

TRADUTTOLOGIA
RIVISTA DI INTERPRETAZIONE E TRADUZIONE

13-14

Direttore: Francesco Marroni

Comitato Editoriale:

Raffaella Antinucci, Francesca D'Alfonso, Adriana D'Angelo,
Sonia De Vito, Michela Marroni, Alessandra Serra

Comitato Scientifico:

Richard Ambrosini (Università di Roma Tre)
Luigi Bonaffini (Brooklyn College)
Franco Buffoni (Università di Cassino)
Peter Carravetta (Stony Brook University)
Giuseppina Cortese (Università di Torino)
Mariagrazia Pelaia (Traduttrice freelance)
Biancamaria Rizzardi (Università di Pisa)
Enrico Terrinoni (Università per Stranieri di Perugia)
Lawrence Venuti (Temple University, Philadelphia)

Segreteria di Redazione:

Francesca Crisante

www.traduttologia.it

Gli articoli proposti per la pubblicazione sono esaminati da due referees coperti da anonimato. Le eventuali revisioni richieste sono obbligatorie ai fini dell'accettazione.

Con il contributo del Dipartimento di Scienze
Filosofiche, Pedagogiche ed Economico-Quantitative
Università degli Studi Gabriele d'Annunzio di
Chieti-Pescara

Via dei Vestini n. 31 — 66100 Chieti

TRADUTTOLOGIA

ANNO VII/1 - VII/2 (n.s.) – Luglio 2015 - Gennaio 2016 – Fascicoli 13-14

ISSN 2037-4291 - ISBN-978-88-3305-108-6

Sommario

SAGGI

- Tania Zulli, *Storie moderne di emigrazione ed esilio: nota traduttologica su “Amy Foster” di Joseph Conrad* 5
- Jean-Charles Vegliante, *Mallarmé parle italien...* 23
- Saverio Tomaiuolo, *Da Heart of Darkness al graphic novel: raccontare (e vedere) l’oblio* 35

CONTRIBUTI

- Francesca D’Alfonso, *Note sulla traduzione letteraria: l’Altro e le responsabilità del traduttore* 57
- Valeria Massaro, *The Bayout Case: Neurolegal Translation in a Bilingual and Bijural Perspective* 69
- Francesco Nacchia, *Subtitling music videos for spreading a heart-felt social message: the case of Gomorra TV series’ Soundtrack* 83

RECENSIONI

Il Ritorno di Joseph Conrad: Benedetta Bini traduce un racconto “borghese” (Michela Marroni); Tradurre l’altro in italiano: uno studio traduttologico sulle letterature anglofone (Francesca Crisante); *English Literature*, Vol. II, num. 2, December 2015, edited by Mariaconcetta Costantini (Marina Niceforo).

SCHEDE DI TRADUZIONE

a cura di Michela Marroni

ISSN 2037-4291
ISBN-978-88-3305-108-6

© 2016, Gruppo Editoriale Tabula Fati
66100 Chieti - Via Colonna n. 148
Tel. 0871 561806 - 335 6499393

Per acquisti:

www.edizionisolfanelli.it/traduttologia.htm
tabulafatiordini@yahoo.it
Versamento sul c.c. postale 68903921
oppure IBAN IT02Y0708677020000000007164
intestati a Gruppo Editoriale Tabula Fati

Numeri disponibili:

Traduttologia n. 9-10 - Euro 15,00
Traduttologia n. 11-12 - Euro 13,00

Supplemento al n. 19 di IF (Aut. Trib. Chieti n. 5 del 20/06/2011)
Direttore Responsabile: Carlo Bordoni

Finito di stampare nel mese di Giugno 2016 dalla Digital Team di Fano (PU)

Jean-Charles Vegliante

Mallarmé parle italien...

