

PREMIO CITTÀ DI MONSELICE
PER LA TRADUZIONE
LETTERARIA E SCIENTIFICA

RELAZIONE DELLA GIURIA E CRONACA DEL PREMIO



ATTI DEL NONO CONVEGNO SUI PROBLEMI
DELLA TRADUZIONE LETTERARIA E SCIENTIFICA

LE TRADUZIONI DAL RUSSO

10

A CURA DELL'AMMINISTRAZIONE COMUNALE
MONSELICE 1981

COMITATO D'ONORE

ANTONIO SARTI, *Ministro della P.I.*

CARLO FRACANZANI, *Deputato*

ANTONIO PAPALIA, *Senatore*

ANGELO TOMELLERI, *Presidente Giunta Regionale*

GIANCARLO RAMPI, *Assessore Regione Veneto*

LUIGI TARTARI, *Assessore per le attività culturali Regione Veneto*

GIORGIO DAL PIAN, *Presidente Amministrazione di Padova, Presidente Consorzio Colli*

GIUSEPPE FAGGIONATO, *Assessore P.I. Provincia di Padova*

GUSTAVO GIGLI, *Prefetto di Padova*

LUCIANO MERIGLIANO, *Rettore Università di Padova*

GIOVANNI LORENZONI, *Preside Facoltà di Lettere e Filosofia Università di Padova*

MICHELE ARSLAN, *Presidente Accademia Patavina*

OTTAVIANO CORBI, *Provveditore agli Studi di Padova*

BRUNO VISENTINI, *Presidente Fondazione "Giorgio Cini"*

VITTORE BRANCA, *Vice Presidente e Segretario Generale della Fondazione "Giorgio Cini"*

ERVINO POCAR, *Presidente onorario dell'A.I.T.I.*

Mons. MARTINO GOMIERO, *Arciprete di Monselice*

GIUSEPPE GREGGIO, *Consigliere Regionale*

MARIO BALBO, *Assessore Provinciale*

ERNESTO GRILLO, *Presidente Ente Provinciale per il Turismo*

EZIO RIONDATO, *Presidente Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo*

VITTORINO GNAN, *Presidente Cassa Rurale ed Artigiana S. Elena*

GUIDO CAPORALI, *Presidente Banca Popolare di Padova e Treviso*

GUSTAVO PROTTI, *Presidente Banca Antoniana di Padova e Trieste*

GIAMPIETRO DALLA BARBA, *Sindaco di Monselice*

STELVIO ZIRON, *Assessore alla Cultura di Monselice*

GIANCARLO MARCATO, *Consigliere Provinciale*

IL BANDO E LA GIURIA

L'Amministrazione Comunale di Monselice bandisce per il 1980 il Premio "Città di Monselice" (X Edizione) di L. 1.000.000 indivisibile per una traduzione letteraria in versi o in prosa, da lingue antiche o moderne, edita nel biennio 1978-79.

Il Premio Internazionale "Diego Valeri" di L. 1.000.000, istituito dalla Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo, sarà destinato, per il corrente anno, alla traduzione di un'opera della letteratura italiana (antica e moderna) in lingua russa, edita nell'ultimo decennio. Tale premio è rivolto a onorare Ettore Lo Gatto per la sua insigne attività di traduttore di opere della letteratura russa in lingua italiana.

Il Premio "Leone Traverso" di L. 500.000, istituito dalla Cassa Rurale ed Artigiana di S. Elena (Padova) sarà destinato a un giovane traduttore italiano per la sua opera prima, apparsa nel biennio 1978-79.

Inoltre l'Amministrazione Comunale istituisce un premio di L. 1.000.000, messo a disposizione dalla Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo, destinato per il corrente anno alla traduzione di un'opera di filosofia della scienza, edita nell'ultimo decennio.

La Giuria è composta da Massimiliano Aloisi, Aldo Businaro, Cesare Cases, Elio Chinol, Carlo della Corte, Iginio De Luca, Gianfranco Folena (Presidente), Aurora Gialain (Segretaria), Mario Luzi, Filippo Maria Pontani.

Tutte le opere concorrenti dovranno essere inviate in almeno tre copie (possibilmente cinque) e con l'indicazione se si tratti di opera prima, alla segreteria del Premio presso il Centro Culturale di Monselice (Padova), entro il 30 aprile 1980.

Monselice, gennaio 1980

OPERE CONCORRENTI
AL PREMIO "CITTÀ DI MONSELICE" 1980

- BERNOBUNI FAUSTA: Oscar Wilde, *Penna matita e calamaio*
Roma, Il Melograno-A.Be.T.E., 1979
- BIONDI MARIO: Isaac Singer, *Passioni*
Milano, Longanesi, 1979
- BOSSI FLORIANA: R.D. Laing, *Mi ami?*
Torino, Einaudi, 1978
- CELATI GIANNI: Mark Twain, *Le avventure di Tom Sawyer*
Milano, B.U.R., 1979
- CROCKETTI NICOLA: Odisseo Elitis, *Sole il primo*
Milano, Guanda, 1979
- DAKSKOBLER FRANCESCO: Anton Ingolic, *La galea sommersa*
Padova, Ed. Messaggero, 1979
- D'AMICO MASOLINO: Virginia Woolf, *La signora dell'angolo di fronte*
Milano, Il Saggiatore, 1979
- GRANGE FIORI DIANA: Yves Bonnefoy, *Ieri deserto regnante*
Milano, Guanda, 1978
- LEONE SERGIO: Jurij Dombrovskij, *La Facoltà di cose inutili*
Torino, Einaudi, 1979
- MANDRUZZATO ENZO: Fedro, *Favole*
Milano, B.U.R., 1979
- MANDRUZZATO ENZO: Diotima e Hölderlin, *Lettere e poesie*
Milano, Adelphi, 1979
- MARIANI DENISE, Fëdor Dostoevskij, *Lettere ad Anja*
Roma, Il Melograno-A.Be.T.E., 1979

- MEISELS ADALBERTO e MAGLI GUIDO: Giorgio Zulawki, *Amore e psiche*
Quarto d'Altino, Rebellato, 1979
- MOTTI ADRIANA: Karen Blixen, *Ehrengard*
Milano, Adelphi, 1979
- MOTTI ADRIANA: Karen Blixen, *Racconti d'inverno*
Milano, Adelphi, 1980
- NEUBERT GIURIATI MARINA: Theodor Fontane, *Senza ritorno*
Milano, Curcio, 1979
- ODDERA BRUNO: Isaac Bashevis Singer, *Satana a Goray*
Milano, Tascabili Bompiani, 1979
- PERUGINI PALMIERO: Kabir, *Cinque poesie*, in "La cultura nel mondo", a.
XXXIII, n. 1-2, pag. 69-70
- SCAMMACCA NAT: *Incontro con David B. Axelrood e Gnazzino Russo*
Palermo, Cross Cultural Communications and Coop. antigruppo Siciliano, New
York, 1979
- SCAMMACCA NAT: *Incontro con Disma Tuminello e William Stafford*
New York, Cross Cultural Communications, 1978
- SELVATICO ESTENSE DIONELLA: Guy de Maupassant, *Bel-Ami*
Milano, Mondadori, 1979
- SETOLA ANTONIO e LEONE SERGIO: Edvard Kocbek, *Poesie*
Bologna, La via dell'ambra, 1979
- SINA MARIO: John Locke, *Scritti filosofici e religiosi*
Milano, Rusconi, 1979

OPERE CONCORRENTI
AL PREMIO "LEONE TRAVERSO"

BERTOLA STEFANIA: Jan McEwan, *Primo amore, ultimi riti*
Torino, Einaudi, 1979

BUZZI MARCO: Colin M. Turnbull, *I Pigmei*
Milano, Rusconi, 1979

MICHIELETTO LUIGI: Karel Vladimír Truhlar, *Nei giorni sussurra l'oceano*
Milano, Ist. Propaganda Libreria, 1979

PASSI ALESSANDRO: Aśvaghōṣa, *Le gesta del Buddha*
Milano, Adelphi, 1979

RANELLUCCI ROSARIA: Ann J. Premack, *Perché gli scimpanzè possono leggere*
Roma, Armando, 1978

SETOLA ANTONIO: Edvard Kocbek, *La compagnia*
Bologna, CSEO, 1979, vol. II

OPERE CONCORRENTI
AL PREMIO PER LA TRADUZIONE SCIENTIFICA

BONARELLI STEFANIA: Klaus Hornung, *Un errore affascinante: il marxismo*
Roma, Giovanni Volpe ed., 1979

FONTANELLA LUIGI: André Breton-Philippe Soupault, *I campi magnetici*
Roma, Newton Compton Ed., 1979

MORINO RENZO: Ilya Prigogine e altri, *La Nuova Alleanza. Uomo e Natura in
una scienza unificata*
Milano, Longanesi, 1979

PROTASI MARCO: AA.VV., *Scienza al bivio*
Bari, De Donato, 1977

RIPA DI MEANA DARIA: Pierre Duhem, *La teoria fisica: il suo oggetto e la
sua struttura*
Bologna, Il Mulino, 1978

SOSIO LIBERO: P.K. Feierabend, *Contro il metodo, abbozzo di una teoria anar-
chica della conoscenza*
Milano, Feltrinelli, 1979.

OPERE CONCORRENTI AL PREMIO INTERNAZIONALE

EVGENIJ M. SOLONOVIČ:
U. Saba, *Canzoniere* (scelta), Mosca, 1974
E. Montale, *Antologia*, Mosca, 1979

NIKOLAJ B. TOMAŠEVSKIJ:
D. Maraini, *Memorie di una ladra*, Milano, 1972
F. Petrarca, *Antologia*, Mosca, 1974

RELAZIONE

La Giuria del Premio "Città di Monselice" per la traduzione letteraria e scientifica, composta da Massimiliano Aloisi, Aldo Businaro, Cesare Cases, Elio Chinol, Carlo Della Corte, Iginio De Luca, Mario Luzi, Filippo Maria Pontani, da Aurora Gialain, segretaria, che ha sostituito quest'anno Emiliana Fabbri, alla quale va il nostro più caldo ringraziamento per l'attività svolta con noi per sei anni con tanta bravura e modestia, e da chi vi parla, si è riunita per un primo esame delle opere concorrenti ai diversi premi il giorno 11 maggio. Si è anzitutto deciso di compiere un esperimento nuovo, istituendo un concorso locale di traduzione da lingue straniere fra gli studenti delle scuole medie di Monselice, dotato di due minipremi di 100.000 lire messi a disposizione da enti pubblici, rispettivamente per gli alunni della scuola media e per quelli degli istituti superiori, e inoltre di doni di libri forniti dalla locale biblioteca, da Enti pubblici e da editori. Abbiamo pregato il prof. Roberto Valandro, che fu già per i primi tre anni segretario del Premio, di integrare la giuria come rappresentante della scuola. Egli farà seguire la sua relazione su questo concorso: ma voglio dire che i risultati di questo esperimento, per quanto compiuto in forma così embrionale, estemporanea e con mezzi minimi, sono stati molto incoraggianti per partecipazione di studenti e premura di insegnanti, e che contiamo di continuarlo, perfezionarlo, allargarlo. Siamo lieti di aver potuto realizzare per la prima volta nel nostro decimo anno quello che era rimasto finora solo un nostro vivo desiderio: mostrare concretamente come il fatto della traduzione coinvolga tutti e a tutti i livelli, a cominciare dalla scuola, dove ha una parte fondamentale.

Nella prima seduta si è compiuta una prima rassegna delle opere concorrenti, che sono state ripartite fra i diversi membri competenti per l'esame approfondito. Per i due premi per la traduzione letteraria in italiano le opere concorrenti risultano una trentina, delle quali 6 "opere prime" da considerare per il premio "Leone Traverso". Per il premio riservato alla traduzione di opere scientifiche e destinato alla filosofia della scienza, istituito ma non attribuito l'anno scorso, si è constatato con piacere che il buon numero e la qualità delle opere

concorrenti renderanno possibile l'assegnazione. Infine per il premio "Diego Valeri", destinato alla traduzione di opere letterarie italiane in lingua russa edite nell'ultimo decennio, è subito emerso il valore preminente delle traduzioni di opere italiane antiche e moderne compiute da Evgenij Solonovič e da Nicolaj Tomaševskij.

Nella successiva seduta svoltasi la mattina di domenica scorsa 25 maggio, la Giuria ha preso anzitutto in esame le opere concorrenti al Premio "Città di Monselice". Sentite le relazioni dei singoli membri e compiuta una prima cernita, si è svolta una prima votazione che ha designato una rosa di finalisti, sui quali sono stati formulati i seguenti giudizi:

FLORIANA BOSSI (già segnalata nel '76) per la traduzione dall'inglese di R.D. Laing, *Mi ami?*, Torino, Einaudi, 1978. I testi o *tests* poetici di questo medico-alienista, noto maestro inglese dell'antipsichiatria, si presentano direttamente come prodotti di scrittura psicotica o schizofrenica, registrazioni di "situazioni intrapsichiche e interpersonali", in dialoghetti fra soggetti antagonisti, io-corpo, medico-malato e simili, oppure in monologhi, interrogazioni senza risposta che rivelano la labilità della coscienza, l'angoscia dell'alterità. La Bossi riesce con somma abilità a rifare questi oggetti strani, a risillabare le filastrocche e i borbottii della psiche, ritrovando talora felicemente, in trasposizione analogica, modi di poesia popolare.

