2011. *Une lecture de l'un des « Presque dix-neuf sonnets » : « Sur trois tableaux de Nicolas Poussin »*, in LABARTHE, Patrick-BOMBARDE, Odile-AVICE, Jean-Paul (ed.) 2011, p. 91-106.
- MESCHONNIC, Henri 1995. *Politique du rythme. Politique du sujet*, Verdier, Lagrasse 1995.
- MESCHONNIC, Henri 1999. *Poétique du traduire*, Verdier, Lagrasse 1999.
- MOLINARO, Isabella 2011. *Corpi femminili nell'opera di Yves Bonnefoy. Per un percorso di conciliazione tra femminile e materno*, Cafoscarina, Venezia 2011.
- MONCOND'HUY, Dominique 2005 = D. M., *Le sonnet. Anthologie et dossier*, Gallimard, Paris 2005.
- MONTE, Michèle 2014. *Sonnets d'Yves Bonnefoy, Robert Marteau et Valérie Rouzeau : plan de texte et généricité. 4e Congrès Mondial de Linguistique Française (Berlin, 19-23 juillet 2014)*, «HS Web of Conferences», 8 (2014), p. 2835-2850.
- MONTE, Michèle 2017. *Usages du sonnet dans L'Heure présente d'Yves Bonnefoy : vers, syntaxe, énonciation*, in MAGRI-MOURGUES, Veronique-PURNELLE, Gérald, *Modèles et nombre en poésie*, Honoré Champion, Paris 2017, p. 221-242.
- MONTE, Michèle 2022. *La Parole du poème. Approche énonciative de la poésie de langue française (1900-2020)*, Classiques Garnier, Paris 2022.
- MORIER, Henri 1998. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Presses universitaires de France, Paris 1998.
- NANNI, Emanuela 2026. *Regard et poétique de la traduction chez Bonnefoy*, in DANTILLE, Xiaoshan-WECKSTEEN-QUINIO, Corinne (ed.), *Yves Bonnefoy : de la poésie à une poétique de la traduction*, Artois Presses Université, Arras 2026, p. 89-113.
- NAUGHTON, John 2007. *L'amitié et la réflexion. Readiness, ripeness : Hamlet, Lear. Une riche problématique*, in LANÇON, Daniel-ROMER, Stephen (ed.) 2007, p. 77-88.
- NÉE, Patrick 2008. *De la critique poétique selon Yves Bonnefoy*, «Littérature» 150 (2008)

- (Yves Bonnefoy. Traduction et critique poétique), p. 85-124.
- NÉE, Patrick 2023a. *Yves Bonnefoy. Critique et poésie*, Hermann, Paris 2023.
- NÉE, Patrick 2023b. *Yves Bonnefoy. L'inconscient à l'œuvre ou Zeuxis auto-analyste II*, Classiques Garnier, Paris 2023.
- NÉE, Patrick 2024a. *Du « nombre » dans l'Œuvre d'Yves Bonnefoy*, «Revue d'Histoire littéraire de la France» 4 (2024) (Yves Bonnefoy, Aller, aller encore), p. 895-910.
- NÉE, Patrick 2024b. *Une antiquité toujours active : l'exemple d'Yves Bonnefoy*, «ELFEE XX-XXI – Études de littérature française des XX^e et XXI^e siècles» 14 (2004) [DOI: <https://doi.org/10.4000/12otr>].
- OSSOLA, Carlo 1999. « *Toi, mes vers te seront ton mémorial* » : *Shakespeare, Bonnefoy, Ungaretti*, in id., *William Shakespeare. Quaranta sonetti nella traduzione di Yves Bonnefoy*, Einaudi, Torino 1999, p. V-XXIV.
- OSSOLA, Carlo-RADIN, Giulia 2010. *Vita d'un uomo. Traduzioni poetiche*, Arnoldo Mondadori, Milano 2010.
- PEYRÉ, Yves-KAPITANIAK, Pierre (ed.) 2007. *Shakespeare poète. Actes des congrès de la Société Shakespeare*, Société française Shakespeare, Paris 2007.
- PICHOIS, Claude (ed.) 1973. *Charles Baudelaire. Correspondance 1832-1860*, Gallimard, Paris 1973.
- PIROUÉ, Georges 1960. *Bonnefoy, Shakespeare et la tragédie* (titre aj. p. éd.), «*Mercure de France*» 1168 (1960), p. 732-736.
- PONTANI, Filippo Maria (ed.) 1973. *Antologia Palatina II*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1973.
- PRETE, Antonio 2011a. *Il Petrarca di Bonnefoy*, «*Istmi - Tracce di vita letteraria*» 28 (2011) (*L'assoluto e le sue effigi*), p. 117-127.
- PRETE, Antonio 2011b. *Bonnefoy en dialogue avec Leopardi*, in LABARTHE, Patrick-BOMBARDE, Odile-AVICE, Jean-Paul (ed.) 2011, p. 329-334.
- RAIMONDO, Riccardo 2016. *Orphée contre Hermès : traduction, herméneutique et imaginaire (esquisses)*, «*Meta*», 61/3 (2016), p. 650-674.
- RICHARD, Jean-Pierre 1964. *Onze études sur la poésie moderne*, Seuil, Paris 1964.
- RISSET, Jacqueline 1998. *L'Italie d'Yves Bonnefoy*, «*Le temps qu'il fait*» 11 (1998) (Yves Bonnefoy), p. 69-74.
- RISSET, Jacqueline 2007. *Traduction et mémoire poétique, Dante, Scève, Rimbaud*,