... Et ce serait même la deuxième fois, après la belle version de Patrizia Valduga en 1991 (S. M. *Poesie*, sans notes, chez Mondadori), que Stéphane Mallarmé parle italien; ou plus exactement s'écrit en italien. Cette fois avec d'abondants commentaires de Luca Bevilacqua (p. 265-360) et la traduction de Chetro De Carolis: S. M. *Poesie*, Venise, Marsilio "Classici francesi", 2017, 368 p. (au premier abord, c'est plutôt de l'ancienne édition Feltrinelli, par Luciana Frezza, que cette dernière semblerait proche; mais nous éviterons des comparaisons stériles, eu égard surtout à la distance dans le temps qui sépare ces différentes entreprises). Toutes traductions et quelques autres, du reste, avec une cohérence interne digne d'admiration, en face d'un tel original, et sans doute avec des réussites ponctuelles remarquables; mais avant tout avec une légitimité *textuelle* dans la langue de destination, l'italien uni du XX^{ème} siècle – plus éloigné qu'il n'y paraît du français contemporain. Pour ne rien dire de la langue de départ qu'il fallait traduire, mallarméenne précisément, voire parfois, comme désormais nous le savons tous, «indécidable», mise au service d'une expression poétique où le langage se meut dans tous ses états (on connaît, par exemple, les rimes riches *l'éloignons: des oignons* ou léonines équivoques *s'y lance: silence*, ou du même au même [*qui*] *nuit: [la] nuit*). Et c'est dire si l'on est là aux limites apparentes de l'intraduisible, comme dans le cas général – mis en relief par Jakobson, souvent cité – de la paronomase¹.

La tentation est forte, après avoir lu la claire Introduction

¹ Et voir sur ce point mon *D'écrire la traduction*, Paris, PSN, 1996 (part. p. 24).

de Bevilacqua, (également une bonne mise au point sur l'obscurité mallarméenne) d'aller tout de suite aux quelques vers dont nous avons souvent gardé la mémoire, ceux du sonnet en -ix ou des *Tombeaux*. Ainsi, bien sûr:

Aboli bibelot d'inanité sonore,

et:

Verlaine ? Il est caché parmi l'herbe, Verlaine²

Traductions:

Balocco abolito d'inanità sonora * Verlaine? Tra l'erba Verlaine è celato (Valduga)	Ninnolo annullato d'inanità sonora, * Verlaine? In mezzo all'erba, Verlaine resta celato (De Carolis)
---	---

Ce qui frappe d'emblée est la qualité évidente des deux versions, à la fois par les choix lexicaux (le bibelot n'est pas ici une banale *suppellettile*, et "caché" doit convenir aussi bien au jeu qu'à la dispersion invisible); phonétiques (en **l**, puis **n** chez Valduga, en **n** et **l** mêlés chez De Carolis); métrico-rythmiques: équivalents (de 12) pour le premier exemple, de 10 et 2x6 pour le second (à savoir: *endecasillabo* et *martelliano*, respectivement). De façon générale, Patrizia Valduga avait privilégié le vers noble, si l'on veut correspondant culturel de l'alexandrin, l'*endecasillabo* italien (ici visible dans le second exemple), là où De Carolis a préféré aujourd'hui son équivalent structurel – malgré sa pesanteur en italien – le vers de doubles *settenari*, ou *martelliano*, comme avait fait – contrairement à Raboni – A. Prete pour *Les Fleurs du mal*. Au sein du très vaste mouvement «*ermetico*» italien (et c'est volontairement que je ne

² S.M. *Œuvres complètes*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1998, t. I (respectivement : sonnet en -ix et *Tombeau*, p. 37 et 39). Luca Bevilacqua dont les commentaires en fin de volume sont également éclairants, mais n'évitent pas toujours la redoutable paraphrase "à l'italienne" (Cf. sur le vers 34 du *Toast* : *la voce «seule», solitaria, unica*).

traduis pas ce terme), Valduga a peut-être lu plutôt Sereni que Quasimodo, adepte du *doppio settenario* comme De Carolis aujourd’hui. Fort heureusement, à mon avis, cette dernière le fait avec doigté et ne s’interdit pas çà et là le plus souple *tredecasillabo* (accent sur le 12), que Valduga utilisait déjà mais avec parcimonie. Comme ici, justement. De différents points de vue, l’obscurité mallarméenne est souvent faite d’extrême précision, que tout traducteur doit essayer de préserver dans sa langue (de destination). Notons tout de suite, au plan fondamental du rythme, que, là où semble s’imposer une parfaite correspondance, mettons pour les septénaires des *Chansons bas*, les traductrices ont eu recours généralement à l’*ottonario* équivalent (accent sur la 7^{ème} position):

Mieux entre une envahissante
Chevelure ici mets-la

Meglio in mezzo ad invadenti Capelli mettila qua (V)	Tra debordanti capelli Meglio che, mettila qua, (DC)
--	--