NICOLA CROCETTI per la traduzione dal greco moderno di Odisseo Elitis, *Sole il primo*, Milano, Guanda, 1979. Nicola Crocetti, già segnalato fra i concorrenti al Premio Monselice per le sue versioni di Ritsos, ha tentato con umiltà un'impresa più ardua, misurandosi (prima dell'assegnazione del Premio Nobel 1979) con Odisseas Elitis. Questi è il più intraducibile poeta greco, non tanto per l'oscurità d'un surrealismo (in parte presunto) della scrittura, quanto per la qualità d'un linguaggio "a cui tutti li tempi son presenti", e che, per duttilità, squisitezza, ricchezza di armonici, non ha forse l'uguale. Denunciare qualche menda sarebbe ingiusto di fronte a un risultato complessivo eccellente. Chi non è in grado di leggere il greco riceve, da questa sensibile mediazione, un'impressione intensa della poesia solare ed egeica di Elitis, quale non era comunicata da precedenti versioni italiane.

DIANA GRANGE FIORI (già segnalata nel '76 per la traduzione di *Délie* di Scève) per la traduzione poetica dal francese di Yves Bonnefoy, *Ieri deserto regnante*, Milano, Guanda, 1978. Nell'esperienza di questo grande simbolista francese passato attraverso il fuoco del surrealismo, la raccolta dal titolo *Hier Régnant*

Désert del '58 occupa un posto centrale, dopo l'*Anti-Platon* del '47 e *Du Mouvement et de l'Immobilité de Douve* del '53. La traduzione della Grange Fiori è ammirevole per purezza di linguaggio, tensione ritmica, essenzialità d'immagini. Prova ardua, come dice la traduttrice, "per la pluralità dei significati di cui pare impregnarsi in Bonnefoy ciascuna di quelle ritmicamente ricorrenti parole-chiave... *pierre, feu, table, vent, arbre, écume...*" ecc. Le note della traduttrice, oltre che della sua acribia filologica, danno la misura della sua acuta coscienza dei problemi espressivi. Essa scompone e ricomponne per semi le parole-sostanze di questa lingua poetica (*jour* = giorno + luce + alba, luce = *lumière* + *jour* + *feu* e simili). La sua traduzione aiuta a penetrare la poesia dell'originale.

SERGIO LEONE, per la traduzione dal russo di Jurij Dombrovskij, *La Facoltà di cose inutili*, Torino, Einaudi, 1979. Questa traduzione rivela un forte impegno di ricerca linguistica e stilistica. L'apparente compattezza dell'originale, striata di crudeli venature ironiche e satiriche, trova nella traduzione di Leone un equivalente di rara efficacia. Con in più un gusto d'interpretazione propria, discreto e senza stonature.

BRUNO ODDERA, per la traduzione dall'inglese di Isaac Bashevis Singer, *Satana a Goray*, Milano, Bompiani, 1979. Ancora una volta, Bruno Oddera si conferma con questa traduzione attento e sinuoso trascrittore nella nostra lingua di un testo di rara difficoltà. Il romanzo, raffinata allegoria poetica, con al centro la crisi della ragione e inquietanti trasalimenti demonologici, viene reso con partecipazione intensa e con una convincente trasposizione delle variegature stilistiche.

In questa rosa di finalisti la maggioranza dei voti si è concentrata sui nomi di Adriana Motti e di Enzo Mandruzzato, per il quale, già ripetutamente segnalato e finalista negli annali del Premio, si formula il seguente giudizio:

ENZO MANDRUZZATO, dopo aver compiuto la traduzione di tutte le liriche di Hölderlin, per la quale si rinvia al giudizio già espresso, ci offre ora una traduzione delle lettere di Diotima al poeta, uno degli epistolari più celebri del primo romanticismo europeo, purtroppo privo con poche eccezioni delle lettere del poeta all'amata; la traduzione è seguita dalla raccolta delle poesie ispirate a Diotima e già comprese nella raccolta precedente, F. Hölderlin, *Le liriche*, I, Milano, Adelphi, 1977. Compito arduo era rendere in italiano l'impronta singolare di questa prosa epistolare, trascorrente continuamente dal quotidiano al sublime, dal parlato al letterario: Mandruzzato è riuscito felicemente nell'impresa

di riproporre al lettore italiano questi contrasti, anche a costo di visibili sforzi.

Anche nell'altra traduzione presentata quest'anno, quella delle *Favole* di Fedro (Milano, B.U.R., 1979), un testo che, per quanto venga tradizionalmente considerato "primario" nella pratica scolastica del latino, offre spesso durissimi scogli, gli esiti sono assai suggestivi e pregevolissimo appare il corredo ermeneutico. Il senario giambico è reso in endecasillabi sciolti di tono colloquiale, con spezzature e sprezzature narrative talora assai efficaci.

In una seconda votazione intorno ai due nomi emersi dalla prima, la maggioranza dei voti della Giuria è andata infine ad Adriana Motti. A lei viene quindi conferito il decimo premio "Città di Monselice" per il 1980 per la traduzione dall'inglese di Karen Blixen, *Ehrengard* e *Racconti d'Inverno*, Milano, Adelphi, 1979, con la seguente motivazione:

ADRIANA MOTTI ricorda volentieri di essere stata avviata e sollecitata sulla lunga via del tradurre da Giacomo Debenedetti, un critico del quale tutti sanno l'eccezionale ampiezza di cultura e l'inesauribile curiosità; e sembra aver conservato anche nelle sue operazioni di traduttrice per vocazione prima che per mestiere qualcosa della sensibilità moderna e raddomantica di quel maestro, il senso della traduzione come avventura ed esplorazione dell'ignoto. Operosissima e feconda quanto vigile e sempre attenta ai valori formali, e prima di tutto all'atmosfera e alla tonalità dominante del testo, ha contribuito a rivelare al lettore italiano testi spesso nuovi e rari, che hanno costituito acquisizioni importanti per la nostra cultura del dopoguerra: dalle *Fiabe africane* di Paul Radin con prefazione di Calvino (1955), al grande romanzo, il capolavoro della letteratura classica giapponese, *Genji monogatari*, *Storia di Genji, il principe splendente* di Shikibu Murasaki (1957), all'altro capolavoro della letteratura fantastica cinese di viaggio, lo *Scimmiotto* (*Hsi-yu chi*) di Wu Ch'êng-ên (1960), a tutta una serie di scrittori e scrittrici inglesi e americani del nostro secolo, dal *Diario d'amore* di Maude Hutchins ('59), al *Giovane Holden* (*The Catcher in the rye*) di Salinger, apparso nel '61 e fortunatissimo in questa versione, che dipingendo il mondo giovanile e il colorito linguaggio studentesco del protagonista sembra oggi un modello e un anticipo della rivoluzione di costume verificatasi negli anni Sessanta. E poi il *Passaggio in India* di Forster e *Gli occhi di Dio* di Theodore F. Powys del '62, i due romanzi di Ivy Compton-Burnett *Madre e figlio* del '65 e *Un Dio e i suoi doni* del '66, tutti apparsi da Einaudi, e *La terra rossa* e *Il mondo lontano* dell'inglese-argentino William Henry Hudson, e il deliziosamente scintillante *La mia famiglia e altri animali* di Gerald Durrell, pubblicati da Adelphi.

L'ultimo incontro, particolarmente congeniale e occasione di questo premio, della nostra traduttrice, è stato quello coi testi narrativi di un'altra grande scrittrice, dopo la Murasaki e la Compton-Burnett, la danese Karen Blixen-Finecke, scomparsa nel '62, che ha composto in inglese alcune delle sue opere maggiori, dai *Sette racconti gotici* ai *Racconti d'inverno* fino ad *Ehrengard*. Quest'ultimo racconto lungo o breve romanzo in tre tempi, come una sonata antica – il testamento artistico della Blixen apparso postumo nel '63, la storia della vergine damigella guerriera Ehrengard che celebra la sua vittoria femminile sull'egoismo artistico del pittore Cazotte (il quale voleva sedurla semplicemente facendola arrossire e finisce per arrossire lui) e il trionfo della vita sull'arte – è tradotto con mano ferma e lieve, che segue senza sforzo i toni dell'originale, ne rende perfettamente il calore lirico e insieme la luce ironica e metafisica, e i tempi così variati, dall'allegro all'adagio, con quel giuoco di specchi e di occulte geometrie che regola il giuoco delle parti, per cui ciascuno può diventare il suo contrario, perno della narrativa della Blixen, del suo senso solidale della vita e della morte. La lingua della traduzione è trasparente e si è presi nell'incantesimo della fantasia.

Le stesse doti si manifestano nella resa dei *Racconti d'inverno* apparsi di recente. La capacità di calarsi nell'originale e di comunicarlo al lettore italiano con immediatezza e giustezza di tono, con una scelta e collocazione delle parole e delle pause del discorso nel modo e nel punto giusto, restano una caratteristica costante delle traduzioni della Motti. La Blixen dice di un suo personaggio che "narrava le sue storie come se le avesse viste accadere coi suoi occhi, e non è affatto escluso che così fosse": se questo, come è stato osservato, vale oltre che per il personaggio per l'autrice, si potrebbe aggiungere che ora vale un po' anche per la traduttrice.

Vogliamo dunque esprimere ad Adriana Motti la gratitudine dei molti lettori italiani che ha guidato a leggere, a capire e a sentire scrittrici e scrittori che allargano il nostro orizzonte, e rallegrarci per il suo esemplare stato di servizio di traduttrice.

La Giuria ha quindi preso in esame le "opere prime" presentate per il Premio "Leone Traverso". Degna di segnalazione è apparsa la traduzione dall'inglese di Rosaria Ranellucci del volume di Ann J. Premack, *Perché gli scimpanzè possono leggere*, Roma, Armando, 1978, per l'interesse intrinseco del piccolo libro che raccoglie i dati più interessanti e più recenti sulla fisiologia del comportamento in condizioni naturali e in quelle sperimentali delle scimmie antropomorfe, in particolare gli scimpanzè, e sulle tecniche atte a verificare

in qual misura questi animali riescano a ricevere informazioni e a dimostrare di averle comprese attraverso una sorta di linguaggio visivo convenzionale, in cui entrano talora strutture di tipo proposizionale abbastanza complesse. Traduzione corretta anche se l'italiano appare spesso un po' inceppato dalla costruzione inglese.

Ma per impegno, importanza e sicurezza di risultati si è subito imposta su tutte la versione in prosa dal sanscrito del poema di Aśvagoṣa, *Le gesta del Buddha (Buddhacarita, canti I-XIV)* curata e opportunamente corredata da Alessandro Passi. La Giuria ha quindi attribuito con voto unanime il premio "Leone Traverso" per il 1980, messo a disposizione dalla Cassa Rurale e Artigiana di Sant'Elena, ad ALESSANDRO PASSI con la seguente motivazione:

Aśvagoṣa, brahmano vissuto probabilmente nel primo secolo dell'era volgare, convertitosi al buddhismo in età matura, quand'era imbevuto di tradizione letteraria sanscrita e predisposto a un sincretismo della nuova illuminazione con le vecchie forme, ci ha lasciato uno dei testi capitali della letteratura buddhista, il grande poema epico-morale *Buddhacarita*, del quale solo la prima parte ci è pervenuta nel testo sanscrito originale. Essa narra la storia del bellissimo principe Siddharta, dalla nascita annunciata in sogno alla madre Maya da un elefante bianco che penetra nel corpo di lei senza darle dolore, alla giovinezza dorata nel palazzo paterno, fino alla sortita e all'incontro col male del mondo, vecchiaia, malattia, morte, all'ingresso nella foresta penitenziale, all'illuminazione e alla conquista della pace interiore. In sanscrito la parola *rasa* 'gusto', che designa l'esperienza estetica, serve anche a indicare l'affinamento spirituale, la conquista della pace interna, *sānta rasa*. Nel poema le due esperienze appaiono congiunte. L'arte letteraria, il *kāvya*, del poema è estremamente elaborata e raffinata: nucleo della narrazione è la quartina (*śloka*) organizzata in sequenze che appaiono come serie di punti staccati, autonomi come epigrammi. Il carattere estremamente letterario e la struttura narrativa epigrammatica rendono particolarmente ardua la traduzione in una lingua occidentale moderna. Già nel medioevo questa leggenda del Buddha che ha nel poeta sanscrito il suo punto di partenza era stata versata in recipienti cristiani diventando in greco, latino e volgare il romanzo di Barlaam e Joasaf e da noi la leggenda di san Giosafà. In italiano esisteva già una traduzione di Carlo Formichi, pregevole ma invecchiata dopo la moderna edizione critica del Johnston. Alessandro Passi, studioso di sanscrito e allievo a Milano di Carlo Della Casa, uno dei nostri sanscritisti migliori, ha compiuto questa traduzione sul testo sanscrito con criteri filologici rigorosi e con apporti esegetici e testuali originali, bene lumeggiando e inquadrando nel saggio finale la poetica di Aśvagoṣa e i fondamenti della spiritualità buddhi-

stica. Ma è ammirevole come questa traduzione, così consapevole delle strutture verbali e semantiche dell'originale e delle sue difficoltà interpretative, conservi poi una freschezza e immediatezza attuali, tali da permetterne una lettura godibile come quella di un romanzo affascinante, col disegno e il colore delle immagini fiorite e delle corpose allegorie, con la densità e la chiarezza delle massime di saggezza incise nel breve giro della strofa, resa in una prosa semplice e fortemente scandita. Questa del Passi è una "prima prova" veramente riuscita e un passo importante della nostra cultura nel dominio orientale.

