

ELISABETTA ZONI, *Tre versioni di "Una sinfonia di H. Berlioz" di Robert Schumann*, in «Comunicare. Letterature lingue» (ISSN: 1827-0905), 7 (2007), pp. 117-135.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/coleli>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, Il portale HeyJoe, in collaborazione con enti di ricerca, società di studi e case editrici, rende disponibili le versioni elettroniche di riviste storiografiche, filosofiche e di scienze religiose di cui non esiste altro formato digitale.

This article has been digitised within the Bruno Kessler Foundation Library project [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform. Through cooperation with research institutions, learned societies and publishing companies, the *HeyJoe* platform aims to provide easy access to important humanities journals for which no electronic version was previously available.

Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.



Elisabetta Zoni

Tre versioni di «Una sinfonia di H. Berlioz» di Robert Schumann

Da Cicerone a George Steiner, da *Ein Sendbrief vom Dolmetschen* di Lutero a *Dire quasi la stessa cosa* di Umberto Eco, la critica della traduzione rappresenta il fondamentale anello di congiunzione fra la prassi e la teoria: la fonte primaria di ogni discorso sulla traduzione non può che essere, in ultima analisi, la riflessione critica sull'esperienza del tradurre e la sua discussione attraverso esempi esplicativi. Il confronto fra originale e traduzione o, ancor meglio, la valutazione di due o più versioni di uno stesso testo consente di pervenire, per induzione, a principi e norme generali applicabili a intere categorie e tipologie testuali. Quando i giudizi e le ipotesi non sono sommari e superficiali, bensì motivati, e seguono logicamente da ulteriori dati e da validi esempi illustrativi, si compie il primo passo verso l'applicazione di un modello scientifico agli studi sulla traduzione, come già è avvenuto per gli studi estetici e per l'analisi musicale. Il passo successivo è l'istituzione di un sistema di relazioni, un *Bezugsrahmen* normativo che consenta di attingere un più elevato grado di obiettività nel giudizio.

Se è vero che, per la natura stessa del *trans-ferre* da una lingua all'altra (che è, appunto, un dire 'quasi' la stessa cosa), la critica della traduzione conserva necessariamente un margine di soggettività, tuttavia il massimo grado di obiettività rimane l'ideale a cui tendere, attraverso l'esercizio di un'«arte dell'approssimazione» i cui strumenti sono, in primis, l'analisi accurata di status, tipologia, funzione e particolarità stilistico-pragmatiche del testo di partenza; in secondo luogo il confronto fra originale e traduzione/i, limitatamente a segmenti significativi del testo, con un occhio ai principi che hanno guidato il traduttore e al metodo adottato, e al maggiore o minore grado di coerenza nella sua applicazione. Infine, ogni critica che intenda essere scientifica sarà costruttiva e non si limiterà alla *pars destruens*, al semplice rilevamento di errori e a valutazioni negative, ma sarà in grado

di mettere in luce anche i punti di forza della traduzione, e soprattutto di fornire soluzioni alternative per ogni nodo problematico riscontrato.

Per questo motivo non mi sono limitata a criticare le traduzioni che Luigi Ronga (1942)¹ e Gabrio Taglietti (1991)² ci hanno fornito di *Una sinfonia di Berlioz (Symphonie von H. Berlioz, 1835)*³, una delle più efficaci recensioni musicali di Robert Schumann, ma ho proposto una mia versione alternativa, in parte frutto delle conclusioni tratte dall'analisi. Le idee alla radice di quest'esperimento di critica della traduzione si rifanno alle indicazioni sulle fasi analitiche e valutative fornite da Reiß (1971)⁴, Koller (1987)⁵ e Newmark (1988)⁶, fra i pochi traduttologi a dedicare una trattazione specifica alla critica della traduzione nei loro studi. Il senso della mia operazione è quindi verificare la validità della critica della traduzione non solo come strumento di valutazione in sé e per sé, ma anche come metodologia d'approccio a un testo di cui esista già una versione. Per questo motivo ho, innanzitutto, tradotto il testo senza prima aver letto le altre traduzioni. Ho quindi preso in esame le due versioni di Ronga e di Taglietti e infine riconsiderato e modificato in alcuni punti la mia traduzione alla luce dei risultati dell'analisi.

Riassumerò le tre fasi dell'esperimento in altrettanti paragrafi, partendo dall'analisi funzionale-stilistica del testo di partenza, e passando quindi al confronto e alla valutazione fra le scelte traduttive, dapprima in base al metodo adottato dai traduttori, confrontandolo con le mie strategie, per terminare con alcune considerazioni finali su come tradurre la prosa schumanniana, riflessioni che risulteranno, in parte, dall'analisi precedente.

¹ R. SCHUMANN, *La musica romantica*, a cura di L. RONGA, Torino 1942 e 1950, pp. 33-56.

² R. SCHUMANN, *Gli scritti critici*, 1, a cura di A. CEROCCHI POZZI, pref. P. Rattalino, trad. it. di G. Taglietti, Milano 1991, pp. 211-234.

³ R. SCHUMANN, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 1, Leipzig 1883, pp. 118-151.

⁴ K. REISS, *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*, München 1971.

⁵ W. KOLLER, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Heidelberg - Wiesbaden 1987, pp. 192-216.

⁶ P. NEWMARK, *A Textbook of Translation*, Prentice Hall 1988, pp. 184-192.

1. Il testo di Schumann

Una sinfonia di H. Berlioz è il titolo di una delle recensioni schumanniane apparse nel 1835 sulla «*Neue Zeitschrift für Musik*», rivista musicale fondata e diretta dallo stesso Schumann. Il testo in oggetto è quindi, singolarmente, esso stesso una critica, l'interpretazione di un fatto musicale. Considerato uno degli scritti critici più significativi di Schumann, la recensione della *Sinfonia Fantastica* di Berlioz può dunque essere senz'altro definito un testo autorevole, data l'importanza dell'autore per la storia della musica e della critica-estetica musicale. Qui Schumann esprime, fra i primi, un giudizio più che positivo, a tratti persino entusiastico, sull'opera del compositore francese, polemizzando con il critico belga François Fétyl il quale, al contrario, aveva letteralmente 'demolito' la Sinfonia, bollandola come una non-musica. Attraverso un'accurata analisi della forma e del contenuto melodico-armonico, Schumann esalta la genialità artistica e mette in luce la carica innovativa dell'opera, che ha portato nuova linfa a un genere che prima dell'arrivo del giovane francese sembrava destinato a estinguersi. Singolarmente, Schumann utilizza il metodo analitico ma allo stesso tempo, da autentico esteta romantico, lo critica come inadeguato ai fini di una piena comprensione del fenomeno musicale. Interessante e concettualmente denso, anche se appena accennato e non approfondito, è poi il discorso finale sul carattere rappresentativo e iconico della musica, occasionato dal programma di sala per l'esecuzione francese, che Schumann condanna perché troppo smaccatamente descrittivo.