À ce jeu, puisque c’est bien de cela qu’il s’agit pour le poète dans cette section, Chetro De Carolis se montre même plus systématique. Un exemple, où Patrizia Valduga était passée librement à la mesure supérieure du *novenario* (avec même un rythme interne varié), alors que la plus récente version conserve l’*ottonario* à attaque anapestique (rythme 1-2-3, 1-2, 1-2), peut suffire:

Mais langoureusement longue
Comme le blanc linge ôté

Ma languidamente seconda Come bianco lino deposto (V)	Ma rasente passa languido Come <u>pr</u> ivo d’ <u>al</u> bo <u>l</u> ino (DC)
---	--

L’une et l’autre, dans leur sobre “Note à la traduction”, insistent d’ailleurs sur le respect des contraintes (dites «toujours fécondes» par De Carolis), Valduga déclarant même d’emblée: «La fidélité à la forme comme seule forme de fidélité» (phrase

nominale absolue, n'admettant guère de discussion) – tout en multipliant les exemples de type lexical, un peu à la manière du jeune Leopardi justifiant ses choix non académiques pour les *Chansons* de 1824³. Dans son classique essai *La Tâche du traducteur*, Walter Benjamin affirmait pareillement: «La traduction est forme». Certes; j'en suis personnellement convaincu. Encore faut-il pouvoir en “traduire” le précepte, le mettre en pratique. L'une comme l'autre se placent donc du côté de la *traduzione* proprement dite, voire de la transduction totale – telle que je l'ai proposée à diverses reprises –, sans volonté d'appropriation en pseudo-*rifacimento* (Fortini). Dans le cas de Mallarmé, cela n'est guère discutable, étant donné – entre autres sortilèges formels – la vraie présence de «l'air ou chant sous le texte» (*Le Mystère dans les lettres, Divagations*). Pareillement Leopardi, me semble-t-il, anticipant l'idée même des *chants* peu banale, à l'occasion et à propos de son ancien *Hymne aux Patriarches*:

J'appelle cet Hymne “Chanson” pour être un poème lyrique, bien qu'il n'ait ni strophes ni rimes, et aussi en considération du sens propre du terme *chanson*, qui induit la même idée que le mot grec *ode*, c'est-à-dire *cantique*.⁴

Mais repartons du début, avec le célèbre *Salut* liminaire aux «divers / Amis» (éd. cit. t. I, p. 4), en mettant côte à côte ces deux versions et, par contraste, l'une des très nombreuses autres existantes, sans commentaires. Seules indications de lecture, la mesure métrique (soit, à l'italienne, la position tonique constitutive du vers) et les éventuels échos rimiques lorsqu'ils existent:

³ Voir, en français : G. Leopardi, *Chansons*, éd. Jean-Charles Vegliante (trad. coll. CIRCE - Paris 3), Paris, Le Lavoir St. Martin, 2014 (les Annotations de l'auteur, traduites par moi, sont placées à la fin de chacune des dix *canzoni*).

⁴ *Chansons*, cité, p. 224. Et voir, sur l'ode, également Mallarmé, *Solennité* (*Œuvres complètes*, cit. t. II, p. 202).