Per il premio internazionale destinato alla traduzione di opere letterarie italiane in lingua russa e dedicato ai novant'anni di Ettore Lo Gatto, non ci sono stati dubbi, come già si diceva. La Giuria unanime ha deciso di assegnare il premio internazionale di un milione di lire, legato al nome di Diego Valeri e messo a disposizione dalla Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo a Eugenio M. Solonovič con la seguente motivazione stesa da Iginio De Luca, che è fra i nostri migliori traduttori di poesia russa moderna e ci ha dato di recente una compiuta rassegna degli studi italiani in Russia:

EVGENIJ M. SOLONOVICĀ è tra i migliori traduttori di opere della letteratura italiana in lingua russa. Nell'arco dell'ultimo decennio ha tradotto in particolare opere poetiche dei vari secoli, dalle origini al Novecento, da Dante a Montale. Un gruppo notevole di traduzioni di poesie di Dante è inserito nel volume delle *Opere minori dantesche* (Mosca 1968). Del Petrarca ha tradotto una ricca scelta di *Rime*, in due distinte edizioni (Mosca 1970 e 1974). Queste traduzioni dal Petrarca meritavano una particolare segnalazione al "Premio Monselice" del 1974. Nel volume *Poeti europei del Rinascimento* (Mosca 1974) è incluso, nella sezione italiana, un folto gruppo di traduzioni dal Boccaccio al Tasso (Boiardo, Lorenzo de' Medici, Poliziano, Bembo, Ariosto, Michelangelo, Berni, Della Casa, ecc.). Nel volume *Poesia europea del secolo XVII* (Mosca 1977) sono raccolte traduzioni dal Marino e da numerosi marinisti e poeti classicheggianti italiani. Del Settecento Solonovič ha tradotto quattro tragedie dell'Alfieri (*Oreste, Saul, Mirra, Bruto Secondo*), raccolte nel volume complessivo: C. Goldoni, *Commedie*, C. Gozzi, *Fiabe per il teatro*, V. Alfieri, *Tragedie*, a cura di N. Tomaševskij (Mosca 1971). Nel volume *Poesia europea del XIX secolo* (Mosca 1977) sono incluse traduzioni di poesie di vari poeti (Porta, Manzoni, Giusti, Belli).

Solonovič ha rivolto una particolare attenzione ai poeti italiani del Novecento. Una folta scelta di traduzioni di questi poeti si ha nel volume *Lirica italiana del secolo XX* (Mosca 1968): Gozzano e i crepuscolari, Campana, Saba, Ungaretti, Montale, Vigolo, Quasimodo, Pavese, Luzi, Sereni, Fortini, Pasolini, Giu-

liani, Sanguineti. Un volume che ha ottenuto un notevole successo di critica in Italia (è recensito da E. Falqui in "Il Dramma", 1969, n. 10). Così nel volume *Poesia antifascista d'Europa* (Mosca 1970) Solonovič presenta altre traduzioni da Gatto, Quasimodo, Montale, Pavese, Saba, Sereni, Solmi, Ungaretti. E nel più recente volume *Poesia europea occidentale del secolo XX* (Mosca 1977) presenta nuove traduzioni di poeti (D'Annunzio, Gozzano, Palazzeschi, Campana, Saba, Sbarbaro, Ungaretti, Montale, Quasimodo, Pavese, Gatto, Luzi, Caproni, Sereni, Pasolini). Un gruppo di poesie di Giovanni Giudici sono presentate, tradotte da Solonovič, nella rivista moscovita "Inostrannaja literatura" (1976, n. 1). Oltre alle traduzioni pubblicate in edizioni a parte, di S. Quasimodo (Mosca 1961 e 1967) e di I. Buttitta (Mosca 1965), meritano particolare attenzione la ricca e felicissima scelta dal *Canzoniere* di U. Saba (Mosca 1974) e la recentissima *Antologia* (poesie e prose) di E. Montale (Mosca 1979).

Solonovič ha tradotto anche opere in prosa: Y. D'Agata, *Il medico della mutua* (Mosca 1967); L. Sciascia, *La zia d'America* (Mosca 1967); V. Pratolini, *La costanza della ragione* (Mosca 1973).

Le più alte qualità di Evgenij Solonovič traduttore risaltano naturalmente nelle sue traduzioni dei testi poetici. Il rigore filologico, il gusto della lingua italiana (antica e moderna) lo portano a una affilatissima ricerca di mezzi espressivi idonei a rendere nella lingua russa il sapore degli originali. Alla precisione semantica (la fedeltà ai contenuti) si unisce sempre una adesione ai moduli strettamente formali, ai procedimenti propri di ogni singolo poeta o di ogni singola poesia. Stupiscono certi miracolosi risultati al livello delle strutture formali, non solo negli esperimenti maggiori, ma anche in quelli apparentemente minori, emblematicamente più estrosi (Burchiello, Redi, non pochi marinisti). I sonetti e le canzoni di Dante e del Petrarca, le ottave dell'Ariosto e del Tasso, le forme metriche dell'Alfieri e del Manzoni, quelle aperte più moderne (D'Annunzio, Ungaretti, Saba, Montale) fino agli "esperimenti" dei "nuovissimi" raggiungono nei moduli linguistici e stilistici russi equivalenti che talora rasentano l'esattezza (pensiamo al gioco sottile delle rime). A livello non esteriore, di semplice involucro sonoro, ma sul piano delle più segrete espressioni d'arte, Solonovič traduttore di poesia italiana diventa egli stesso non di rado poeta originale in lingua russa, o più precisamente poeta italiano in lingua russa.

Inoltre la Giuria ha voluto offrire un grato riconoscimento a un altro appassionato e benemerito interprete russo di letteratura italiana, Nicola Tomaševskij, destinandogli una medaglia d'oro messa a disposizione dalla Fondazione Giorgio Cini di Venezia. La motivazione è questa:

NICOLAJ B. TOMAŠEVSKIJ è uno dei più acuti studiosi e divulgatori della letteratura italiana (dal Petrarca al Boccaccio al Leopardi al Manzoni) in URSS. Ha curato, tra l'altro, con un fitto corredo di note, un'edizione del *Decameron* (trad. di N. Ljubimov, pref. di R. Chlodovskij) (Mosca 1970), e una delle *Opere minori* del Boccaccio (Leningrado 1975); un'*Antologia* del Petrarca (Prose autobiografiche, trad. di N.O. Geršenzon; Rime, trad. di E. Solonovič) (Mosca 1974); un'edizione di *Liriche* del Leopardi (trad. di A. Achmatova e A. Nejman) (Mosca 1967). Ha curato, tra l'altro, le traduzioni di *Commedie del Rinascimento italiano* (Mosca 1965): Ariosto, Aretino, Bibbiena, Bruno, Machiavelli: e del *Teatro italiano del Settecento* (Mosca 1971): Goldoni, Gozzi, Alfieri. Ha curato vari lavori del teatro italiano del Novecento, che continuano a essere rappresentati in URSS.

Oltre che al teatro, N. Tomaševskij ha rivolto una particolare attenzione alla narrativa italiana contemporanea: *Il compagno* di C. Pavese (Mosca 1960), e *Memorie di una ladra* di D. Maraini (Mosca 1976).

Il pregio delle traduzioni di N. Tomaševskij è segnalato da una aderenza ai vari registri espressivi degli originali. Tomaševskij riesce a superare nel discorso in prosa gli scogli di una uguaglianza stereotipa e opaca. La sua esperienza dei testi di teatro lo porta a ravvivare i tessuti narrativi con gli scarti stilistici più estrosi. Egli esalta gli umori del "parlato" nei dialoghi, sa cogliere le venature ruvide o aspre della Maraini.

Poiché Tomaševskij non è potuto venire fin qui — ma ci ha inviato un caloroso telegramma —, prego il suo amico Solonovič di recargli la medaglia insieme ai nostri più vivi rallegramenti e auguri.

Infine il premio scientifico, istituito dall'Amministrazione comunale per iniziativa del Sindaco Dalla Barba, scienziato sensibile ai problemi dell'espressione scientifica. La Giuria ha ascoltato in proposito un'ampia relazione di Massimiliano Aloisi. Fra le traduzioni di opere di filosofia della scienza presentate per questo premio, due sono apparse particolarmente rilevanti. Degno di segnalazione, ma piuttosto per l'importanza del contenuto che per i pregi della traduzione, che appare poco agile con un periodare troppo spezzato, è il volume di:

ILYA PRIGOGINE e altri, *La Nuova alleanza. Uomo e Natura in una scienza unificata*. Trad. ital. dal francese e dall'inglese di Renzo Morino, Milano, Longanesi, 1979.

Si tratta in primo luogo di una serie di saggi, molto noti del resto, che Ilya Prigogine, Premio Nobel per la chimica del 1977, ha pubblicato a varie riprese, a cui si aggiungono altri scritti di altri autori e specialmente della I. Stengers, saggi

nei quali si affronta il problema della natura dei viventi e del loro evolversi dal punto di vista termodinamico, cioè come sistemi dissipativi in non-equilibrio. Tutta la materia è trattata in modo rigoroso ma nello stesso tempo abbastanza semplice per essere seguita da un lettore non specialista. Si toccano tutti i problemi che derivano dalla considerazione termodinamica dell'uomo e anche della sua società, fino ad una prospettiva di una scienza unificata della natura e dell'uomo, che diverrebbe una nuova filosofia della natura globalmente intesa.

Assai diverso appare il caso dell'altra opera considerata, la traduzione del volume di:

P.K. FEYERABEND, *Contro il metodo, abbozzo di una teoria anarchica della conoscenza*. Trad. ital. dall'inglese di Libero Sosio, Milano, Feltrinelli, 1979.

Si tratta di un libro che, come altri saggi dello stesso autore, ha sollevato notevolissimo scalpore e presso scienziati e presso filosofi per la sua spregiudicatezza, ma anche freschezza e fantasia, nel criticare le classiche epistemologie di Popper, di Lakatos e di Kuhn sulla natura della scienza e sul determinismo della scoperta scientifica, rilevandovi l'impatto di fattori irrazionali e di fantasia a dispetto di ogni metodo codificato. Il libro è dunque molto provocante, anche se in talune sue parti scopre l'amore per l'estremismo e una facilità a trarre vantaggio polemico su basi fragili. Tuttavia è scritto e tradotto in modo brillante, cominciando l'autore a definirsi dadaista (più che anarchico) e per ciò stesso contro tutti i programmi e quindi contro tutte le codificazioni del comportamento del vero scienziato, quindi contro le epistemologie cristallizzate.

Il Feyerabend sostiene, per esempio, la irragionevolezza della coerenza fra ipotesi diverse nell'ambito della stessa teoria e anche la possibile incommensurabilità fra teorie sincronicamente presenti o diacronicamente succedentisi nel tempo, forse proprio per l'elemento irrazionale che si insinua dentro i contesti della procedura metodologica che sovrintende alla esigenza e alla formulazione delle teorie. Queste sono ovviamente le parti più discutibili dell'opera e sono anche quelle ove l'autore sembra trovare il massimo di divertimento in un'operazione dissacrante, ma intelligentemente dissacrante.

La traduzione è assai buona, tenendo conto della difficoltà di un testo che affida la sua attrattiva anche al modo con cui sono portate avanti le argomentazioni.

La Giuria ha quindi deciso di assegnare per la prima volta il Premio per una traduzione scientifica, messo a disposizione dalla Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo, a Libero Sosio per la sua traduzione dall'inglese dell'opera di Feyerabend, *Contro il metodo*.

La lunga relazione si chiude qui; ma come dicevo ci sarà un'altra relazione, certo più breve, dell'amico Valandro intorno al premio di traduzione per gli studenti. Prima di questo vorrei pregare i premiati di dirci qualcosa intorno al loro lavoro di traduttori. E vorrei chiudere augurando al Premio e a tutti noi un altro decennio fecondo, in un mondo e in un'Europa più uniti e aperti alla libera circolazione di lingue, di idee e di uomini.

RELAZIONE SUI PREMI DIDATTICI

Il Prof. Roberto Valandro ha quindi dato lettura della relazione sui premi didattici che vengono assegnati quest'anno per la prima volta:

In occasione della X edizione del Premio 'Città di Monselice' per una traduzione letteraria e scientifica, la Giuria ha deciso di affiancare ai maggiori un premio speciale didattico rivolto agli studenti delle scuole medie di Monselice.

Il tempo a disposizione è stato piuttosto breve, ma la risposta è venuta ugualmente e con entusiasmo. Hanno aderito infatti le scuole medie 'Zanellato' e 'Poloni' insieme alla locale sezione scientifica del Liceo 'Ferrari', all'Istituto professionale per il commercio 'Duca d'Aosta' e all'Istituto magistrale 'Poloni'. Per le prossime edizioni, che ci auguriamo sempre più frequentate da concittadini e da giovani, si tratterà di trovare la formula adatta per coinvolgere l'insieme degli studenti, sollecitandoli ad un'esperienza che ci pare altrettanto educativa.