Il testo sembrerebbe dunque rientrare nella tipologia della recensione, ma si tratta di una recensione alquanto atipica e «deviante» rispetto alla norma, almeno sul piano formale. Ovunque è percepibile il forte coinvolgimento emotivo dell'autore, che più volte si rivolge ai suoi lettori proprio come se stesse parlando in pubblico: in effetti, il testo pare quasi la trascrizione di un discorso orale, soprattutto per la forte impronta retorica (strutture logiche del tipo «se ... allora», numerose esclamazioni, uso dell'ironia ecc.), che trova espressione ora in un linguaggio di tono elevato, per lo più figurato e metaforico, quasi una *Kunstprosa* ispirata al modello di Jean Paul Richter («Franz Schubert, der phantasiereiche Maler, dessen Pinsel gleich tief vom Mondesstrahle, wie von der Sonnenflamme geträuft war»), ora in uno stile più informale, addirittura colloquiale (modi di dire come «... es läßt sich schon einmal anhören» o «in die Luft parliert»).

Quanto alla funzione testuale, quella referenziale-informativa (descrivere e far conoscere una nuova opera musicale straniera al pubblico tedesco), pur essenziale, appare chiaramente subordinata a quella argomentativa (tipica di una recensione) e vocativa (appello all'azione) e, occasionalmente, fatica (quando Schumann si rivolge direttamente ai suoi lettori); per dichiarazione dello stesso Schumann, la recensione ha lo scopo di stimolare Berlioz a «moderare la sua eccentricità», e di far conoscere e apprezzare la sua sinfonia in Germania, affinché i musicisti tedeschi ne seguano l'esempio producendo a loro volta opere d'arte innovative e rivoluzionarie. Scopo del testo non è solo, dunque, *bewerten* e *belehren* (nella terminologia di Bühler), ma anche *zur Reflexion*, e *zur Tat*, potremmo aggiungere con Schumann, *anzuregen*.

Non è facile individuare un pubblico di lettori per il testo di arrivo; il testo di partenza si colloca, com'è ovvio, su due piani temporali ben distinti: l'epoca in cui la recensione comparve per la prima volta e l'epoca odierna. Nella prima epoca, il testo era destinato a compositori, musicisti, critici, e solo in secondo luogo a esperti/appassionati di musica. Oggi, il testo tedesco è letto prevalentemente da studiosi di musicologia, storia della musica, estetica musicale, e solo in secondo luogo da musicisti, compositori o da altre categorie di lettori. Pertanto si può forse ipotizzare un «capovolgimento» della composizione del pubblico. L'esigenza principale di uno studioso è senz'altro quella di poter contare su una versione corretta dal punto di vista referenziale e del contenuto, ma i contenuti devono anche essere espressi il più chiaramente possibile oltre che accuratamente dal punto di vista filologico.

Da ultimo, le particolarità stilistiche, sintattiche e lessicali del testo sono numerose, come abbiamo già avuto modo di osservare: i termini di teoria e analisi musicale si alternano a un linguaggio spiccatamente creativo e figurato (metafore, similitudini, ironia e sarcasmo, domande retoriche e altri procedimenti retorici). Se da un lato il grado di formalità non è omogeneo ma oscilla fra formale e informale-colloquiale, anche la sintassi è talora complessa, persino involuta, talaltra semplice e diretta. L'originalità formale e strutturale di questa «recensione» fa del testo un'opera assolutamente unica, e la combinazione di elementi lessicali eterogenei configura lo stile di Schumann come un idioletto dalla spiccata individualità.

2. Analisi delle traduzioni

Come rilevato sopra, la critica della traduzione che si limitasse a cercare errori sarebbe una *Fehlerkritik* (Koller) e non una *Übersetzungskritik*. Quest'ultima presuppone innanzitutto una valutazione globale, funzionale, che tenga conto dei punti di forza oltre che delle manchevolezze. La valutazione funzionale, tuttavia, deve essere seguita da una analitica, supportata da dati esplicativi. L'analisi che segue non sarà pertanto una semplice «caccia all'errore», ma cercherà di arrivare alle ragioni profonde delle scelte traduttive, mettendosi nei panni dei traduttori, cercando di intuire i principi e l'approccio traduttivo che hanno adottato.

In assenza di una specifica prefazione del traduttore, ho analizzato accuratamente le scelte traduttive per cercare di desumere queste informazioni dal testo stesso. Le due traduzioni saranno innanzitutto messe in relazione con l'originale tedesco, poi l'una all'altra, e infine con le mie proposte alternative, in riferimento a particolari nodi problematici del testo (è ovvio che prendere in esame sistematicamente tutti in punti in cui i traduttori si discostano dalla lettera del testo di partenza sarebbe un lavoro infinito oltre che inutile).

Come sottolinea Koller, l'analisi dettagliata delle due traduzioni avviene a diversi livelli, che corrispondono a diversi gradi di obiettività: a livello di *langue*, di grammatica, la certezza del giudizio è potenzialmente massima, quasi scientifica. Tuttavia, anche se gli errori di grammatica e di senso devono essere segnalati, a questo livello non siamo ancora nell'ambito specifico della critica della traduzione. Al livello delle norme d'uso e dello stile la valutazione presenta già un margine di soggettività, poiché, com'è noto, queste ultime variano secondo la tipologia testuale e non vi è mai completo accordo sul significato delle parole e il contesto in cui vanno usate. L'importanza di questo livello non va tuttavia sottovalutata: se è vero che gli errori di senso e di lingua sono più gravi di quelli d'uso, è l'uso abile delle parole che garantisce una trasmissione più efficace dei contenuti. Infine, nel campo dell'idioletto individuale del traduttore (della *parole* individuale, come la definisce Koller), la preferenza, per intenderci, per un certo sinonimo o per una certa struttura sintattica, è ovviamente impossibile essere obiettivi: la traduzione è pur sempre, almeno in parte, una questione di gusti.