V :	DC :	Autres :
<p style="text-align: center;">Saluto</p> <p>Di sirene molte all'inverso : verso 8</p> <p>Ci valse della velatura : cura 8</p>	<p style="text-align: center;">Brindisi</p> <p>Di sirene in molte riverse (verso) 8</p> <p>Il bianco assillo della tela (stella) 8</p>	<p style="text-align: center;">Brindisi</p> <p>di sirene, taluna riversa (verso) 9</p> <p>il bianco affanno della nostra vela 10</p>
<p style="text-align: center;">Brindisi funebre</p> <p>O di felicità fatale simbolo! 10</p>	<p style="text-align: center;">Brindisi funebre</p> <p>Della nostra fortuna, o tu fatale emblema! (6+6)</p>	<p style="text-align: center;">[id.] x 2</p> <p>[≈ id.] - Del nostro destino, tu, il fatale emblema! 12</p>
<p style="text-align: center;">Rinnovellamento</p> <p>Uccelli in fiore al sole cinguettanti 10 : tanti</p>	<p style="text-align: center;">Rinnovamento</p> <p>Di tanti uccelli in fiore che solari cinguettano (6+6)</p>	<p style="text-align: center;">Rinascita</p> <p>Degli uccelli ridesti che cinguettano al sole (voli) (6+6)</p>
<p style="text-align: center;">Il blu</p> <p>Del blu eterno l'ironia serena : Pena ... Ed erigete un gran soffitto quieto! 10</p>	<p style="text-align: center;">L'azzurro</p> <p>Dell'eterno Azzurro la serena ironia ... È costruite un gran soffitto taciturno! 12</p>	<p style="text-align: center;">L'azzurro</p> <p>Dell'eterno azzurro l'ironia serena ... È una grande cappa silente innalzate. (5+5)</p>
<p style="text-align: center;">Brezza marina</p> <p>La carne è triste! e ho letto tutti i libri. (ebri) 10</p>	<p style="text-align: center;">Brezza marina</p> <p>La carne è triste, ahimè! e ho letto tutti i libri. (6+6)</p>	<p style="text-align: center;">[id.] x 2</p> <p>[id.] - [id.]</p>
<p style="text-align: center;">Dono dei versi</p> <p>Ti porto il figlio d'idumca nottata! 10 : spiumata</p>	<p style="text-align: center;">Dono del poema</p> <p>A te presento il figlio d'un'idumea nottata! (6+6) : spiumata</p>	<p style="text-align: center;">Dono di versi</p> <p>Ti reco questo figlio d'una notte idumca! (6+6) : febea</p>
<p style="text-align: center;">Erodiade</p> <p>Tu vivi! o è l'ombra d'una princi-</p>	<p style="text-align: center;">Erodiade</p> <p>Sei viva! o quel che vedo è un'</p>	<p style="text-align: center;">[id.]</p> <p>Tu vivi! O l'ombra d'una principes-</p>

<p>pessa? : cessa 10</p> <p>– Signora, morrete? – Mia buona ava, no, (5+5) : so</p> <p>Il pomeriggio di un fauno Coppia, addio; vedrò l'ombra in cui sei volta. 10 : rivolta</p> <p>Arietta (Guerriera)</p> <p>Mi va s'è il dirlo sol dato Di sentirmi al focolare Pantaloni da soldato Alla gamba rosseggiare 7</p> <p>La tomba di Edgar Poe Calmo blocco atterrato da un disa- stro oscuro 12 : futuro</p>	<p>ombra, principessa? : cessa (6+6)</p> <p>– Allora morirete? – No, mia povera ava, (6+6)</p> <p>Il pomeriggio d'un Fauno Addio, coppia; vedrò l'ombra che divenisti. (6'6)</p> <p>Arietta (Guerriera)</p> <p>Mi va se dirlo è sol dato Presso il fuoco di sentire Un calzone da soldato Che alla mia gamba arrossisce 7</p> <p>[id.] Calmo blocco caduto giù da un di- sastro oscuro 13 : futuro</p>	<p>sa qui vedo? 13</p> <p>– State dunque per morire? – No, mia povera vecchia,</p> <p>[id.] Coppia, addio; tra poco L'ombra io scorgerò che diveniste</p> <p>Arietta (Guerresca)</p> <p>Ciò mi va fuorché tacere Ch'io mi senta al focolare Un calzone militare Alla gamba rosseggiare 7</p> <p>[id.] calmo blocco caduto da un catacli- sma oscuro (6+6) : futuro</p>
---	---	---

Au delà des évidentes qualités de la traduction poétique en Italie, surtout depuis la fin du XX^{ème} siècle et les réussites de poètes-traducteurs comme Raboni ou Luzi (et les deux derniers exemples sont sous cet aspect remarquables), quelques remarques, presque sans ordre:

- lorsque la rime s'impose d'elle-même, du fait de la proximité entre les deux langues concernées, il semble y avoir unanimité (obscur: futur >> *oscuro: futuro*, dernier exemple); ailleurs, De Carolis semble privilégier l'assonance, ce qui peut-être tendrait à moderniser légèrement le texte⁵; il n'est pas dit, du reste, que la rime doit être rendue à tout prix par une rime, sauf lorsqu'elle porte un effet comique déterminant (mettons, chez G. G. Belli);