Con la stretta collaborazione degli insegnanti, che ringraziamo vivamente, è stata proposta a una giuria ristretta, formata da Gianfranco Folena, Iginio De Luca, Aurora Gialain e da chi vi parla, un'ampia rosa di elaborati dalla quale abbiamo ricavato un gruppo di segnalati e i vincitori di questo primo "Premio per gli studenti traduttori".

Agli studenti segnalati, che di seguito elencheremo, sono stati offerti alcuni volumi dall'Amministrazione e della Biblioteca comunale, dalla Cassa Rurale ed Artigiana 'S. Elena', dalla libreria 'Giordano Bruno' di Este.

I testi sui quali si sono esercitati i nostri giovani amici appartengono al dominio francese ed inglese e vanno da brani poetici a brani letterari e scientifici: da Flaubert a Tolkien, da Rimbaud ad Asimov, da Eliot a Sandburg.

Dalla giuria viene un caloroso incoraggiamento a proseguire nel proficuo esercizio, nella constatazione confortante che proprio i giovanissimi sono sulla strada di un concreto riavvicinamento alla serietà, e alla fatica degli studi.

Ecco l'elenco dei segnalati, che preghiamo di accostarsi al tavolo della giuria per ricevere un modesto, e ci auguriamo incoraggiante segno di apprezzamento.

Per la scuola media dell'obbligo vengono segnalati i seguenti studenti, tutti appartenenti alla scuola 'Giacomo Zanellato': Angelica Capuzzi, Marco Lionello, Patrizia Lunardi.

Vincitrice viene proclamata la studentessa Barbara Contiero della media 'Poloni', per la grazia con cui ha saputo rendere poesie di Christina Rossetti e Carl Sandburg. Alla gentile traduttrice tocca uno dei premi di L. 100.000 messi a disposizione dalla Banca Antoniana di Padova e Trieste.

Vogliamo qui citare la sua traduzione di una poesia di Carl Sandburg:

Fog

The fog comes
on little cat feet.
It sits looking
over harbor and city
on silent hanches
and then moves on.

Nebbia

La nebbia viene
su zampette di gatto.
Si siede guardando
il porto e la città,
accoccolata e silenziosa.
Poi si alza e se ne va.

Per le scuole medie superiori vengono segnalati i seguenti studenti. Francesco Baldon, Felice Bozza, Teresita Frizzarin, tutti del Liceo scientifico; Fiorella Gasparini, dell'Istituto professionale per il commercio 'Duca d'Aosta', Susanna Monti, Saveria Pastore, Alessandro Rettore, Hauro Sartori, tutti del Liceo Scientifico.

Vincitore viene proclamato Alessandro Casadei della Chiesa, del Liceo scientifico 'Ferrari', per l'attenta e meditata traduzione della lirica 'Teodoro il poeta' dall'*Antologia di Spoon River* di Lee Masters. Al giovane studente traduttore va l'altro premio di L. 100.000.

I premiati hanno quindi dato lettura delle loro traduzioni.



Tavolo della Giuria: da sinistra *Elio Chinol, Iginio De Luca, Gianfranco Folena, Cesare Cases, Aldo Businaro*
e l'Assessore alla Cultura *Stelvio Ziron*

di G. G. G. G.



La vincitrice del Premio Monselice 1980 Adriana Motti



Il vincitore del Premio Internazionale "Diego Valeri" Evgenij M. Solonovič



Il rappresentante del sindaco Antonio Spinello consegna il premio alla vincitrice del Premio didattico Barbara Contiero

CRONACA DELLA PREMIAZIONE

La premiazione dei vincitori della X edizione del Premio Città di Monselice si è svolta domenica 1° giugno, nella sala della Biblioteca del Castello Cini.

Il 9° convegno sulla traduzione svoltosi nella mattinata è stato dedicato all'insigne slavista e traduttore dal russo Ettore Lo Gatto per i suoi 90 anni. Riccardo Picchio ed Eridano Bazzarelli hanno lusingato efficacemente la personalità del traduttore e quella del promotore di studi slavi in Italia attraverso le riviste da lui fondate. Sono seguiti interventi sulle traduzioni italiane dal russo di specialisti come Cesare G. De Michelis, Danilo Cavaion, Sergio Pescatori e Sergio Leone. È pervenuto inoltre il testo della relazione di Giovanna Spendel.

La cerimonia della premiazione si è svolta nel pomeriggio: dopo il saluto dell'Amministrazione Comunale, rappresentata dall'Assessore Antonio Spinello, il presidente Gianfranco Folena ha dato lettura della relazione della Giuria, invitando poi il prof. Roberto Valandro a comunicare i risultati del premio didattico di nuova istituzione.

Dopo la consegna dei premi ai vincitori (Adriana Motti per il Premio Monselice, Alessandro Passi per il "Leone Traverso", Libero Sosio per il Premio Scientifico, Evgenij Solonovič per il Premio Internazionale "Diego Valeri" (una medaglia d'oro donata dalla Fondazione Cini è stata assegnata a N. Tomaševskij) ed infine Alessandro Casadei Dalla Chiesa e Barbara Contiero per il premio didattico), i simpatici interventi dei premiati e la lettura di alcune traduzioni, tutti gli ospiti ed il pubblico presente sono stati invitati a un concerto dei Solisti Veneti diretti da Claudio Scimone, tenutosi nel Duomo di Santa Giustina.

IL MIO LAVORO DI TRADUTTRICE

Sono veramente grata al Presidente e alla Giuria di questo Premio che hanno voluto concedermi questo ambito riconoscimento. Il lavoro del traduttore è solitamente così ingrato e misconosciuto, che già il sapere che qualcuno se ne interessa è una consolazione e un compenso di molte ore amare. Croce definiva le traduzioni, ogni traduzione, "le belle infedeli", e forse è un po' vero, date le difficoltà che bisogna superare. Ma a me questo mio lavoro così faticoso fa venire alla mente un'altra immagine. Certe volte penso che noi traduttori siamo un po' come gli attori, che passano la vita a studiare personaggi nuovi e parti splendide. Anche loro, come noi, non sono creatori; forse sono un po' meno artigiani di noi, e un po' più inventivi. A quei personaggi, loro danno voce e gesti, li fanno vivere, li rivelano a chi forse non ne conoscerebbe l'esistenza o non ne intuirebbe la grandezza. Ma gli attori hanno il loro momento trionfale: quando, ogni sera, recitano, l'applauso è lì pronto a confermarli nella certezza della loro bravura, a consolarli della fatica. Noi traduttori, invece, siamo attori che non arriviamo neanche alla "prima". Quando consegnamo all'editore le centinaia di cartelle dattiloscritte, il nostro rapporto col libro finisce; e le nostre traduzioni sono proprio come figli che allontaniamo da noi, e dei quali non sapremo più niente. Può capitarci in seguito di leggere qualche recensione, per lo più frettolosa, nella quale non siano nemmeno nominati. Ma a quel punto ci importa anche poco, perché siamo già impegnati a tradurre un altro libro, che naturalmente ci sembra il più ostico e difficile che ci sia mai capitato. E scambiccherando parole e aggettivi, e coltivando col libro questo rapporto che ce lo fa trovare letteralmente *odiosamato* manchiamo alla "prima" e alle repliche del nostro trionfo, e restiamo prigionieri di questo lavoro alienante che ci costringe alla solitudine da reclusi, alla precisione da certosini e alla nevrastenia da scrittori mancati.

Stasera che ricevo da voi questo riconoscimento voglio però ricordare un altro riconoscimento che ebbi a poco più di vent'anni, quando ero ancora alle prime armi e traducevo Wodehouse. Il fattorino della tipografia, un ragazzo molto giovane, tutte le sere si por-

tava via le bozze per leggersi in anteprima le avventure di Jeeves, e un giorno disse all'editore che quel Wodehouse doveva essere giovanissimo, perché "parla proprio come noi". E visto che Wodehouse allora aveva più di ottant'anni, evidentemente il merito (o demerito, secondo i punti di vista) era tutto mio.

E adesso, con l'ultimo ringraziamento, smetto di annoiarvi, perché dopo quello che ho sentito dire stamattina sul cervello del traduttore, non vorrei rivelare troppo dei miei equilibri e squilibri.

ADRIANA MOTTI

LA MIA TRADUZIONE DEL *BUDDHACARITA*

Desidero esprimere tutta la mia sorpresa — è stata davvero una gradita sorpresa — per il conferimento del premio “Leone Traverso” a *Le gesta del Buddha*; posso solo dire che per me è un grande quanto inaspettato onore essere presente oggi a Monselice e vorrei ringraziare la cittadinanza e il Comune per la loro cordiale accoglienza.

Naturalmente, ho un ringraziamento particolare da fare alla Giuria che ha valutato la traduzione: il suo parere costituisce l'incoraggiamento migliore a proseguire negli studi e nella ricerca, e spero che eventuali futuri lavori possano confermarlo.

Infine, *last but not least*, ho un particolare e personale debito di riconoscenza verso la casa editrice Adelphi — non soltanto per la candidatura a questo premio, che è frutto di una proposta di Luciano Foà — ma anche e soprattutto per la fiducia con cui *Le gesta del Buddha* è stato ideato, portato avanti e seguito; mi si permetta quindi di sottolineare gli aspetti umani e — perché no? — formativi della mia esperienza personale.

Vorrei dire due parole sui motivi che hanno suggerito di proporre a un pubblico di non specialisti un lavoro come il *Buddhacarita*, altrimenti riservato all'ambito dell'orientalistica accademica. È infatti opinione diffusa e, almeno in parte, non del tutto infondata (c'è chi ha definito il sanscrito “una specie di greco glorificato”) che la letteratura indiana antica abbia prodotto opere così estranee alla sensibilità occidentale per contenuto e per forma da risultare di difficile lettura senza una preparazione tecnica specifica.

Dal punto di vista compositivo, il *Buddhacarita* è un *mahākāvya*, l'esempio più antico pervenutoci di tale genere letterario; il termine significa, alla lettera, “gran poema”, ma la definizione di “grande” viene qui tradizionalmente intesa nel senso di “narrare grandi cose”¹. Si può parlare informalmente anche di “epica ornata” o “epica *kāvya*”, dove *kāvya* (“poetico”) designa l'opera scritta con intento

¹ Bhāmaha, *Kāvyaḷamkāra*, I, 19.

artistico²; in ogni modo siamo di fronte a un tipo di componimento in versi, suddiviso per canti e incentrato su temi eroico-mitologici oppure storici. Se il *mahākāvya* si rifà all'epica indiana autentica (*Mahābhārata* e *Rāmāyaṇa*) in quanto al contenuto, ben altri sono tuttavia i suoi canoni artistici, e l'argomento tradizionale diventa spesso un'occasione per elaborare in un poema di non soverchia lunghezza determinati temi estetici, formali e descrittivi. Nel corso dello sviluppo del genere, questi elementi prendono via via il sopravvento sull'aspetto narrativo, tanto che il tardo *mahākāvya* appare a tutti gli effetti un mero esercizio di virtuosismo; ma il *Buddhacarita* si trova ancora ben a monte di questa involuzione, collocato in un momento felice in cui l'argomento conserva ancora una funzione primaria rispetto al fatto formale. Lo stile del *Buddhacarita* appare di conseguenza relativamente fluido, a tutto vantaggio del lettore poco disposto a subire l'assalto di innumerevoli figure retoriche insidiate da doppi sensi ed espresse a mezzo dello strumento principe del *kāvya* posteriore: l'onnipotente, ipertrofico composto nominale. Inutile precisare che anche il traduttore gode dei benefici di questo stato di grazia.

Il *Buddhacarita* è dunque un'opera "leggibile" in sanscrito come in traduzione. Inoltre, nonostante il fatto che si tratti di un testo di ispirazione religiosa, non appartiene alla letteratura canonica né dell'induismo né del buddhismo, ma verte su argomenti confessionali utilizzando gli strumenti della poesia profana: l'intento di Aśvaghōṣa parrebbe così quello di suscitare commozione e partecipazione intorno alla figura ormai metastorica del Buddha in un pubblico colto e non necessariamente buddhista. È l'ambiente urbano delle *goṣṭhī*, i circoli letterari sia cortesi che privati, che l'autore, non senza dubbi e titubanze sulla liceità della propria sintesi artistico-religiosa³, sta

²A.K. Warder, *Indian Kāvya Literature*, vol. I, Delhi, 1970, p. X: "The term *kāvya* means literature as a form of art"; fra parentesi, è chiaro che l'intento artistico di un ipotetico *kāvya* viene valutato dai retori indiani in base a criteri specifici, a volte estremamente dissimili dai nostri.

³Nell'altro *mahākāvya* di Aśvaghōṣa, il *Saundarananda*, compare una curiosa autogiustificazione sui mezzi stilistici impiegati, ammissione implicita di un'impostazione ibrida e innovatrice: l'opera "piena della ricchezza della Liberazione, rivolta alla pace interiore, non al piacere" è stata "composta in forma *kāvya* per attirare i lettori la cui mente fosse rivolta ad altro" (*Saund.* XVIII, 63).

cercando di avvicinare; va da sé che la maggior garanzia di successo del suo proselitismo è situata nella capacità di fornire al materiale della tradizione agiografica una carica di simpatia emotiva capace di trasformarlo in poesia.