Innanzitutto diamo uno sguardo generale alla traduzione di Ronga, la più datata. Da notare parecchie strutture grammaticali e lessicali che oggi suonano inevitabilmente obsolete e in alcuni casi sono cadute in disuso («*volgeva in mente* cose nuove», «non mi passa affatto *pel capo*», «l'amico con cui io *sonava*», «conseguenza» nel senso di seguito, prosecuzione). Dal confronto con il testo di partenza emerge, fin dalle prime righe, una chiara tendenza a ricalcare letteralmente lo stile, in particolare il lessico, e persino la struttura sintattica di Schumann: ne risulta una traduzione che, in parecchi punti, suona «come una traduzione»; consideriamo ad esempio le frasi seguenti:

Wir sind gewohnt, nach dem Namen, die eine Sache trägt, auf diese selbst zu schließen.

Noi siamo abituati, secondo il nome che porta una cosa, a concludere su questa cosa stessa.

Mit seinen Concertouverturen, in welchen er die Idee der Symphonie in einen kleineren Kreis zusammendrängte, ...

Con le sue ouvertures da concerto, ove costrinse in un cerchio più piccolo l'idea della sinfonia, ...

Die Zeit, die solche Stellen als schön sanctionieren wollte, möge nie über uns kommen.

Possa non giunger mai fino a noi il tempo che volesse sanzionare come belli passaggi simili!

... ein Marsch, bald düster und *wild*, ... begleitet ihn.

... una marcia, ora cupa e *selvaggia*, ... lo accompagna.

... für seine Franzosen, denen es mit ätherischer Bescheidenheit wenig zu *imponieren* ist.

... per i suoi francesi, ai quali si può *imporre* ben poco con un'eterea discrezione.

Questa devota aderenza alla lettera del testo di Schumann è probabilmente dettata dalla percezione di autorevolezza e di importanza storica del testo. Nulla da eccepire in tutto ciò: le traduzioni che arricchiscono maggiormente la lingua ricevente sono, notoriamente, quelle più «stranianti», che lasciano trasparire l'originale. Tuttavia, un'applicazione indiscriminata del principio di literalità porta a casi imbarazzanti come quelli evidenziati in grassetto, dove il traduttore è caduto nella trappola di due falsi amici, «*wild*» (una marcia non può essere «*selvaggia*» ma casomai, nella fattispecie, furiosa, impetuosa) e «*jdm. imponieren*», che non significa imporre, bensì impressionare, suggestionare.

Nondimeno, la traduzione presenta numerose deroghe al principio di literalità, a volte giustificate da una resa più efficace (ad esempio «sommario»

per «kommod»; qui il traduttore ha elegantemente aggirato le insidie del falso amico), ma più spesso arbitrarie: «schreiende Akkorde» diventano, non si comprende perché, «vividi accordi», «unverwüstlich» «intatta», «Wendung» «movenza» invece che «formula, configurazione», «vorrückende Musik» (che avanza, procede) diventa «nascere della musica», «[er] hört den Reigen» «vede la danza», e altre modifiche e interpolazioni ingiustificate che deformano il senso dell'enunciato originale. Il traduttore, quindi, non si dimostra pienamente coerente con il metodo adottato. Ciononostante, a suo merito vanno la corretta interpretazione di passi difficili (ne vedremo uno più avanti), la resa accurata della terminologia specifica e diverse idee felici e originali («Franz Schubert, il pittore dalla ricchissima fantasia, il cui pennello era imbevuto tanto profondamente di raggi di luna quanto di fiamme di sole»; «finora non abbiamo avuto da fare che col vestito, eccoci ora alla stoffa di cui esso è tessuto»). Quest'alternarsi di fraintendimenti e soluzioni brillanti sembra quasi suggerire l'ipotesi di una traduzione «a quattro mani», frutto dell'intervento di due traduttori, l'uno più provetto e l'altro meno esperto. Nell'analisi del testo di partenza facevo notare come il testo presenti tratti di oralità e colloquialismi inframmezzati a un registro più formale, e come questo concorra allo scopo persuasivo della recensione schumanniana e alla sua funzione argomentativa. In questo caso, talvolta Ronga rende i passi informali con altrettante espressioni informali in italiano («non mi passa affatto pel capo», «gli accordi cromatici ... non dicono nulla in sé e per sé»), altre volte non coglie le sfumature legate al registro e «normalizza» modi di dire fortemente connotati, traducendoli in italiano con un linguaggio neutro («Soweit das Programm. Ganz Deutschland schenkt es ihm». «Fin qui il programma. Tutta la Germania ne fa a meno»). In tal modo, nella traduzione italiana, alcune strategie che l'autore aveva messo al servizio del suo intento argomentativo e persuasivo perdono efficacia.

Anche la traduzione di Taglietti risulta precisa e accurata nella resa terminologica e del contenuto, benché, a differenza di Ronga, appaia complessivamente più libera e svincolata dall'originale nella resa stilistica. Il principale problema è che in molti, troppi punti, ricalca pedissequamente quella di Ronga. In realtà non è sbagliato includere nella propria traduzione qualche parola o espressione usata dal traduttore precedente, se questa appare come la soluzione migliore; ma qui l'effetto complessivo è di disorganicità

e incoerenza, appunto perché gli elementi mutuati sono troppi (per fare alcuni esempi, «vaso dello spirito» per «Gefäß des Geistes», «accordi preliminari», e addirittura intere espressioni come «spigoli piccoli sì, ma spesso pungenti»), comprese alcune espressioni infelici o addirittura erronee (ad esempio «ricco di spirito artistico» per «kunstreich», «armonista appena un po' esercitato», l'interpretazione errata di «bis auf die Stadt» come «fin nella città», di cui parleremo più sotto), e Taglietti non riesce ad amalgamare questi «corpi estranei» con il suo stile personale. Inoltre, la supina acquisizione della traduzione di Ronga contribuisce in alcuni casi a perpetuare equivoci e ambiguità. Se è vero che, in alcuni casi, Taglietti corregge e migliora l'espressione di Ronga sul piano semantico e stilistico, in altri apporta modifiche laddove non dovrebbe farlo. Prendiamo in esame un passo formulato in maniera abbastanza ambigua, come il seguente:

Er preßt aber seine Themas nicht bis auf den letzten Tropfen aus, und verleidet einem, wie Andere so oft, die Lust an einem guten Gedanken durch langweilige thematische Durchführung nicht; er gibt mehr Fingerzeige, daß er strenger ausarbeiten könnte, wenn er wollte und wo es gerade hinpaßt, – Skizzen in der geistreichen kurzen Weise Beethovens.