- la correspondance entre les métriques n'est pas toujours simple: il me semble que le vers le plus proche structurellement de l'alexandrin est le *tredecasillabo* avec accent interne de 6, comme dans le dernier exemple de la version Valduga reportée ci-dessus, alors que le *doppio settenario* (6+6) n'échappe jamais à une certaine lourdeur et correspondrait seulement à un alexandrin dit à césure épique (à ma connaissance, absent chez Mallarmé⁶). Cette solution, bien entendu, peut comporter une syllabe atone absorbée par *sinalefe* à la césure et rejoindre alors parfaitement le *doppio settenario* avec la même liaison par *sinalefe* à la césure, position unique mais allongée (ici: *della nostra fortuna, o tu fatale emblema!* chez DC); le rythme paraît bien plus fondamental (il est du reste là, toujours, quoi qu'on fasse), alors que le mètre est une institution sociale à pesanteur culturelle évidemment variable entre langue de départ et langue destinataire;

⁵ C'est aussi, à ma façon, ce que j'ai tenté avec *La Comédie* et les poèmes de la *Vie nouvelle*, dans l'autre direction bien sûr (ce qui poserait d'autres problèmes, qu'il n'est pas possible d'aborder ici).

⁶ Bien que ce vers (dit *martelliano*) ait servi à traduire, classiquement, l'alexandrin français (ex. souvent cité: «Vivrà dunque impunito chi uccisa ha Clitennestra», P.J. Martello), j'ai cru pouvoir suggérer une autre origine plus ancienne aux vers systématiquement doubles en italien (voir: *Quasimodo (et Cielo d'Alcamo), hypothèse andalouse*, «Stilistica e Metrica Italiana» XVI (2016), p. 297-323).

- comme toujours en tra(ns)duction, cette pratique-théorie en acte, les travaux antérieurs viennent enrichir le rendu des traducteurs successifs (ici, DC a certainement lu V pour les vers du *Petit air* (Guerrier), 1^{ère} strophe – où, selon son habitude, cette dernière respecte davantage que ses collègues la structure des rimes alternées *aire/er/aire/er*); plus encore qu’ailleurs, le domaine traductif exige une extension notable de l’hyper- ou architexte, dont l’intertextualité n’est que la pointe visible;
- toutes les versions ne sont pas sensibles à la distribution même des lexèmes, à commencer ici par celui de *Brindisi*, pour rendre tantôt “Salut”, tantôt “Toast” (à l’inverse, “Renouveau” connaît une dispersion maximale – on aurait pu penser aussi au *Risorgimento* léopardien, ou à *Rinascita...*), alors que certains choix ont été manifestement imposés par des raisons relevant d’autres niveaux (métrique en particulier, comme pour le *Blu* de V – elle s’en est expliquée du reste elle-même – qui ne couvre qu’une partie du spectre du bleu, alors qu’*azur* appartient à un autre registre de langue); la distribution, ainsi que la valence, sont des éléments rarement pris en compte par les traducteurs;
- la syntaxe n’apparaît guère, dans les échantillons proposés, que pour le vers d’explicit de *L’après-midi d’un faune*, « Couple, adieu; je vais voir l’ombre que tu devins », où le futur prochain n’est rendu que dans la troisième version (A. Guerrini) mais au prix de l’explicatif “tra poco” et d’un allongement considérable qui redouble même le vers (*andare* + infinitif, soit dit entre parenthèses, aurait été possible, et aurait conservé peut-être la petite ambivalence de la forme française – quelque chose comme: «Coppia, addio; vado a scorgere quell’ombra in cui sei volta», un double *settenario*);
- ce qui est peut-être encore plus important, les deux versions évitent la tentation de la réécriture – tentation de certains poètes traduisant, y compris les meilleurs – et respectent, me semble-t-il, les différents registres de langue de l’original (voir les traductions de « pantalon » dans le *Petit air*); un minuscule reproche pourrait être fait à l’emploi de *poema* pour “poème”, à la limite du (léger) gallicisme – ou peut-être anglicisme (*short poem*) – qui passera, on peut en être sûr, largement inaperçu des

deux côtés des Alpes. Enfin, la puissance (ou *énergie*) de l'original est telle que, parfois, la littéralité ne devrait pas être écartée (ainsi, l'explicit de *Salut*, dans une version récente de S. Sproccati: «Il bianco affanno della nostra tela»⁷).