Che tali fini siano stati pienamente raggiunti mi pare al di fuori di dubbio: basta pensare alla fortuna del *Buddhacarita* negli ambienti extraindiani, dove l'opera si diffonde al seguito dell'espansione del buddhismo: Cina, Tibet e Sud-Est Asiatico. Le traduzioni del testo in cinese e in tibetano e l'elevazione dell'autore al rango di *bodhisattva* testimoniano indirettamente a favore del massimo poeta buddhista dell'India. Nel VII secolo d.C., I-Tsing scriveva: "Egli riveste significati e idee molteplici di molte parole che rallegrano il cuore del lettore, così che questi non si stanca mai di leggere il poema".

Se dunque si vuole trarre una conclusione sui motivi che rendono possibile proporre oggi una traduzione dell'opera maggiore di Aśva-ghoṣa, dobbiamo tenere presenti sia l'attenzione che si è sviluppata in questi ultimi anni per le religioni e le filosofie dell'Asia sia le caratteristiche proprie del poema: in altre parole, se è vero che Aśva-ghoṣa scrisse per interessare un pubblico non buddhista e che il *Buddhacarita* di fatto coinvolse e commosse lettori estranei all'India, direi che l'opera si trova, per sua natura, in una posizione ottimale per uno studio e una lettura in Occidente; in fondo, l'ottica in cui viene composta rimane ancora la migliore garanzia della sua universalità.

ALESSANDRO PASSI

BRUTTE E INFEDELI

Noterelle sul lavoro di traduzione

I traduttori sono pagati male
e traducono peggio.
A. Gramsci, *Lettere dal carcere*

La produzione libraria italiana è vastissima, un vero fiume di carta stampata che inonda con ritmo mensile le librerie. Non c'è editore che, anche per ragioni di bilancio economico, non senta l'esigenza di prenotare e distribuire mensilmente ai librai qualche decina di nuovi "titoli". Questo fiume in piena — sulla cui portata non incide in misura significativa neppure la perdurante difficoltà di una congiuntura economica che pure influisce negativamente sulle vendite — impone ai librai problemi spesso molto difficili nel tentativo di trovare un equilibrio per quanto approssimativo e precario fra novità e giacenze, fra libri dal valore duraturo e merce deteriorabile, fra classici e libri legati all'attualità o più soggetti di altri a risultare superati dal rapido corso delle cose. Le librerie, per tenere il passo con la produzione e non correre il rischio di perdere il possibile acquirente che cerca un libro pubblicato alcuni anni prima, sono costrette a espandersi, a occupare superfici sempre più vaste, che a volte potrebbero fare la concorrenza a quelle di un supermarket.

È convinzione diffusa — e non certo ingiustificata, anche se sembra in contrasto col quadro che ho appena abbozzato — che in Italia si legga poco, e i manager dell'editoria guardano con invidia e con sospiri di desiderio ai ricchi mercati del Nord — all'Olanda e alla Germania — e ai paesi di lingua inglese, il cui mercato ha un'estensione mondiale. Eppure il lettore italiano si vede offrire in traduzione il meglio di ciò che si produce nel mondo. Le case editrici, grandi e piccole, setacciano puntigliosamente soprattutto il mercato anglo-americano, tenendo però d'occhio anche la Francia e la Germania, e nella scelta dei libri da pubblicare peccano più per eccesso che per difetto. La proporzione fra i libri italiani e quelli stranieri nella

nostra produzione è nettamente favorevole a questi ultimi, e diventa ancor più schiacciante se si considera la produzione delle case editrici minori. L'editoria rappresenta quindi in Italia un settore industriale di tutto rispetto, anche se non vanta tirature paragonabili a quelle di altri paesi, con una corrispondente organizzazione commerciale e amministrativa.

Il lavoro di traduzione può essere considerato una colonna portante dell'editoria italiana e si potrebbe pensare che il traduttore goda di uno status paragonabile a quello degli autori. Ma non è così. Può essere utile a questo proposito un confronto con la situazione dei traduttori all'estero.

Nei paesi culturalmente più evoluti il lavoro del traduttore gode di grande prestigio ed è assimilato, sia pure fatte le debite proporzioni, a quello dell'autore. Il nome del traduttore — anche in opere non letterarie — compare quasi invariabilmente nel frontespizio, e difficilmente un'opera tradotta viene citata, in libri o riviste, senza nominare il traduttore. Se a qualcuno questa considerazione per il lavoro del traduttore dovesse sembrare eccessiva, basti pensare che se un buon traduttore può annullarsi completamente nella traduzione, rendendo invisibile il tramite fra l'opera originale e il lettore, un cattivo traduttore può per contro deturpare e svilire un'opera di grande pregio, con grave danno per la cultura, almeno al livello dei lettori che non hanno la possibilità di andare oltre la traduzione. Sarebbe preferibile che molte opere importanti non fossero mai state tradotte in italiano.

In Italia il traduttore non gode *di fatto* di grande prestigio già a livello delle case editrici, che lo considerano abitualmente un prestatore d'opera non particolarmente qualificato. Un segno esterno di questa situazione è fornito dall'assenza assoluta di rilievo per il suo nome, che raramente figura nel frontespizio e per lo più viene relegato nella cosiddetta pagina del *copyright*, accuratamente nascosto fra tutta una serie di indicazioni bibliografiche. Del resto un certo rilievo tipografico dato al nome del traduttore potrebbe essere una garanzia sulla qualità del lavoro. Oggi, poi, con l'uso di confezionare i volumi in un involucro trasparente, come i prodotti in vendita nei supermarket, per proteggerli dai danni della polvere, si arriva a situazioni limite che attestano anche una scarsa considerazione per il pubblico. Può accadere infatti — cosa particolarmente clamorosa nel

caso di classici della letteratura, ma a volte non meno fastidiosa anche per altri generi di libri — che il pubblico sia invitato a comprare un libro a scatola chiusa, senza che il nome del traduttore figuri neppure in quarta di copertina.

Qualcuno in passato ha proposto che anche in Italia, come pare accada in qualche paese, al traduttore vengano riconosciuti diritti d'autore, per quanto modesti. Oggi i compensi pagati per le traduzioni vengono considerati in effetti dalla maggior parte delle case editrici come diritti d'autore, ma non nel senso della corresponsione al traduttore di una percentuale sul ricavato delle vendite, bensì solo a fini fiscali. "Per la durata di venti anni a decorrere dalla consegna del manoscritto", il traduttore non conserva alcun diritto reale sulla sua opera: con la firma del contratto "si intende ceduto... il diritto esclusivo di stampa, pubblicazione sotto qualsiasi forma (volume, periodici, dispense, appendice, ecc.) e vendita, utilizzazione di parti ad uso di antologie, compendi, raccolte, dizionari, enciclopedie, ecc., di adattamento radiofonico e televisivo, di sfruttamento cinematografico e di apparecchi riproduttori di suoni, voci o visioni, nonché il diritto di elaborazione in altra forma artistica e di cessione parziale o totale ad altri". Questi brani sono tratti da un modulo di contratto standard di un'importante casa editrice milanese. Ogni casa editrice usa formulazioni diverse ma si può dire in generale che, se la forma cambia, la sostanza rimane quasi sempre la stessa.

Se la cessione dei diritti di un traduttore sulla sua opera è solo temporanea (ma per la durata massima di vent'anni consentita dalla legge: e quante traduzioni, in capo a vent'anni, conservano un valore economico?), è però, salvo alcuni rari casi, assoluta. A riscontro di questa mancanza di considerazione per il lavoro del traduttore sta il fatto che, effettivamente, le traduzioni sono spesso scadenti. Ma la colpa è tutta dei traduttori, oppure esistono elementi obiettivi che contribuiscono a mantenere bassa la qualità?

I traduttori "di mestiere" in Italia sono pochi. Sul mestiere di traduttore, sui suoi aspetti positivi e negativi, si potrebbe discutere all'infinito. Sulla base della mia esperienza diretta e di quella di miei conoscenti che hanno praticato questa professione per un periodo di tempo più o meno lungo, posso dire che è un lavoro logorante e che può essere praticato a un livello professionale solo da chi abbia capacità di lavoro eccezionali. Questo giudizio non è assoluto e, se vale

per la situazione italiana, non si estende forse a paesi in cui la corresponsione di compensi più generosi può consentire ritmi di lavoro meno stressanti. Sul livello dei compensi e sulle condizioni contrattuali in Italia incidono senza dubbio una quantità di condizioni varie e complesse. Una di queste è il mercato della mano d'opera. Chiunque esca dall'università con una laurea per quanto modesta ritiene, in attesa di meglio, di potersi rivolgere alle varie case editrici offrendo i suoi servigi come traduttore (questa categoria è molto numerosa in considerazione anche dell'alto livello della disoccupazione fra i laureati); c'è chi vuol tradurre un libro per pagarsi un viaggio; chi pensa alla traduzione come a un mezzo per arrotondare lo stipendio; e la casalinga vede nella traduzione un lavoro comodo, che si può fare a casa nelle ore libere. Non ci si deve stupire: in Italia c'è una marea di persone, più o meno qualificate, disposte a tradurre qualsiasi cosa a qualsiasi prezzo.

Questa situazione fa naturalmente il gioco degli editori: *almeno in apparenza*. L'esperienza insegna infatti che una traduzione fatta da una persona sbagliata (e le persone sbagliate che riescono a tradurre un libro, ma a volte purtroppo anche tre o quattro, sono molto numerose) dev'essere rifatta in casa editrice, con un impegno logorante da parte del redattore, che finisce con l'abbruttirsi senza riuscire a salvare del tutto una traduzione nata male. Ma anche le traduzioni di "dilettanti" fatte bene finiscono per avere a lunga scadenza effetti non meno nefasti, contribuendo a perpetuare una situazione che è fundamentalmente malata. Chi traduce per professione si trova infatti a dover affrontare una concorrenza imponente che, se non è in generale pericolosa per qualità, contribuisce a tenere bassi i livelli dei compensi. E mentre chi traduce come secondo lavoro gode del vantaggio di essere già coperto per quanto concerne gli oneri sociali, il traduttore di professione vede decurtati i suoi compensi dai contributi per l'INPS, per l'assistenza malattia ecc., e fino a poco tempo fa era soggetto, con l'ILOR, anche a una doppia tassazione sulle entrate. Ecco una delle ragioni per cui i traduttori di professione sono così rari.

Questo gigantesco circolo vizioso spiega perché gli editori in realtà si vergognino dei loro traduttori. Far figurare in frontespizio il nome del traduttore bravo significherebbe automaticamente deprezzare le altre traduzioni; e d'altra parte il redattore resiste — compren-

sibilmente — a dare un segno di riconoscimento al lavoro di un traduttore che lo ha sottoposto a fatiche improbe.

Di questa situazione soffrono non solo i traduttori, ma anche gli editori stessi e il pubblico. Nello scritto *La traduzione scientifica*, edito negli *Atti dell'ottavo convegno sui problemi della traduzione letteraria e scientifica*¹, Massimiliano Aloisi scrive: “È stato infatti per noi difficilissimo [ai fini dell'assegnazione del premio] trovare un libro recente di scienza o di epistemologia che fosse ben tradotto... Invece è molto facile trovare libri pessimamente tradotti. Libri nei quali risulta disturbante e pesante il tipico periodare degli inglesi che è riconoscibile lontano un miglio e che rende sincopato il discorso italiano...”. Non è raro trovare nelle recensioni osservazioni come la seguente, di G.O. Longo²: “Non sarebbe stato impossibile offrire al lettore italiano una traduzione più attenta e purificata da alquanti fastidiosi anglicismi”.

Se è vero che una delle funzioni della divulgazione scientifica e di discipline come la filosofia della scienza o la storia della scienza è quella di rendere possibile una comunicazione fra settori diversi, per favorire un discorso interdisciplinare e per opporsi a una frammentazione sempre più accentuata della conoscenza in compartimenti stagni, è importante che la lingua usata nei libri che si propongono di assolvere una tale funzione sia il più possibile ricca e viva. Non si tratta di rinunciare alle terminologie scientifiche: quando un termine è stato coniato per esprimere senza ambiguità un concetto, non c'è ragione di sostituirlo con termini approssimativi, e la situazione linguistica attuale è tale da farci accettare senza opporre resistenza anche l'introduzione nell'italiano di parole straniere, senza neppure un piccolo sforzo per italianizzarle. Così parleremo senza difficoltà di *charm*, di *mascon*, di *quark*, di *pulsar*, o conserveremo le sigle inglesi “sonno REM”, “DNA”, “RNA”, “KREEP” ecc. (ma preferiremo “retroazione” a *feedback*, “correnti a getto” a *jet streams*, “magnetostriazione” a effetto *pinch*, “spostamento verso il rosso” a *red shift*, o almeno riconosceremo al termine italiano un diritto di cittadinanza accanto a quello inglese). Al di là dell'uso di una termi-

¹Premio Città di Monselice per la traduzione letteraria e scientifica, 8-9, a cura dell'Amministrazione Comunale, Monselice 1980, p. 58.