Ronga

Ma non sprema i suoi temi fino all'ultima goccia e non ci toglie, come spesso fanno gli altri, il piacere d'una bella idea con una noiosa modulazione tematica; egli s'accontenta di accennare che saprebbe compiere un lavoro più rigoroso, s'egli volesse, e al momento opportuno – schizzi brevi e ricchi di spirito, alla maniera di Beethoven.

Taglietti

Non sprema perciò i suoi temi fino all'ultima goccia e non toglie all'ascoltatore, come altri compositori spesso fanno, il piacere di una bella idea con noiose elaborazioni tematiche; si accontenta di accennare che egli saprebbe, solo che lo volesse, compiere un lavoro più rigoroso, e, quando gli va, sa offrirci schizzi in uno stile geniale e conciso che ci richiama Beethoven.

Come mai la seconda frase della citazione ha generato due versioni così differenti? Taglietti in realtà fraintende le parole «wo es gerade hinpaßt», non tenendo conto della punteggiatura dell'originale; inoltre, collega «Skizzen in der geistreichen, kurzen Art Beethovens» al verbo «gibt» della frase precedente. In realtà si tratta di una frase ellittica, priva di verbo, che riassume quanto detto nelle due frasi precedenti.

La sintassi dell'originale schumanniano si presenta spesso involuta, ricca di cosiddette *Schachtelsätze*. La traduzione italiana ne riproduce fedelmente la struttura, anche laddove essa poteva essere riformulata, sveltendo così la lettura del testo:

Es würde, wie schon gesagt, zu weit und zu nichts führen wenn wir, wie die erste, so die anderen Abtheilungen der Symphonie zergliederten.

... auch wie er es sorgfältig in Es dur und G moll transponiert, verdient ausgezeichnet zu werden.

Come già detto, sarebbe troppo lungo e non condurrebbe a nulla se noi analizzassimo smembrandole, come la prima, tutte le altre parti della Sinfonia.

... e anche merita di venire segnalato come egli lo trasporti con cura in mi bemolle maggiore ...

Altrove, però, il traduttore si allontana dalla lettera, proponendoci soluzioni creative ed eleganti:

Freie Bogen und Wendungen.

Wenn Herr Fétis behauptet, daß selbst die wärmsten Freunde Berliozs ihn im Betreff der Melodie nicht in Schutz zu nehmen wagten, so gehöre ich zu Berliozs Feinden.

Incisi liberi e libere volute.

Se il Signor Fétis afferma che gli stessi amici intimi di Berlioz non hanno osato prendere le sue difese per quanto riguarda la melodia, vorrà dire che io apparterrò al gruppo dei suoi nemici ...

Vediamo ora come le tre traduzioni affrontano punti problematici del testo, a livello grammaticale, semantico e poi dell'uso e dello stile.

a. Grammatica

In dieser feinen Genremalerei war namentlich Franz Schubert ein Meister und ich kann nicht unterlassen, aus meiner Erfahrung anzuführen, wie mir einesmals während eines Schubertschen Marsches der Freund, mit dem ich spielte, auf meine Frage, *ob er nicht ganz eigene Gestalten vor sich sähe*, zur Antwort gab: «wahrhaftig, ich befand mich in Sevilla, aber vor mehr als hundert Jahren, mitten unter auf- und abspazierenden Dons und Donnen, mit Schleppekleid, Schnabelschuh, Spitzdegen u.s.w., «Merkwürdiger Weise waren wir in unsern Visionen bis auf die Stadt einig. Wolle mir keiner der Leser das geringe Beispiel wegstreichen!

Ronga

In questa fine pittura di genere era specialmente maestro Franz Schubert; ed io non posso esimermi di citare secondo la mia esperienza, come una volta durante l'esecuzione d'una marcia di Schubert, l'amico col quale io sonava, alla mia domanda

Taglietti

In questa raffinata pittura di genere era un vero maestro Franz Schubert, e non posso tralasciare di raccontare a questo proposito una mia esperienza diretta: una volta, mentre stavo suonando una Marcia di Schubert con un amico,

Zoni

In questa raffinata pittura di genere Franz Schubert era un vero maestro, e a questo proposito non posso tralasciare di raccontare una mia esperienza: una volta, mentre suonavo una marcia di Schubert insieme a un amico, gli chiesi *se per caso*

se egli vedesse dinanzi a sé una qualche figura particolare, mi rispondesse: «Davvero, mi son trovato a Siviglia, ma più di cent'anni fa, in mezzo a Don e Doñas passeggianti su e giù, con vestiti a strascico, scarpe a punta rivoltata, spade a punta, ecc. ecc.». Eravamo stranamente uniti nelle nostre visioni, fin nella stessa città! Nessuno dei lettori mi voglia rifiutare questo piccolo esempio!

di Schubert con un amico, chiesi a quest'ultimo *se egli non vedesse per caso una qualche figura particolare*, ed egli mi rispose: «In verità io mi trovavo a Siviglia, ma più di cento anni fa, in mezzo a don e doñas che passeggiavano su e giù, con vestiti e strascico, scarpe con la punta all'insù, spadino» ecc. Straordinariamente avevamo avuto la stessa visione, finanche nella stessa città. Non voglia nessuno dei lettori rifiutarmi questo piccolo esempio!

non vedesse davanti a sé figure alquanto singolari, ed egli mi rispose: «è vero, mi sono ritrovato a Siviglia, ma più di cent'anni fa, in mezzo a don e donne che passeggiavano su e giù in abiti a strascico, scarpe con la punta all'insù, spadini ecc.». Strano a dirsi ma, fatta eccezione per la città, avevamo avuto la stessa visione. Spero che nessuno dei lettori voglia censurarmi questo modesto esempio!