Ces rapides observations n'épuisent pas, tant s'en faut, les mérites de ces deux remarquables versions italiennes, ni les bonnes raisons qu'ont eu la traductrice et les éditeurs de proposer une – encore – nouvelle édition des *Poésies* en 2017. J'ai eu déjà l'occasion d'exprimer mon opinion sur les traductions, certes toujours imparfaites « en cela que plusieurs », comme les langues qui les portent, mais parfois *définitives* de façon limitée, si l'on peut dire, ne serait-ce que relativement aux possibilités (personnelles et historiques) de l'individu traduisant; soit dit en passant, la traduction collaborative et surtout collective peut parfois pallier cette “imperfection” intrinsèque indépassable. Le prétendu *génie du traducteur* relèverait d'un autre type d'approche. Il est certain qu'un poète a quelques atouts particuliers pour traduire des poètes, mais n'insistons pas (et les deux traductrices concernées possèdent ces atouts)... Au demeurant, le livre de 1991 était un pur objet littéraire, alors que l'ouvrage présent – je l'ai dit – a légitimement aussi des ambitions universitaires, plus proches du travail même de Marchal en 1998 pour la Pléiade. Reste que Chetro De Carolis a magnifiquement réussi son pari de redonner à lire le poète qui a sans doute le plus influencé (de même que Proust pour la prose – et parfois aussi pour la poésie) la splendide production poétique italienne du XX^{ème} siècle; curieusement, et elle le cite bien, cette influence commence avec une traduction du chef du mouvement futuriste, F.T. Marinetti, en 1916. Mais l'écoute sensible d'un Giovanni Pascoli, voire du “magnifique” D'Annunzio, avait déjà agi, et puissamment, à cette hauteur. C'est plutôt de leur parole rafraîchissante que son travail est proche, et tant mieux.

Une réussite en particulier pour finir, et pour le plaisir,

⁷ Cf. <https://traduzionimallarmesproccati.blogspot.fr/2017/07/indice-brindisi-1893-il-pomeriggio-di.html> [27-07-2017].

piquée quasiment au hasard dans cette récente et bienvenue publication:

Sorto dal balzo e dalla groppa
D'un vetrame effimero privo
Di fiori all'amara vigilia
Il collo ignorato si blocca.

(*Surgi de la croupe et du bond...*), p. 167

où, comme dans la vraie tra(ns)duction, joue pleinement le procédé de compensation à de différents niveaux linguistiques (un bel exemple en serait aussi, dès le *Salut* liminaire, ce vers 12: «Solitude, récif, étoile» / *Solitudine, scoglio, stella*); et en traversée des niveaux bien sûr, puisque le texte fonctionne, faut-il le rappeler, par phrases – et vers, ou strophes, ou chapitres – et non par mots simplement additionnés bout à bout selon les lois combinatoires de chaque langue.

Annotation complémentaire, sur l'intraduisible:

En cohérence avec la conception d'une pratique-théorie, je propose d'examiner de plus près le distique final de *Toast funèbre*, où la rime (équivoque) *du même au même*, et l'ambition de rendre le mot "nuit" plus *sombre* que sa phonétique ne semblerait l'évoquer (on sait la réflexion mallarméenne sur "nuit" et "jour"), nous placent devant un cas d'intraduisible. Voici donc, sans autre commentaire, l'original et différentes solutions dans la langue destinataire (en dernier, une tentative de plus, certainement non encore digne d'être dite définitive):

Le sépulcre solide où gît tout ce qui nuit,
Et l'avare silence et la massive nuit.

(*Œuvres cit.* p. 28)

L. Frezza 1966:

... *sepulcro dove giacciono*
le cose a noi nemiche in prigionia ridotte,
e l'avarò silenzio e la massiccia notte. (6+6)

P. Valduga 1991:

Saldo sepulcro, a quanto nuoce riparo,

- E a massiccia notte e a silenzio avaro.* (10⁺)
C. De Carolis 2017:
Il solido sepolcro ove giace ogni morbo,
E l'avarò silenzio e la massiccia notte. (6+6)
Proposition:
Il grave avello ove ogni male è posto,
Silenzio avaro e più massiccia notte. (10)

Éditions examinées:

- S.M. *Poesie*, trad. a cura di Luciana Frezza, Milan, Feltrinelli, 1966, 329 p. (Notes et commentaires p. 169-322).
- S.M. *Poesie*, trad. Patrizia Valduga, intr. J. Derrida, avec des interventions de J.-Ch. Vegliante et M. Ferraris, Milan, Mondadori, 1991, 242 p.
- S.M. *Poesie*, a cura di Luca Bevilacqua, trad. Chetro De Carolis, Venise, Marsilio, 2017, 368 p. (Commentaire p. 265-360).

Une première version simplifiée de cette étude a été publiée sur: <http://www.lenouveaurecueil.fr/> le 1^{er} juin 2017.