²“Le Scienze” n. 129, maggio 1979, p. 142.

nologia tecnica — che in genere ha un tono accademico soprattutto in italiano, mentre in inglese il termine conserva tutta la vivacità e la naturalezza del vocabolo comune che è stato innalzato a termine tecnico — è importante che la forma espositiva, pur conservando quella semplicità sintattica che è uno fra i pregi principali dell'inglese, si affidi a una lingua viva, duttile, in grado di comunicare col lettore senza impoverirne la sensibilità linguistica e i mezzi espressivi. Una lingua non solo comunica contenuti, ma riflette anche una mentalità. Presentando al lettore italiano il suo libro *Le origini del pensiero scientifico*³, Giorgio de Santillana osservava: “Il libro fu pensato e scritto in inglese”. E dopo aver ringraziato il traduttore Giulio De Angelis per il suo lavoro, commentava: “Ma ove traspaia nella versione quel che di piano, se non dimesso, di allusivo e di un po' scherzoso è nell'indole dell'inglese d'oggi, e apparirà sempre estraneo alla natura del paludato parlare filosofico italiano, spero che il Discreto Lettore vorrà comprendere e perdonare”.

È noto che Einstein, profondamente insoddisfatto e insofferente nei confronti dell'insegnamento scolastico, fu avviato alla scienza dalla lettura di un'opera di divulgazione. In effetti la divulgazione scientifica ha avuto sempre una parte importante non solo nella cultura popolare ma anche nell'aiutare i giovani delle scuole medio-superiori a scegliere il loro indirizzo di studi. Perciò il livello delle traduzioni di opere di divulgazione dovrebbe essere curato in modo particolare; i ragazzi e le persone di livello culturale non eccelso, ai quali tali libri appunto si rivolgono, non posseggono infatti (ancora) la capacità di leggere l'originale “attraverso” la traduzione, di individuare il termine originale che si cela dietro un vocabolo italiano scelto in modo infelice, di ricostruire un pensiero esposto in forma congrua, violando l'ordine logico della disposizione dei termini nella frase. Sarebbe molto facile fare un elenco di opere divulgative tradotte in modo illeggibile e dimostrare in tal modo la scarsa sensibilità di editori i quali non si rendono conto che il livello di una casa editrice si rivela nel modo più chiaro proprio nelle opere destinate a educare i giovani e le persone che si accostano alla cultura con una fiducia cieca nella carta stampata.

³Firenze, Sansoni, 1966, p. 9.

Ma è molto grave anche che opere importanti vengano tradite, non tanto dai traduttori, spesso immolati anch'essi sugli altari di un Moloch spietato, quanto proprio dagli editori, che affidano la traduzione di opere fondamentali a persone non qualificate e non predispongono sufficienti controlli a livello redazionale, contribuendo così a perpetuare una situazione di disordine e di sottocultura. I pochi esempi di incuria e di malcostume che citerò qui sotto potrebbero essere moltiplicati a piacere e riflettono una situazione pressoché generale. Perciò ritengo superfluo citare i nomi degli editori in questione (che spesso peraltro hanno meriti non trascurabili nella cultura italiana), tanto più che ad essi se ne potrebbero aggiungere molti altri.

Nella pagina del *copyright* di una traduzione italiana recente dell'*Origine dell'uomo* di Darwin, pubblicata da una casa editrice romana, peraltro non priva di meriti e presentata con orgoglio come "edizione integrale" (se non sbaglio è l'unica traduzione italiana moderna), compaiono i nomi di due traduttori e due revisori scientifici. Il libro reca un'introduzione di un illustre studioso italiano (il cui nome figura in copertina, e la cui responsabilità non va ovviamente oltre l'introduzione). Eppure nel testo, oltre a improprietà di ogni sorta che rendono frustrante la lettura almeno di una parte del volume (quella affidata al traduttore meno capace), si leggono "piacevolezze" come la seguente: "le uova dei piccioni si covano in due settimane, quelle dei polli in tre, delle anatre in quattro, quelle delle oche in cinque e quelle delle ostriche in sette settimane" (p. 190). Ora, sorvolando su tutto il resto, sembra lecito pretendere che i traduttori di un classico come Darwin, per non parlare dei revisori scientifici, non confondano gli struzzi con le ostriche!

Un errore quasi altrettanto clamoroso, in un'*Enciclopedia dello spazio* (Milano 1958) che risulta tradotta invece da un famoso astronomo italiano, è la traduzione di *spring tide* con "marea di primavera" e di *neap tide* con "bassa marea" (pp. 129-130), anziché con "maree sizigiali" o "grandi maree" e "piccole maree". La primavera non c'entra per niente, tant'è vero che le maree sizigiali si verificano tutto l'anno, e le piccole maree non sono basse maree, ma alte maree di quadratura, e quindi a livelli minimi.

Questi non sono certo casi limite, come si potrebbe credere; chi si provasse a fare un florilegio degli errori troverebbe ben di peggio, tan-

to più se volesse andare a frugare nella produzione di editori poco qualificati. In un *Romanzo delle invenzioni* edito negli anni Sessanta da un editore milanese, si leggeva in una didascalia di una "teleferica da Formosa all'Islanda" (!).

Ma non è il caso di insistere su "sviste" come queste, delle quali si potrebbe fare, senza molto costrutto, un lungo elenco (e chi è senza peccato provi a scagliare la prima pietra). Più grave è il fatto che editori autorevoli, che dovrebbero amministrare più responsabilmente il loro prestigio, pubblicano a volte libri fondamentali, veri e propri classici nella loro disciplina, tradotti da incompetenti. Accade in tal modo che taluni termini tecnici vengano tradotti sistematicamente in modo sbagliato, con grave pregiudizio del lettore che si accosta per la prima volta a un certo argomento, e che la traduzione dia un'impressione costante di superficialità e di pressapochismo. Succede così per esempio di leggere, in un'opera fondamentale di Kuhn sulla rivoluzione copernicana pubblicata da un editore torinese, "gran sfera" invece di "orbe magno", "rotazione giornaliera" o "rotazione quotidiana" anziché "rotazione diurna", "moto annuale" anziché "moto annuo", "cieli" anziché "cielo", "retroceSSIONe" in luogo di "retrogradazione", "progressione" o "avanzamento" invece di "moto diretto" ecc. ecc..

Le cause dell'errore possono essere di vario genere, tanto più che il lavoro di traduzione non è affatto un lavoro semplice. Sbaglierebbe infatti chi pensasse al traduttore come a una persona che ha davanti a sé solo un testo, una macchina per scrivere e magari un vocabolario. Il lavoro di traduzione si compone in realtà di varie operazioni distinte, ciascuna delle quali con requisiti e possibilità di errore diverse. Si prende l'avvio da un testo che viene "letto", "decodificato" e traspeso poi in un altro codice alla luce dell'esperienza e della formazione culturale del traduttore. Sugli errori "meccanici" di lettura e le loro cause penso che si potrebbe scrivere un libro. I meccanismi di errore sono in gran parte gli stessi che si incontrano nella tradizione (attento, proto: non traduzione!) dei codici antichi: e si va da semplici errori di distrazione (sui quali si innestano meccanismi di inserzione, di sostituzione, di persistenza, di complementarità, di anticipazione, di assimilazione, di emendazione più o meno inconscia ecc.) a errori di "ideologia". ("Ogni errore di lettura implica un errore di pensiero", scriveva Giorgio Pasquali recensendo un libro di

di A. Dain⁴).

È ovvio in ogni caso che una traduzione che non voglia essere una trasposizione meccanica di un discorso da una lingua all'altra⁵ richiede al traduttore la capacità di andare oltre la semplice lettera del testo, di capire i riferimenti a un contenuto culturale più vasto, di integrare i contenuti del testo con ciò che nel testo non è contenuto ma che ne è presupposto: in altri termini, una capacità di documentazione e di lettura critica che è indispensabile per capire a fondo il testo e per poterlo tradurre col minimo di perdita di informazione possibile.

Vista in questa prospettiva, una traduzione non potrebbe mai essere assolutamente fedele, e non solo nel caso di opere poetiche e letterarie, ma l'obiettivo del traduttore potrebbe essere solo quello di dare un'approssimazione quanto più vicina possibile a quella "realtà" ideale che è il "testo". Ci si può chiedere in effetti se il testo, dattiloscritto o stampato, che si deve tradurre, rappresenti veramente l'es-

⁴A proposito di un libro recente di A. Dain, in Giorgio Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze, Le Monnier, 1962².

⁵Non pare costituiscano per il momento una concorrenza temibile per i traduttori le macchine traduttrici, le cui prime rappresentanti sono arrivate da qualche tempo sul mercato italiano sotto forma di macchinette, di dimensioni paragonabili a quelle dei calcolatori tascabili, che si fermano ai convenevoli e alle frasi turistiche di uso più comune. In America sono in una fase di studio più o meno avanzata cervelli elettronici di molto maggiore complessità, in grado di svolgere un lavoro utile specie nella traduzione schematica di testi scientifici. A tutt'oggi non pare però che esse siano in grado di soppiantare i traduttori nella versione di testi complessi. In *The Dragons of Eden* (New York, Random House, 1977, p. 211), Carl Sagan racconta che una delegazione di cui faceva parte un senatore degli Stati Uniti si recò in visita presso un centro in cui era stato completato un programma avanzato di traduzione in varie lingue affidato a un sistema di computer. Un tecnico chiese al senatore una frase da far tradurre alla macchina, per esempio in cinese. Il senatore suggerì: "Out of sight, out of mind", che si potrebbe rendere un po' liberamente in italiano come "lontan dagli occhi, lontan dal cuore". La macchina si mise al lavoro e quasi istantaneamente fornì un pezzetto di carta su cui erano stampati alcuni caratteri cinesi. Poiché il senatore non conosceva quella lingua, per completare la prova si affidò il testo cinese alla macchina chiedendole la traduzione in inglese. I visitatori si affollarono attorno alla stampatrice e lessero con sorpresa e sbigottimento la frase: "Invisible idiot".

Un altro esempio è fornito da Silvio Ceccato (*Cibernetica per tutti*, Milano, Feltrinelli 1968, p. 69). La situazione è molto simile. Questa volta alla macchina era stato affidato il compito di tradurre in giapponese "le evangeliche e petrarchesche parole: 'Lo spirito è pronto ma la carne è stanca'; e la traduzione, asseriva il costruttore, era riuscita benissimo. Ma, poiché nessuno dei presenti conosceva il giapponese, si chiese al costruttore che la macchina ritraducesse in italiano la frase; senz'altro: 'Lo whisky è buono, ma la carne è guasta'".

senza del Testo originale o se, alla stessa stregua del quadro o della statua come oggetti materiali, riproducibili in modo perfetto, non rappresenti se non una copia di un originale mentale che rimane al di là, e che è magari perfettibile. È un problema troppo grosso, e forse troppo astratto. Del resto, può capitare a volte, a chi traduca a stretto contatto con l'autore o ne discuta con lui la traduzione o a chi conosca a fondo la materia e il pensiero dell'autore, di trovare soluzioni che migliorino l'originale, che esprimano più compiutamente il pensiero dell'autore stesso.

D'altronde, si potrebbe dire paradossalmente che un autore è il primo traduttore di se stesso e che scrivere un libro non è altro che tradurre pensieri in parole. E come tutte le traduzioni, anche questa può essere più o meno buona, più o meno bella e più o meno infedele.

Per tirare le somme di questa chiacchierata, si può dire che alla complessità e difficoltà del lavoro del traduttore corrisponde un'assenza assoluta di strutture istituzionali che creino condizioni di lavoro adeguate. Il traduttore, quindi, è un prestatore d'opera più o meno occasionale, anche quando è abbastanza bravo da poter beneficiare di una continuità di lavoro; i compensi che riceve sono inferiori alle tariffe praticate da artigiani di qualità modesta e lo costringono, se traduce per professione, a ritmi di lavoro da cottimista; dal suo lavoro, anche quando lo pratica con continuità per decine di anni, non matura alcun diritto, salvo quello abbastanza dubbio di rientrare in possesso delle sue traduzioni dopo vent'anni (quando ormai un libro è per lo più ormai dimenticato). Il traduttore è un lavoratore isolato, non una categoria. Questo spiega perché il traduttore bravo riesca talvolta a ottenere, attraverso trattative dirette, tariffe leggermente migliori (che sono però spesso più che giustificate dalla maggiore difficoltà dei lavori che gli vengono affidati). Queste poche osservazioni sono già sufficienti a spiegare perché la traduzione sia un lavoro nero, non inquadrato e non qualificato. Il traduttore è un autodidatta, sia pure ad un alto livello. Non ci sono scuole per traduttori editoriali, né potrebbero esserle, dal momento che il traduttore non ha uno status professionale. Il lavoro del traduttore potrebbe venire qualificato a tutti gli effetti, creando così le premesse per una generazione di traduttori di buon livello professionale, solo

se venisse reimpostato il rapporto con le case editrici. Se il traduttore diventasse un dipendente editoriale regolarmente inquadrato — fosse pure un dipendente sui generis e sottoposto a condizioni particolari —, le case editrici potrebbero contare su un lavoro di buona qualità, lasciando ai traduttori non professionali solo i lavori di minore impegno e di minore importanza culturale (e anche i lavori che, per la loro natura peculiare, esigessero condizioni particolari). Ma oggi questo discorso sa tanto di utopia.

In considerazione di quanto ho detto finora, mi pare tanto più importante ed encomiabile un'iniziativa come il Premio Letterario di Monselice, una manifestazione che ha il merito non solo di affrontare in modo estremamente serio e intelligente i problemi teorici e pratici connessi alla traduzione, ma anche di richiamare l'attenzione su un momento dell'attività culturale che viene ignorato quasi sistematicamente.