- Proust, Hermann, Paris 2007.
- ROESLER, Stéphanie 2016. *Yves Bonnefoy et « Hamlet »*. Histoire d'une retraduction, Classiques Garnier, Paris 2016.
- ROUBAUD, Jacques 1990. *Soleil du soleil. Le sonnet français de Marot à Malherbe. Une anthologie*, P.O.L., Paris 1990.
- ROUX, Pascale 2024. *Éthos et style chez les traducteurs de poésie : Keats, Leopardi et Heine en français*, Classiques Garnier, Paris 2024.
- SANTAGATA, Marco (ed.) 1996. *Petrarca. Canzoniere*, Mondadori, Milano 1996.
- SCEPI, Henri 1994. *Yves Bonnefoy : le tombeau ou la parole risquée*, in MONCOND'HUY, Dominique (ed.), *Le tombeau poétique en France*, La Licorne, Poitiers 1994.
- SCEPI, Henri 2011. *Gestes de la voix : La Longue Chaîne de l'ancre*, in LABARTHE, Patrick-BOMBARDE, Odile-AVICE, Jean-Paul (ed.) 2011, p. 59-72.
- SCOTTO, Fabio 2004. *Yves Bonnefoy et Leopardi: tra critica e traduzione*, «Trasparenze» 21 (2004) (Yves Bonnefoy), 69-80.
- SCOTTO, Fabio 2005. *Introduzione*, in BONNEFOY, Yves, *La comunità dei traduttori. A cura di F. Scotto*, (tr. it., Bonnefoy 2000a) Sellerio, Palermo 2005, p. 5-14.
- SCOTTO, Fabio 2008. *Yves Bonnefoy traducteur de Leopardi et de Pétrarque*, «Littérature» 150 (2008) (Yves Bonnefoy. Traduction et critique poétique), p. 70-84.
- SCOTTO, Fabio 2010a. *Yves Bonnefoy. Opera poetica*, Mondadori, Milano 2010.
- SCOTTO, Fabio 2010b. *La poesia di Bonnefoy: voci dalla materia del mondo*, in Scotto 2010a, p. XI-LXVII.
- SCOTTO, Fabio 2010c. *Yves Bonnefoy et l'Italie : une écoute mutuelle*, «L'Herne» 93 (2010) (Yves Bonnefoy), p. 198-202.
- SCOTTO, Fabio (ed.) 2013. *Il senso del suono: traduzione poetica e ritmo*, Donzelli, Roma 2013.
- SCOTTO, Fabio 2014. *Le sonnet chez Yves Bonnefoy*, in SCHULZE-BUSACKER, Elisabeth-FORTUNATI, Vittorio (ed.), *Par les siècles et par les genres. Mélanges en l'honneur de Giorgetto Giorgi*, Classiques Garnier, Paris 2014, p. 705-721.
- SCOTTO, Fabio 2016. «Les mots que je suis». Su «L'Heure présente» d'Yves Bonnefoy, «Studi Francesi» 179 (2016), p. 290-296.
- SCOTTO, Fabio 2017. *Yves Bonnefoy traduttore di Shakespeare: tradurre l'opera, tradurre*