A parte la rigorosa aderenza alla struttura sintattica e al lessico dell'originale, riscontrabile in Ronga, e la maggiore libertà di Taglietti, si può notare come la traduzione di quest'ultimo sia meno vincolata all'originale rispetto a quella di Ronga, che lo ricalca fin nella posizione delle parole nella frase. La differenza più evidente è la diversa interpretazione di «bis auf die Stadt». Sia Ronga sia Taglietti l'hanno inteso nel senso di «finanche», ma in realtà il significato è «fatta eccezione per, eccetto, tranne», per due motivi: Schumann usa questa congiunzione altre due volte nel contesto precedente («Keiner von den vorigen, die bis auf Franz Schubert noch unter uns leben»; «Sehen wir die 5 Abtheilungen im Zusammenhang an, so finden wir sie der alten Reihenfolge gemäß bis auf die beiden letzten»); pertanto, se Schumann avesse inteso dire «finanche», avrebbe probabilmente aggiunto un rafforzativo come «sogar». Infine, da un punto di vista puramente logico, è estremamente difficile che il lettore possa credere, come ingenuamente raccontano le traduzioni di Ronga e di Taglietti, che due persone abbiano pensato alla stessa identica città.

«Ganz eigene Gestalte» è un'altra espressione che può creare problemi: sia Ronga sia Taglietti l'hanno tradotta con «qualche figura particolare», mentre io ho preferito renderla con «figure alquanto singolari», poiché l'uso di «eigen» (idiosincratico, peculiare) rafforzato da «ganz» non denota tanto la chiarezza e la precisione, ma piuttosto il «caratteristico» o, appunto, la singolarità delle immagini evocate. Questo si può affermare alla luce del contesto

precedente, in cui Schumann parla della capacità della musica di evocare «kleinere, speciellere Bilder», quasi quadretti di «Genremalerei».

Veniamo ora a uno dei punti concettualmente più densi e di più difficile resa. Qui Schumann abbozza, senza approfondirla, una tesi di estetica musicale sull'influenza del visivo in musica:

Unbewußt neben der musikalischen Phantasie wirkt oft eine Idee fort, neben dem Ohre das Auge und dieses, das immer thätige Organ, hält dann mitten *unter den Klängen und Tönen* gewisse Umrissse fest, die sich mit der vorrückenden Musik zu *deutlichen Gestalten* verdichten und ausbilden können. Je mehr nun der Musik verwandte Elemente die *mit den Tönen* erzeugten Gedanken oder *Gebilde* in sich tragen, von je poetischerem oder plastischerem Ausdrucke die Composition sein, -und je phantastischer oder schärfer der Musiker überhaupt *auffaßt*, um so mehr sein Werk erheben oder ergreifen wird.

Ronga

Inconsciamente, accanto alla fantasia musicale continua ad operare sovente un'idea, accanto all'orecchio l'occhio, e questo, l'organo sempre attivo, tiene fermi in mezzo ai *suoni ed ai toni* certi contorni che col nascere della musica possono prender consistenza e svilupparsi in chiare forme. Ora, quanto più gli elementi affini della musica portano in sé i pensieri o le *immagini* prodotte *con l'aiuto dei suoni*, tanto più poetica o plastica sarà l'espressione della composizione – e quanto più fantastica e penetrante è la *concezione* del musicista, tanto più la sua opera solleverà e commuoverà.

Taglietti

Inconsciamente, accanto alla fantasia musicale agisce spesso un'idea, accanto all'orecchio l'occhio, e questo, l'organo sempre attivo, *fra un suono e l'altro* trattiene saldamente certi contorni che col procedere della musica possono prendere consistenza e svilupparsi in *chiare forme*. Ora, quanto più gli elementi in qualche modo musicali recano in sé i pensieri o le *immagini* prodotte *per mezzo dei suoni*, tanto più poetica e plastica sarà l'espressione della composizione; e quanto più fantasiosa o penetrante sarà in generale la *concentrazione* del musicista, tanto più la sua opera eleverà l'animo degli ascoltatori e li commuoverà.

Zoni

... spesso, inconsciamente, accanto alla fantasia musicale agisce un'idea, accanto all'orecchio l'occhio e quest'ultimo, organo sempre attivo, *fra suoni e timbri* trattiene certi contorni che, con il procedere della musica, possono prendere corpo e svilupparsi in *figure ben definite*. Ora, quanto più gli elementi affini alla musica recano in sé le idee o le *forme* prodotte *con i suoni*, tanto più poetica o plastica sarà l'espressione della composizione – e quanto più fantasiosa o acuta è la *percezione* del musicista, tanto più la sua opera nobiliterà o commuoverà l'ascoltatore.

Giacché il passo in questione è di eccezionale importanza, è d'obbligo una riflessione non solo sul valore e sul significato delle parole, ma anche sul

contesto che le circonda. In particolare, «Gestalt» è propriamente figura (Schumann lo usa anche dopo, nell'aneddoto su Schubert, nell'espressione «ganz eigene Gestalte»), mentre «Gebilde», nel nostro contesto, corrisponde piuttosto a forma (letteralmente formazione, concrezione), che non a immagine, come traduce Ronga e, di riflesso, anche Taglietti. Entrambi l'hanno considerato come un semplice sinonimo di «Bild»: la parola immagine è in realtà troppo vaga, se consideriamo che nella frase precedente Schumann parla di contorni che si fanno più netti man mano che la musica avanza, e che si concretano in figure. Inoltre l'autore, raffinato conoscitore delle sfumature semantiche del lessico, usa *Gebilde*, e non *Bild*, di proposito, perché il prefisso ge- indica il risultato, il prodotto di un processo, che nel caso specifico è la formazione di figure ben precise a partire da tracce e contorni vaghi.