LIBERO SOSIO

SUI MARGINI DI UNA TRADUZIONE POETICA

Il testo letterario da tradurre — specie se si tratta di un testo poetico — pone davanti al suo traduttore una quantità di problemi da risolvere anche se irrisolvibili. Senza questi problemi, senza possibilità di tentare, quando è necessario, nuove soluzioni poetiche, spesse volte intuitive, il lavoro di traduttore perderebbe il suo carattere creativo. Il traduttore che mai si è sentito scoraggiato di fronte a un testo poetico da tradurre o a un solo verso di questo non fa altro che sfornare in serie riassunti contenutistici.

Fra i problemi da affrontare nel nostro lavoro prenderei ora, quasi a caso, quello del contesto letterario e storico tenendo presente non soltanto il contesto nel quale è apparso l'originale ma anche quello nel quale deve apparire la traduzione.

Ci vuole un esempio. Leggiamo un breve componimento di Montale *Un poeta* che fa parte dell'ultima raccolta montaliana *Quaderno di quattro anni*.

Poco filo mi resta, ma spero che avrò modo
di dedicare al prossimo tiranno
i miei poveri carmi. Non mi dirà di svenarmi
come Nerone a Lucano. Vorrà una lode spontanea
scaturita da un cuore riconoscente
e ne avrà ad abbondanza. Potrò egualmente
lasciare orma durevole. In poesia
quello che conta non è il contenuto
ma la Forma.

Non escluderei, considerando la polivalenza di molti luoghi in Montale, che la parola *Forma* scritta con la maiuscola possa significare il modo particolare di essere di “qualche cosa” (Dizionario Garzanti) come nella locuzione “la forma di governo” e che i tempi del futuro tiranno preannunciati con fatalismo dall'autore, non saranno altro che l'inizio di un regime totalitario o il ritorno a questa forma di governo. Montale chiude il componimento con una constatazione apparentemente impassibile dove il verbo *conta* comunica alla frase

carattere quasi burocratico.

Nel tradurre questa chiusa non era difficile conservarla più o meno intatta; tuttavia mi è sembrato opportuno introdurre nella versione russa l'espressione творческая платформа (piattaforma creativa) trita e ritrita dalla critica di un certo tipo. "Заманчива "творческая платформа, согласно которой/в поэзии главное не содержание, / но форма. ("È attraente la piattaforma creativa secondo la quale essenziale nella poesia non è il contenuto ma la Forma").

Il significato figurale della parola russa платформа coincide con lo stesso significato della *piattaforma* italiana che il Dizionario Garzanti definisce come "l'insieme dei principi che ispirano l'azione di una persona o di un movimento" e il Palazzi come "base di programma politico e simile" aggiungendo che si tratta di una voce nuova. Il Dizionario della lingua letteraria russa in 17 volumi riportando l'espressione стоять на платформе cioè "stare sulla piattaforma" la spiega così: быть сторонником какого-либо учения, направления и т.п. (essere partigiano di una dottrina, di una corrente ecc.) e tra gli esempi del suo uso riporta: "стоять на платформе советской власти" (stare sulla piattaforma del potere sovietico) e "стоять на платформе борьбы за мир" (stare sulla piattaforma della lotta per la pace).

Per mettere in maggior rilievo e fare più reale l'ironia e l'autoironia pessimista dell'autore ho scelto fra i sinonimi russi di *carmi* la parola *вирши* di origine medio russa, che ha fra i suoi significati non solo quello ironico di versi deboli, brutti ma anche di versi sillabici in uso nella letteratura russa dalla fine del Cinquecento al Settecento.

Forse l'esempio da me riportato è troppo evidente ma questa evidenza aiuta meglio a capire le sottigliezze del nostro lavoro.

L'emblema del Premio "Monselice" è un carro che vuole simboleggiare l'idea, il concetto della traduzione come di un messaggio culturale portato lontano. Questo mi fa ricordare la definizione puškiana del traduttore: Puškin, il massimo poeta russo, chiamava i traduttori "cavalli postali del progresso".

Esprimendo la mia profonda gratitudine all'autorevole giuria, vorrei accennare a due coincidenze che trovo significative: la prima è che ricevo questo premio a Monselice, città poco distante dall'ultima

dimora del Petrarca, uno degli autori da me tradotti, e la seconda che della giuria del Premio Monselice fa parte Mario Luzi, poeta per cui in questi mesi sto cercando una degna veste russa.

Esprimo anche la mia viva gratitudine alla città di Monselice per la sua gentile ospitalità. Grazie **СПАСИБО**.

EVGENIJ SOLONVIČ

ATTI DEL NONO CONVEGNO
SUI PROBLEMI
DELLA TRADUZIONE LETTERARIA

LE TRADUZIONI DAL RUSSO

IN ONORE DI ETTORE LO GATTO
PER I SUOI NOVANT'ANNI



Ettore Lo Gatto nel suo studio

PREMESSA

In occasione del novantesimo compleanno di Ettore Lo Gatto, professore a Padova all'inizio della sua memorabile carriera universitaria conclusa a Roma, la giuria del Premio "Città di Monselice" per la traduzione letteraria (X edizione), per onorare la sua insigne attività di traduttore di opere della letteratura russa in lingua italiana, ha voluto destinare il Premio internazionale "Diego Valeri" di L. 1.000.000, istituito dalla Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo, alla traduzione di un'opera della letteratura italiana (antica o moderna) in lingua russa, edita nell'ultimo decennio.

Un imponente lavoro di traduzione (quasi del tutto ignorato dai nostri studiosi) si è sviluppato ininterrottamente in URSS, dalla rivoluzione d'Ottobre fino ai nostri giorni, di opere di scrittori italiani dai più antichi ai più moderni, da Dante a Montale, fino ai "novissimi" e agli "sperimentali", non limitatamente alla letteratura propriamente detta, in prosa e in versi, ma estendendosi anche al teatro e al cinema. Tutto ciò è puntualmente documentato da un prezioso lavoro di I.V. Goleniščeva-Kutuzova: *Storia della letteratura italiana. Bibliografia di studi editi in URSS, 1917-1975*. Accademia delle Scienze dell'URSS, Istituto d'informazione scientifica di Scienze Sociali, Mosca 1977 (*Istorija ital'janskoi literatury. Ukazatel'rabot, izdannyh v SSSR na russkom jazyke 1917-1975*. Akademija nauk SSSR. Institut naučnoj informacii po obščestvennym naukam, Moskva 1977. Un'opera che sotto tutti gli aspetti è uno strumento di lavoro estremamente utile a tutti gli italianisti (non soltanto sovietici). Per questo sarebbe opportuno fare conoscere maggiormente da noi i lavori (almeno quelli più significativi) degli studiosi sovietici, oltre quelli (non molti) già tradotti. Si veda la mia *Rassegna della letteratura italiana in URSS (Studi e traduzioni 1917-1975)* in "Lettere Italiane", XXXII (gennaio-marzo 1980), pp. 87-123).

Premiare uno di questi traduttori in lingua russa, attenti e sottilmente scrupolosi nel loro lavoro di divulgazione della letteratura italiana in URSS (specialmente arduo per i testi poetici) è parso alla giuria un atto di giustizia e di gratitudine, che va oltre il valore emblematico del premio.

IGINIO DE LUCA

LO GATTO TRADUTTORE DAL RUSSO

Queste mie note critiche su Lo Gatto traduttore sono necessariamente parziali e dipendono da un angolo visuale arbitrariamente prescelto. Non ho compiuto spogli sufficientemente ampi per impegnarmi nella individuazione di 'costanti', vale a dire di tipi ricorrenti di espressione valutabili come componenti funzionali di un codice. Una ricerca di questo tipo sarebbe in verità utile. Mi sembra infatti che Lo Gatto abbia accumulato in tanti anni di lavoro un grande patrimonio di equivalenze formulari, ossia di clichés interpretativi la cui lessicalizzazione contribuisce alla formazione di schemi interlinguistici.

Ciò che contribuisce alle traduzioni di Lo Gatto il valore di un corpus esemplare è soprattutto la ricchezza e la varietà dei testi. Lo Gatto ha interpretato opere russe antiche e moderne, testi poetici, testi in prosa, esempi di ogni genere letterario dal dramma alla lirica ed al racconto, documenti storici, trattati di critica e di teoria letteraria, di filosofia e di religione. Il valore sociale di questi testi è gradualmente aumentato con l'inserirsi della letteratura russa nel ristretto numero dei grandi modelli della cultura italiana contemporanea. Per molti lettori, la lingua di vari scrittori russi si identifica con un particolare tipo di standard letterario italiano elaborato da Lo Gatto sulla base di complesse esperienze personali dominate da un bilinguismo culturale di carattere essenzialmente erudito.

Se si considera che — a differenza dei maggiori condizionatori esterni dell'italiano di oggi quali l'inglese e, in minore misura, il francese — il russo è diventato una possibile matrice di calchi quasi esclusivamente nell'ambito delle scienze umane, non può sfuggirci il significato di quello che potremmo definire il 'doppiaggio' logattiano di Puškin o di Lermontov, di Radiščev, di Gončarov, o di Zamjatin. Gli studiosi dell'italiano contemporaneo, quando dovessero esaminare alcuni russismi penetrati nel linguaggio dei letterati o dei politici, non dovrebbero certo trascurare la possibilità che si tratti di marchi 'logattismi'. È vero che, oltre a Lo Gatto, non pochi altri traduttori possono avere contribuito alla diffusione di russismi linguistici o ideologici. Resta però il fatto che Ettore Lo Gatto, autore di

centinaia e centinaia di pagine lette da varie generazioni del Novecento, si impone alla nostra attenzione come il più robusto tramite fra l'italiano e il russo letterario.

C'è da augurarsi che nel prossimo futuro qualche slavo-romanista e/o comparatista generale si impegni nello studio completo delle traduzioni di Lo Gatto non solo dal russo, ma anche da altre lingue. Per determinare sino a che punto il codice stilistico del traduttore dipenda dai modelli contingenti dei singoli testi e quanto invece si basi su un cumulo di esperienze, sarà bene considerare non solo la ricca gamma delle opere russe, ma anche i testi che Lo Gatto ha tradotto da altre lingue slave, come il ceco (si pensi al poema *Maggio* di Karel Hynek Mácha), nonché quelli tradotti da lingue non slave, come il tedesco (si pensi alle prime traduzioni di Lo Gatto da Nietzsche e da Hans Sachs).

Lo studio del corpus di traduzioni logattiano sembra inserirsi molto bene in un tipo di ricerca caratteristico del tempo presente. Da vari anni, infatti, lo studio della tecnica della traduzione (soprattutto, ma non esclusivamente sotto l'aspetto linguistico) gode di grande fortuna. Non direi tuttavia che, per raggiungere conclusioni critiche di una qualche utilità, dovremo impegnarci in troppo complicate ricerche teoriche. In verità, c'è da restare atterriti di fronte alla enorme massa di scritti generali e particolari sul problema della traduzione. Già nel 1973 la *Internationale Bibliographie der Übersetzung* a cura di Henry Van Hoof registrava circa settemila voci¹. A ben vedere, però, il grande dibattito contemporaneo sulla traduzione può essere ridotto a pochi punti veramente essenziali.

Joachim Störig ed altri presentatori dello *Stand der Forschung* hanno certamente ragione quando sottolineano il significato rivoluzionario della cibernetica per ogni ricerca sulla espressione-comunicazione, ivi comprese le tecniche del tradurre². I sociolinguisti non contraddicono la meno recente saggezza di Ernest Renan che, parafrasando brillantemente il buon senso comune, ebbe a sentenziare che "*une oeuvre non traduite n'est publiée qu'à demi*". E il già citato Störig giuoca abbastanza ragionevolmente con le parole quando scri-

¹ Verlag Dokumentation, Pullach bei München 1973.

² *Das Problem des Übersetzens*, herausgegeben von Hans Joachim Störig, Darmstadt 1969, XX segg.

ve: “*Der Übersetzer ist ja ein pontifex, ein Brückenbauer, und hier musst er eine beträchtliche Kluft überbrücken*”, ossia: “il traduttore è veramente un *pontifex*, un costruttore di ponti, e in questo caso deve lanciare il suo ponte sopra un abisso di notevole entità”³. A me queste parole servono da facile pretesto per sottolineare, con un ovvio ma molto affettivo giuoco verbale, la dignità ‘pontificale’ del nostro caso Maestro, Ettore Lo Gatto.

Cibernetica, sociolinguistica, l'intero spettro delle discipline semiologiche nonché le speculazioni degli psicologi o dei teologi non dovranno farci confondere nella Babele delle nuove terminologie. Che si tratti di una nuova Babele lo dice anche uno de più autorevoli specialisti del nostro tempo, Georges Mounin, a conclusione del suo libro su *La machine à traduire*. Secondo il linguista francese ogni équipe di ricercatori sta oggi creando una propria lingua speciale cosicché “*l’intercompréhension se trouve menacée au niveau des chercheurs eux-mêmes, et elle est quasi nulle au delà de leur petit cercle*”⁴.