- in opera*, in SCOTTO, Fabio-CALZONI, Raul-BIANCHI, Marina, *Cervantes e Shakespeare (1616-2016). Traduzioni, ricezioni e rivisitazioni*, Cisalpino, Milano 2017, p. 243-266.
- SCOTTO, Fabio 2018. *L'herméneutique d'Yves Bonnefoy critique de lui-même*, «Revue italienne d'études françaises. Littérature, langue, culture» 8 (2018), p. 1-11.
- SCOTTO, Fabio 2022. *Introduzione*, in Y. Bonnefoy, *Insieme ancora*, tr. it. F. Scotto, Il Saggiatore, Milano 2022, p. 11-31.
- STROPPA, Sabrina (ed.) 2011. *Petrarca. Canzoniere*, Einaudi, Torino 2011.
- TARAVACCI, Pietro (ed.) 2015. *Poeti traducono poeti*, Università degli Studi di Trento, Trento 2015.
- TERRENI, Rossella 2009. *40 sonetti di Shakespeare*, Archetipolibri, Bologna 2009.
- THÉLOT, Jérôme 1983. *Poétique d'Yves Bonnefoy*, Droz, Genève 1983.
- TONELLI, Natascia 2000. *Aspetti del sonetto contemporaneo*, Edizioni ETS, Pisa 2000.
- UGHETTO, André 2005. *Le sonnet. Une forme européenne de poésie. Étude, suivi d'un choix de sonnets italiens, espagnols, anglais, allemands, russes et français*, Ellipses, Paris 2005.
- URLACHER-BECHT, Céline 2022. *Dictionnaire de l'épigramme littéraire dans l'Antiquité grecque et romaine*, Brepols, Turnhout 2022.
- VASHKEVICH, Nadezda 2019. *L'Heureux phœnix : pourquoi écrit-on des sonnets aujourd'hui ? Étude sur le sonnet actuel en France et en Russie (1940-2013)*, L'Harmattan, Paris 2019.
- VECCHI GALLI, Paola (ed.) 2019. *Petrarca. Canzoniere*, Rizzoli, Milano 2019.
- VENDLER, Helen (ed.) 1997. *The art of Shakespeare's Sonnets*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts)-London 1997.
- VILLANI, Sergio 1994. *Entretien avec Yves Bonnefoy sur la traduction poétique*, «LittéRéalité» 6/2 (1994) (La poésie contemporaine en France), p. 69-73.
- VIOLANTE, Isabel 2004. *Ungaretti et Shakespeare, le temps dévorant*, «Études Épistémè» 6 (2004) (Le voyage du texte : « de ce vivant état imaginaire »).
- VUONG, Thomas 2017. *Usages du sonnet européen (Allemagne, France, Grande-Bretagne, Italie) durant la Seconde Guerre-Mondiale (1939-1945)*, PhD diss., dir. J.-Y. Masson, Paris 2017.
- WALTZ, Pierre 1960. *Anthologie grecque. Anthologie Palatine (Livre VII, 364-748)*, Les

- Belles Lettres, Paris 1960.
- WELLS, Stanley-TAYLOR, Gary (ed.) 1988. *The Oxford Shakespeare. The complete Works*, Oxford University Press, Oxford 1988.
- WERLY, Patrick 2022. *Les voyages de formation d'Yves Bonnefoy : Italie, Pays-Bas et Londres, 1950-1953*, «Sensus Historiae» 49/4 (2022), p. 95-107.
- WERLY, Patrick 2024. *Du noir à la couleur : un tropisme des mots dans la poésie d'Yves Bonnefoy*, «Revue d'Histoire littéraire de la France» 4 (2024) (Yves Bonnefoy, Aller, aller encore), p. 864-877.
- WIESER, Dagmar 2011. *Poésie et mémoire. Yves Bonnefoy traducteur et exégète de Leopardi*, in LABARTHE, Patrick-BOMBARDE, Odile-AVICE, Jean-Paul (ed.) 2011, p. 309-328.
- ZACH, Mathias 2013. *Traduction littéraire et création poétique. Yves Bonnefoy et Paul Celan traduisent Shakespeare*, Presses Universitaire François Rabelais, Tours 2013.