Controversa è anche l'interpretazione di «mit den Tönen», che Taglietti e Ronga rendono entrambi con «per mezzo dei suoni» o «con l'aiuto dei suoni». Questo aspetto è senz'altro presente in «mit» ma, anche questa volta, è troppo facile fermarsi alla prima intuizione; se consideriamo il contesto precedente, le figure ben definite di cui parla Schumann si formano «tra suoni e timbri», quindi con il procedere della melodia e contemporaneamente dell'armonia, ma anche del particolare «sound» prodotto dai timbri degli strumenti. C'è, quindi, oltre alla causalità, un'idea di simultaneità, di concomitanza delle immagini con i suoni. Poco prima si legge infatti che sovente, «accanto all'orecchio, agisce l'occhio». Perché quindi non tradurre «mit», che in tedesco può esprimere sia causalità che concomitanza e parallelismo, semplicemente con l'italiano «con», che possiede i medesimi significati?

In conclusione, l'esempio proposto dimostra come, per il traduttore, non basti considerare attentamente il microtesto e tradurre il più possibile letteralmente e fedelmente, ma sia anche necessario documentarsi sui contenuti e sulle idee espresse, al fine di poter interpretare correttamente, e quindi riprodurre accuratamente il pensiero dell'autore: in questo senso, oltre alla riflessione sul testo da tradurre, un ottimo aiuto viene da una conoscenza più approfondita della poetica di Schumann, il primo teorico dell'opera d'arte totale, di una creazione che investa tutti i sensi e tutte le espressioni artistiche.

b. Uso e stile

Un aspetto interessante del testo schumanniano, che abbiamo già considerato, è l'alternarsi di un linguaggio letterario e ricercato e di espressioni colloquiali, informali. Si tratta di una vera e propria strategia fatica e retorica, volta a stabilire un contatto più diretto con il pubblico e a persuaderlo più efficacemente. Schumann conta sul fatto che, spesso, l'ironia pungente, i motti di spirito e le espressioni familiari si rivelano più incisivi di lunghe, complesse argomentazioni. Così, ad esempio, invita i critici a non «misurare Berlioz con il metro del merciaio» oppure assicura che Berlioz non potrebbe aver provato maggiore ripulsa nel sezionare il cranio di «un gran bell'assassino» («ein schöner Mörder»), di quanta non ne abbia provata l'autore nell'analizzare il primo movimento della sua sinfonia.

Altrove, Schumann cita un giudizio anonimo sulla musica di Berlioz: «que cela est fort beau, quoique ce ne soit pas de la musique», e di seguito commenta: «Ist nun das auch etwas in die Luft parlirt, so läßt es sich schon einmal anhören». Quest'ultima parte della frase non è di immediata comprensione, anzi, appare piuttosto ambigua. Il significato più probabile si avvicina a un'espressione del tipo «si può anche lasciarlo passare», letteralmente «è anche ascoltabile». Entrambi i traduttori hanno «normalizzato» quest'espressione rendendola neutrale (Ronga: «in questo caso se ne può comprendere il significato»; Taglietti: «qualcosa di vero potrebbe anche esserci») e, forse, deformandone un poco il significato. In questo modo, l'espressione perde il suo smalto e la sua efficacia retorica, che risiede proprio nel salto da un registro formale a uno informale. Lo stesso vale per la domanda retorica «Aber wer wird auf alles mit Finger zeigen!», che Ronga e Taglietti traducono letteralmente, rispettivamente: «Ma chi mostrerà a dito ogni cosa?» e «Ma chi mai mostrerà a dito ogni cosa!». La resa letterale in questo caso sminuisce l'energia della domanda. Nel tentativo di preservare l'efficacia dell'originale, la mia alternativa volge la frase all'imperativo negativo, e rende l'«aber» con «suvvia» («Suvvia, non puntiamo il dito su ogni cosa!»).

Vi sono poi casi in cui tradurre troppo letteralmente può essere addirittura fuorviante, come nel passo seguente:

Jedenfalls hätten die fünf Hauptüberschriften genügt; die genauren Umstände, die allerdings der Person des Componisten halber, der die Symphonie selbst durchlebt, interessiren müssen, würden sich schon durch *mündliche Tradition* fortgepflanzt haben.

Qui l'autore parla degli episodi della vita di un artista descritti nel programma di sala per la *Sinfonia fantastica*, che critica, poiché «poco dignitoso e ciarlatanesco», insomma di cattivo gusto, propinare al pubblico un'interpretazione narratologica a tal punto dettagliata. Ronga e Taglietti traducono entrambi «tradizione orale», fermandosi al significato semantico e più ovvio dell'espressione: Schumann, però, intende *Tradition* nel senso etimologico della parola (*tradieren* = diffondere, propagare, in questo caso attraverso racconti orali). «Tradizione orale», in italiano, rimanda immediatamente al patrimonio culturale popolare trasmesso «di padre in figlio» e non ad aneddoti specifici di cui si sparge la voce. Pertanto, la traduzione letterale qui è inutilmente fuorviante: sia per correttezza filologica sia per non rendere più difficile la lettura ho quindi proposto di esplicitare «mündliche Tradition» e di tradurlo con «i racconti della gente».

Un ultimo caso di traduzione fuorviante riguarda la terminologia musicale: «praktische Clavierschule im Partiturspiel» non è una «scuola pratica di pianoforte per la lettura di partiture», come scrivono Ronga e Taglietti, bensì un corso pratico di *interpretazione/esecuzione di una partitura [originariamente orchestrale] al pianoforte*. Vi è una distinzione netta in tedesco fra Partiturlernen e Partiturspielen. Anche in italiano, il termine «lettura della partitura» indica, appunto, la semplice lettura di uno spartito di musica solistica, da camera od orchestrale. Tuttavia, Schumann qui intende sia esecuzione al pianoforte di una trascrizione da un pezzo orchestrale (di seguito parla di «arte del tocco e uso efficace del pedale»), sia il processo stesso per cui Liszt è riuscito a ricavare una partitura pianistica da una orchestrale. Chiaramente, nelle traduzioni di Ronga e di Taglietti il lettore deve intendere «lettura» in senso metaforico, nel senso, appunto, di interpretazione; ma, ancora una volta, perché rendergli il compito più difficile quando si può essere diretti ed espliciti?

In conclusione ancora qualche osservazione sullo stile e sull'uso. Come abbiamo visto, letteralità non corrisponde necessariamente a fedeltà: in particolare, nei punti in cui l'autore ricerca un effetto estetico attraverso l'uso di espedienti formali come l'allitterazione («wühlt und wüestet zu kraus»), tradurre letteralmente (Ronga: «s'agita e mette a scompiglio un po' troppo»; Taglietti: «si agita e si contorce in modo troppo confuso») significa perdere l'effetto quasi onomatopico delle parole; non si tratta di un effetto gratuito, ma finalizzato a rafforzare il senso.

Il passo seguente rivela come l'operazione traduttiva sia essenzialmente un'«arte dell'approssimazione», un tentativo d'avvicinamento progressivo al senso dell'originale. Schumann usa quattro sinonimi che catturano ognuno una sfumatura diversa del concetto di suono, descrivendo la propensione di Berlioz per il carattere timbrico e la qualità del suono come rumore acustico.

Freilich verschmäh't er auch nichts, was irgend *Ton, Klang, Laut und Schall* heißt, – so wendet er gedämpfte Pauken an, Harfen, Hörner mit Sordinen, englisch Horn, ja zuletzt Glocken.

Sebbene in italiano non esistano equivalenti precisi di questi termini, le sfumature semantiche esistono e sono comprensibili: il traduttore non è necessariamente costretto a gettare la spugna, come fa Taglietti, e a compattare tutto nell'unica parola *suono*, aggiungendo una nota del traduttore a piè di pagina: in questo modo si perdono tutte le sfumature di senso contenute in *Ton* (suono in senso melodico, musicale), *Klang* (suono come timbro, risonanza), *Laut* (suono acustico) e *Schall* (rumore acustico). Ronga, invece, ha capito che se Schumann usa quattro parole diverse è perché ciascuna esprime al meglio una connotazione semantica che egli intende trasmettere; per questo si dimostra più generoso di Taglietti verso il lettore, fornendoci non due, ma quattro sinonimi: *suono, risonanza, voce e timbro*. La mia versione (*tono, timbro, suono e rumore*) si avvicina perciò più a quella di Ronga.

L'uso di certi termini composti, tipici del tedesco, può creare problemi di resa traduttiva in italiano: è il caso di *Tondichter* e *ungebundene Rede*. Il primo è sinonimo di *Komponist* e il secondo di *Prosa*. Scegliendo di usare *Tondichter* invece di *Komponist* e *ungebundene Rede* invece di *Prosa*, Schumann gioca sul significato implicito e letterale delle due espressioni, con il risultato di arricchirne il valore semantico – compositore sì, ma anche poeta dei suoni; prosa sì, ma anche discorso slegato, svincolato (da norme metriche o da ogni norma). Qui il contenuto è davvero 'intraducibile' in un'unica parola; per contro, sarebbe un peccato rinunciare alla polisemia nella traduzione italiana. L'unico espediente possibile, e anche il più naturale, non è la nota del traduttore, ma l'esplicitazione dei due significati letterali e la loro integrazione nel testo per giustapposizione (prosa, discorso libero – di un giovane compositore, un poeta dei suoni).

3. *Tradurre Schumann*

Al termine dell'analisi condotta sulle due traduzioni di *Una sinfonia di Berlioz*, si può affermare che entrambe hanno, nel complesso, compiuto la loro missione principale, cioè trasmettere le idee e i contenuti del testo con sufficiente precisione referenziale e terminologica, anche se, come abbiamo visto negli esempi del paragrafo precedente, il principio della «letteralità», a cui i due traduttori, in particolare Ronga, si rifanno, non sempre rende piena giustizia alle idee e alle intenzioni dell'autore. Laddove l'autore si allontana da un linguaggio neutrale, non marcato o formale per abbandonarsi all'ironia, a motti di spirito o a un linguaggio colloquiale fortemente marcato in senso culturale, con precisi intenti retorici, l'istanza di equivalenza fra testo di partenza e testo di arrivo si sposta sul piano pragmatico, dal contenuto all'effetto. In questo senso, sottovalutare l'importanza delle strategie stilistiche, formali e di registro porta inevitabilmente a un impoverimento, quando non addirittura alla perdita di un effetto equivalente nel testo di arrivo. Quest'ultima considerazione si lega al secondo obiettivo della traduzione in ordine di importanza, la riproduzione delle peculiarità stilistico-sintattiche della prosa schumanniana, solo parzialmente raggiunto da Ronga e da Taglietti, che spesso e volentieri mantengono un tono neutrale, non marcato o formale anche laddove Schumann adotta intenzionalmente strategie retoriche come le esclamazioni, il ricorso a un linguaggio informale e idiomatico, l'allitterazione, la metafora, l'ironia, le domande retoriche.

L'analisi delle traduzioni già esistenti mi ha portata non solo ad approfondire l'analisi del testo di partenza, ma anche a modificare la mia strategia traduttiva. Anche se potrebbe apparire banale, quando un testo verbale descrive un testo visivo o musicale (un quadro, una scultura o, nel nostro caso, una sinfonia) e quindi fa riferimento a una realtà extratestuale ed extraverbale, è essenziale che il traduttore si faccia egli stesso fruitore dell'opera, per poter meglio comprendere le ragioni del critico. L'ascolto della sinfonia è stato indispensabile per seguire i passaggi logici dell'analisi schumanniana e per disambiguare espressioni e aggettivi che descrivono il carattere della musica, come il già citato «wild», riferito alla *Marche au supplice*. Altrettanto importante è documentarsi sulla terminologia, interpellando, se necessario, musicisti e musicologi per sciogliere possibili nodi terminologici (come nell'interrogativo precedente, «lettura o interpretazione della partitura?»). La precisione terminologica, tuttavia, non basta: è indispensabile compren-

dere appieno i concetti e le idee espresse. Una conoscenza non superficiale della poetica schumanniana e delle sue idee estetiche può essere di grande aiuto nella riflessione sul senso, come abbiamo constatato nel passaggio sull'interazione di visivo e musicale. Importante è, però, anche la capacità del traduttore di leggere attentamente il contesto e di seguirne lo schema cognitivo e il ragionamento.