Ringraziamenti

A conclusione di questa tesi, che sancisce anche il termine di un per me intenso percorso di dottorato, è doveroso dedicare uno spazio, seppur minimo, alle persone che lo hanno affollato e accompagnato.

Un primo pensiero e sentito ringraziamento è dedicato al professor Fabio Scotto e al professor Patrick Werly, le persone che in questi anni hanno guidato il divenire di questo lavoro in ogni sua fase, attraverso la pazienza e l'attenzione minuziosa che hanno caratterizzato le loro letture e riletture, nonché la disponibilità del loro ascolto, segno non solo della loro competenza, ma anche del sentimento di amicizia che portano nei confronti di Yves Bonnefoy. Un tale ringraziamento non può che estendersi alla professoressa Michèle Finck e alla professoressa Sara Amadori, per aver accettato di costituire il *Comité de suivi* che ha scandito questi anni, e per aver creato in queste occasioni un luogo non solo di feconda discussione ma anche di comprensivo ascolto. La risonante amicizia che lega a Yves Bonnefoy e al suo ricordo le persone che hanno fatto parte della sua vita è da sempre stata per me fonte di curiosità ed emozione, e la fortunata tempistica di questo lavoro ha voluto che si intrecciasse con anni importanti, in cui si sono susseguite numerose occasioni di incontro. Queste hanno rinnovato l'entusiasmo necessario ad affrontare anche i momenti più faticosi e, soprattutto, permesso di intrecciare relazioni con la nuova generazione di voci del panorama critico, come Sara Bonanni, Mathieu Hilfiger, Jeanne Dorn e Teddy Balandraud. Tra le maestre e i maestri che mi hanno accompagnata, attraverso le tante letture portate avanti anno dopo anno, tengo a ringraziare in particolare la professoressa Chiara Elefante, la professoressa Michela Landi, la professoressa Sophie Guermès e il professor Jean-Yves Masson, che hanno inoltre accettato di prendere parte alla commissione per la difesa di questa tesi. Analogamente, desidero ringraziare la professoressa Federica Locatelli e il professor Luca Bevilacqua per la loro scrupolosa lettura e per le loro utili osservazioni in fase di revisione di questo lavoro. Non può inoltre mancare un caloroso ringraziamento a Anna Cattaneo, per l'instancabile disponibilità, presenza e gentilezza.

Spesso accade che il confine tra la vita professionale e la vita privata di una dottoranda assuma le sembianze di una *parete osmotica* che tende gradualmente ad assottigliarsi. Le

preoccupazioni e le difficoltà filtrano da una zona all'altra, fino a non far percepire quasi più una vera distinzione. Nel mio caso, ciò è avvenuto perché la mia vita è stata piano piano riempita da persone che queste zone hanno scelto di abitarle entrambe, rendendo questa *parete* un lieve filtro non solo per gli affanni ma anche per sorrisi, abbracci e cura. Forse però, anche in questo caso, la metafora della *parete* ha bisogno del supporto di quella del *prisma*, in quanto le zone non si sono rivelate solamente due, ma un due che diventa uno e rifrange i pianti e gli abbracci in una sorprendente quantità di forme, colori e luoghi differenti. E sono questi bellissimi fasci di luce che devo ringraziare, per aver saputo accompagnare un tempo di vita così emotivamente travagliato. Penso alla chiassosa e familiare combriccola dell'ultimo tavolo, che si diletta, tra un'edizione critica e uno scavo archeologico, a scambiarsi scampoli di manoscritti tra i corridoi della biblioteca o tra le calli veneziane, a cui si è aggiunta – tanto cambiano solo due sillabe – una prorompente banda di filosofi parigini distribuita tra le sette sale della biblioteca dell'ENS, ma puntualmente ricomposta per una pausa o una serata all'ormai tramontato Duc. Penso poi alla meraviglia che può nascere anche nei luoghi più ostili. Penso, inoltre, alla sorellanza e ai volti delle amiche che in questi anni rumorosamente l'hanno incarnata: penso al fragore delle loro risate, allo stridere della loro rabbia, al chiacchiericcio dei nostri incontri. Penso, soprattutto, che queste amiche sono tante, che sono ovunque e che la loro seria e caotica presenza sia stata la vera compagna di questo percorso. Infine, l'ultimo ringraziamento va a Luca, con la speranza che avrà sempre voglia di essere dietro quella porta, in una mite serata di giugno.