Il saggio di Schumann è, come abbiamo visto, un classico di estetica e di storia della musica, un testo «da antologia» che documenta la ricezione, in Francia e in Germania, della principale opera romantica d'avanguardia. L'autorevolezza del testo è data anche dal prestigio dell'autore, Robert Schumann, uno dei principali esponenti del romanticismo musicale e della poetica romantica. A ciò si aggiunga il valore letterario del testo. La strategia che propongo è quella di lasciar 'trasparire' l'originale, la sua sintassi e il suo lessico, ove possibile. Tuttavia, nei punti in cui una resa letterale del testo di partenza smorzerebbe l'efficacia delle tecniche retoriche e stilistiche adottate dall'autore, l'originale può e deve essere modificato, oppure gli elementi del testo di partenza devono essere sostituiti con equivalenti pragmatici (ad esempio «Aber wer wird denn auf alles mit Fingern zeigen!»; «Suvvia, non puntiamo il dito su ogni cosa!»). In questi casi, lo «spirito» del testo, in questo caso il profondo coinvolgimento emotivo dell'autore, che si manifesta attraverso un'aggettivazione fortemente connotativa e/o strategie retoriche, può essere catturato e riprodotto non già ricalcando la struttura lessicale e sintattica dell'originale, bensì allontanandosi dalla lettera del testo e trovando un equivalente pragmatico (o «dinamico», come direbbe Newmark). In particolare, gli aggettivi che esprimono partecipazione emotiva (ad esempio «*schreiende* Accorde») pongono il problema dell'*undertranslation* (o dell'*overtranslation*): il rischio è che la traduzione non abbia lo stesso grado d'intensità dell'originale, per eccesso o per difetto, proprio come Schumann stesso rileva a proposito della mancanza di senso della misura di Berlioz: «ein paar Grade stärker oder schwächer».

Da ultimo, è indispensabile individuare e valutare prospetticamente i lettori del testo d'arrivo. Dato che il pubblico del saggio di Schumann oggi è composto prevalentemente da studiosi di estetica musicale o di storia della musica, per tutti costoro è importante poter disporre di una versione filologicamente corretta e il più possibile esaustiva. Per questo motivo ho scelto di conservare alcune note del curatore tedesco riportate da Taglietti, in quanto ci offrono un utile approfondimento sul testo e la spiegazione di

alcuni riferimenti (ad esempio la nota 39 ci dice che l'opera musicale che Schumann definisce «degnata di Shakespeare» è il *Sogno di una notte di mezza estate* di Mendelssohn). Ai fini di una piena comprensione del pensiero di Schumann, i contenuti devono essere espressi in modo il più possibile chiaro e leggibile: il lettore non dovrebbe «inciampare» o essere sottoposto a inutili sforzi interpretativi, fermo restando il rispetto dell'autorevolezza, della funzione e delle peculiarità stilistiche del saggio di Schumann che, come abbiamo visto, è una recensione piuttosto atipica, che non rientra nei canoni di una tipologia testuale ben definita.

L'esistenza di traduzioni precedenti del testo e soprattutto la valutazione e il confronto fra i due testi d'arrivo e il testo di partenza risulta essere uno strumento assai utile ai fini della riflessione su una nuova traduzione, che potrà essere modificata e migliorata in seguito alle conclusioni dell'analisi. La critica della traduzione come confronto fra due o più versioni dello stesso testo è quindi un metodo essenziale non solo ai fini dell'elaborazione teorica, ma anche, come si può facilmente capire, della didattica, soprattutto se si articola nelle tre fasi proposte da Koller e Newmark: analisi funzionale-stilistica del testo di partenza, confronto fra testo di partenza e testo di arrivo che tenga conto del metodo del traduttore e dei principi del critico, e valutazione finale della traduzione. La critica della traduzione ci insegna inoltre che, al di là del metodo adottato e dei principi seguiti, che possono essi stessi costituire oggetto di discussione, la coerenza nell'applicazione di un approccio metodologico è di primaria importanza ai fini del successo del testo di arrivo in termini funzionali e pragmatici. Dal canto mio, ho tentato di andare oltre la «pelle» del testo, oltre lo strato superficiale dell'enunciazione e del significato convenzionale delle parole, per arrivare al cuore del senso in contesto. La mia traduzione di Schumann vuole essere «olistica», organica e musicale.

Con una metafora musicale e con una traduzione intersemiotica concluderò perciò questo esperimento di critica della traduzione, cercando di riassumere l'idea principale emersa fin qui. Consideriamo per un attimo il testo come un organismo vivente o, meglio, come un brano musicale, e assumiamo la nozione di ritmo come simbolo di ciò che è persistente e conserva la propria indipendenza nonostante tutti i mutamenti esteriori, e la nozione di melodia, al contrario, come simbolo di ciò che esprime uno stato transitorio, in opposizione a quello persistente, la forma espressiva che riflette il grado di un momento singolo: potremmo dire che «ritmo»

in un testo è la parte invariabile (l'*invariant core*), costituita da quegli elementi che devono mantenersi costanti nel passaggio da una lingua all'altra, mentre «melodia» è qualsiasi modulazione linguistica, ciò che può mutare e trasformarsi liberamente, le varianti individuali, tutto ciò che attiene al gusto individuale o alla situazione, al momento (storico) in cui la traduzione è redatta. Il ritmo è, quindi, l'elemento più importante per la resa dello «spirito», del «carattere» di un testo in un'altra lingua, laddove per spirito o carattere s'intende l'unitarietà dell'espressione opposta all'alternarsi delle sue diverse realizzazioni microtestuali.

Così come nella critica della traduzione occorre saper distinguere fra elementi ritmici ed elementi melodici, il traduttore stesso, di volta in volta, deve stabilire che cosa è ritmo e che cosa è melodia in un testo, stabilire cioè che cosa va conservato e che cosa può o deve mutare. Non sempre le idee e i contenuti corrispondono al ritmo e la forma e lo stile alla melodia. Molto dipende, come abbiamo visto, dalla funzione testuale (semplificando, per un testo informativo il ritmo sarà costituito dal messaggio, per uno estetico dalla forma, per uno appellativo o fatico dall'effetto sul pubblico dei lettori ecc.), dal livello di autorevolezza dell'autore, dal valore documentario del testo, dalla tipologia testuale, dal pubblico d'arrivo. Una traduzione ben riuscita sarà quindi in grado, di volta in volta e per ogni segmento testuale, di cogliere e di restituire il ritmo dell'originale pur modulandone più o meno liberamente gli elementi melodici.