Per esaminare un corpo di traduzioni come quello logattiano possiamo esimerci da riflessioni preliminari riguardanti la complessità del meccanismo psico-cerebrale che condiziona lo *storage*, ossia l’immagazzinamento delle componenti lessicali da parte di ogni traduttore. Per giustificare questa omissione si potrebbe anche invocare l’autorità, ad esempio, di uno studioso quale il biblista E.A. Nida, autore dell’ormai famoso libro *Toward a Science of Translating, with special Reference to Principles and Procedures involved in Bible Translating*. Il Nida osserva che “noi non sappiamo che cosa veramente accada nella mente del traduttore quando sta traducendo, perché né gli psicologi né i neurologi sanno in che modo i dati linguistici vengano immagazzinati nel cervello”⁵.

Come funzioni il cervello in relazione alla lingua è certo un quesito affascinante. Un paio di mesi fa sono stati resi di pubblico dominio negli Stati Uniti i dati dedotti dall’esame di una serie di encefalogrammi che registrano obiettivamente diverse reazioni cerebrali a messag-

³o.c., XX.

⁴Georges Mounin, *La machine à traduire*, Mouton and Co., London, The Hague, Paris 1964, 197-198.

⁵Eugene A. Nida, *Toward a Science of Translating, with Special Reference to Principles and Procedures involved in Bible Translating*, E.J. Brill, Leiden 1964, 145.

gi logici od illogici. E il mese scorso Roman Jakobson è venuto a stupirci, ancora una volta, a Yale con le sue riflessioni sul tema *Brain and Language*⁶. Il nucleo del mistero risiede pur sempre nel rapporto tra significato e significante. Il tradurre implica, idealmente, la perfetta corrispondenza di diversi sistemi segnici. Se non ci si attacca all'accettazione mistica del mito religioso espresso nella tradizione cristiana dal miracolo pentecostale e in quella classico-giudaica dalla mirabile traduzione dei Settanta secondo il racconto dello pseudo Aristeas, non sembra che esistano davvero traduzioni perfette, così come non esiste una lingua perfetta. Mi sembra ragionevole dire che la traduzione, come ogni espressione linguistica, si risolve in livelli di approssimazione.

Che lo studio della traduzione si basi su uno speciale tipo di referenza non è scoperta nuova. Per restare nell'ambito di una tradizione di studi che mi è più familiare citerò un articolo di Giovanni Maver, scritto quasi mezzo secolo fa e presentato al Primo congresso internazionale di Filologia slava di Praga col titolo *Lo studio delle traduzioni come mezzo d'indagine linguistica e letteraria*. Scriveva il Maver: "... il punto di partenza della nostra argomentazione è il seguente: la traduzione ci presenta uno strumento d'indagine letteraria (e linguistica) diverso da quello che ci offrono le opere originali per il fatto che essa ha dinanzi a sé un termine preciso di confronto; termine che manca nell'opera originale"⁷. Sia che si ricorra agli schemi odierni della modellistica linguistica o che ci si contenti di più tradizionali considerazioni sul valore linguistico della *imitatio* classica, resta il fatto essenziale dell'adattamento forzato di un codice espressivo ad un altro codice.

Queste considerazioni generali ci portano ora a domandarci, nel caso specifico di Lo Gatto, in che modo la *langue* dell'interprete italiano si adatti ai modelli dei testi russi per produrre una *parole* che sia valida nella convenzione linguistica del lettore pur restando fedele al referente originale. Il mio tentativo di dare una risposta parziale a questo interrogativo si basa, come dicevo all'inizio, sulla scelta di un particolare angolo visuale. Ciò vuol dire, in pratica, che le mie

⁶ Conferenza tenuta alla Yale University, in New Haven, Connecticut, il 23 aprile 1980.

⁷ *Sborník prací I zjezdu slovanských filologů v Praze*, vol. II, *Přednáškový*, Praga, 1932, 177-184.

osservazioni riguardano soltanto un aspetto, certo importante ma non necessariamente esclusivo, dell'opera di Lo Gatto come traduttore. Poiché Lo Gatto è un *Kulturträger*, ovvero il presentatore appassionato di prodotti culturali stranieri ad un pubblico spesso bisognoso di glosse a vari livelli, mi è parso utile considerare la sua opera di traduttore nel quadro della sua attività generale di critico, di storico e di divulgatore della letteratura russa.

La mia scelta è stata certo dettata da ovvi criteri pratici di delimitazione tematica. Credo però di poterla giustificare anche sul piano metodologico. A. Nida, nel libro già citato, afferma esplicitamente che "ancor più importante di ciò che accade nel cervello del traduttore è quanto accade nell'ambiente generale in cui la comunicazione si realizza"⁸. Se alla simbologia specifica di una scienza odierna attirata soprattutto dal fattore psico-fisiologico sostituiamo quella meno marcata di una critica tradizionale moderatamente aggiornata, possiamo esprimere la stessa idea dicendo che lo studio della traduzione non dovrà essere limitato alla sola personalità del traduttore, ossia al suo talento o alla sua sensibilità, ma dovrà estendersi a tutte le componenti sociali implicate nella produzione di particolari insiemi segnici legati a sistemi prestabiliti di referenze. Su questo, teorici di vario orientamento potrebbero trovarsi d'accordo: da Mounin a Jakobson e dagli altri autori rappresentata nell'antologia americana del Bawer sino ad A.B. Fedorov, autore di un ben noto manuale sovietico di teoria della traduzione⁹.

La fatica paziente di Lo Gatto ricercatore di equivalenze formulari può essere ricostruita in modo particolarmente efficace esaminando la sua tecnica di traduttore di titoli di opere, e di termini speciali del gergo storiografico, retorico e, in genere, letterario. Non di rado il traduttore esita a scegliere fra soluzioni che gli sembrano ugualmente ambigue e preferisce spiegare, parafrasare, suggerire indirettamente la corretta interpretazione anziché imporla apoditticamente al lettore con una propria decisione terminologica. Parlando di un famoso testo russo antico in cui il principe Vladimir Monomach si rivolge ai figli in una specie di testamento spirituale, Lo Gatto sem-

⁸E.A. Nida, o.c., 147.

⁹A.V. Fedorov, *Vvedenie v teoriju perevoda (lingvističeskie problemy)*, Izd. 2. pererabotannoe, Mosca 1958 (Rec.: *Rassegna sovietica*, VII, Luglio-Agosto 1956, n. 4., sulla prima edizione).

bra giustamente dubitare che un qualsiasi termine italiano renda con adeguata marcatura semantica il valore dello slavo *Poučeniže*, modellato sul greco *παράδεισις*. Gli equivalenti italiani considerati dallo scrupoloso traduttore-esegeta sono “Ammonimento”, “Ammaestramento”, “Istruzione”, “Insegnamento”. Se confrontiamo le varie edizioni della *Storia della letteratura russa* nonché la *Storia della Russia* di Lo Gatto troviamo tutti e quattro questi termini inseriti nel contesto critico dell’esposizione erudita. Col passare degli anni e col fortunato susseguirsi delle edizioni della sua sintesi storiografica, il critico-traduttore sembra tuttavia maturare l’impressione che l’opera russa medievale a cui egli si riferisce abbia ormai acquistato una sufficiente marcatura nel codice strutturale dei suoi lettori. A questo punto l’incertezza terminologica scompare e il traduttore opera una scelta decisa. Nelle edizioni più recenti della *Storia della letteratura russa* di Lo Gatto il *Poučeniže* di Monomach è detto “Ammonimento”, senza riserve esplicative. Viene fatto di pensare che, non so a quale livello di coscienza, la scelta di un termine non proprio cristallino come “Ammonimento” sia influenzata anche dal desiderio di connotare la parola contando su un attimo di perplessità del lettore, ossia ricorrendo ad un particolare tipo di ‘straniamento’ per cui chi legge non è sicuro del proprio usuale schema di referenze ed è perciò maggiormente invogliato ad affidarsi alle susseguenti note esplicative¹⁰.

Un intero corpus di equivalenze terminologiche viene fissato in questo modo. Nella maggior parte dei casi la scelta definitiva rappresenta il consolidarsi di una tradizione e il cristallizzarsi di un *usus*. Per illustrare meglio la concreta storicità di questo processo citerò un esempio facilmente valutabile non solo dagli slavisti, ma da qualsiasi utente dell’italiano del Novecento. Lo Gatto, *Kulturträger* d’avanguardia, fu tra i primi italiani che si trovarono a dover tradurre ed interpretare il neologismo *sovetskij*. Negli anni venti, la connotazione ideologico-partigiana di questo aggettivo si trovò in contrasto con quella, più neutra, di un termine riferito ad una ormai consolidata entità storico-culturale. Il conflitto semantico non sfuggì al Lo Gatto

¹⁰Cf. Ettore Lo Gatto, *Storia della letteratura russa*, 4 ed., Sansoni, Firenze 1950, 13; 5 ed., *ibid.*, 21-22; Edizioni RAI, Torino 1956, 361; *Storia della Russia*, Sansoni, Firenze 1946, 50.

che, nel corso dello stesso anno 1928, pubblicò un saggio su “Tolstoj nel pensiero e nella letteratura sovietica” e un libro intitolato “Letteratura sovietista”¹¹.

Questo esempio ci aiuta a capire — mi sembra — un aspetto essenziale della tecnica di Lo Gatto traduttore. Benché molto attento ai valori formali della traduzione, Lo Gatto preferisce spiegare ogni componente testuale russa anziché farla partecipe di un contesto semanticamente omologo anche se formalmente non coincidente. Il tradurre diventa così operazione squisitamente filologica in cui il fattore estetico può avere una parte importante in quanto *ornatus* inerente al messaggio, ma non autonoma.

Renato Poggioli propose una sua personale interpretazione — meglio fondata sul piano estetico che non su quello interpretativo — quando rese *Slovo o pl'ku Igorevë* con “Cantare della gesta di Igor’ ”¹². Lo Gatto prese scrupolosamente nota di questa innovazione nella sua *Storia della letteratura russa*. La sua attenzione, però, non si soffermò sull’ardito termine “Cantare” (variazione esegetica della tradizionale opinione secondo cui questo antico componimento sarebbe una *pěsn’b*, ossia una forma di canto o *ψδη*), ma si concentrò sulla traduzione di *pl’bk’b* come “gesta”. Scrive Lo Gatto: “... il *Canto della schiera di Igor’* (noto in italiano anche come *Cantare della gesta d’Igor’* a seconda dell’interpretazione data al sostantivo *polk*, che poté a quel tempo significare e *schiera* e *gesta*...)”¹³. Tanto l’accettazione imparziale di due diverse traduzioni di una discussa sigla russa antica quanto il commento esplicativo riflettono un tipico atteggiamento di Lo Gatto traduttore-critico e, nello stesso tempo, presentatore diligente dei termini di un problema. Secondo Lo Gatto, il nucleo della questione interpretativa risiede nella traduzione di *pl’bk’b* (russo moderno *polk*). Il suo porre l’accento sul duplice significato *schiera/gesta* vale come richiamo alle polemiche nate dalla pubblicazione dell’edizione new-yorkese de *La Geste du prince Igor’*

¹¹Ettore Lo Gatto, “Tolstoj nel pensiero e nella letteratura sovietica”, in *Rivista d’Italia*, Milano, 1928, XXX, IX, 18 pp.; Id., *Letteratura sovietista*, IPEO, Roma 1928, 168 pp.

¹²*Cantare della gesta di Igor’*, Introduzione, traduzione e commento di R. Poggioli, Testo critico annotato di R. Jakobson, Einaudi, Torino 1954.

¹³Ettore Lo Gatto, *Profilo della letteratura russa dalle origini a Solženicyn*, Mondadori, Milano 1975, 25.

(1948) ad opera soprattutto di Roman Jakobson¹⁴, e pone in secondo piano l'estrosa innovazione di Poggioli. Che il problema critico della traduzione sia notevolmente complicato dai dibattiti correnti è anche dimostrato, in questo caso, dal fatto che il traduttore-espositore, poche righe più sopra, usa il titolo breve *Canto d'Igor'* echeggiando parzialmente – come tendendo ad un compromesso – la formula adottata da André Mazon nel suo libro “*Le Slovo d'Igor'*”¹⁵.

A volte il commento del critico e dello storico letterario è indispensabile alla piena comprensione del testo italiano prodotto dal traduttore. Scrive Lo Gatto a proposito dello *Slovo o pl'vku Igorevë*: “Con l'esclamazione ‘Ai principi gloria, e alla družina onore!’ si chiuderà il poema”¹⁶. Il termine *družina*, che vale ‘scorta’ e si riferisce ai nobili che combattono al seguito del principe, non è qui tradotto. Credo che Lo Gatto lo lasci nella forma originale non tanto perché lo reputi intraducibile, ma perché la forma originale gli sembra che marchi una complessa connotazione e che, di conseguenza, suggerisca al lettore una particolare recitazione enfatico-affettiva. Questa interpretazione si basa sul commento che lo stesso Lo Gatto fa seguire a questa citazione dallo *Slovo*: “La družina – scrive Lo Gatto – era la scorta personale del principe; il suo nome aveva la stessa radice di *drug*, amico, e lo rileviamo per notare insieme come i rapporti, indubbiamente aristocratici, tra principe e dipendenti erano fondati sull'amicizia...”¹⁷. Vera o no, questa visione del Principe Igor' atorniato da una brigata di buoni amici *à la russe* è certamente essenziale alla comprensione del tipo di traduzione scelto da Lo Gatto. Raramente le scelte di Lo Gatto non sono dettate da reminiscenze erudite, da tradizioni critiche e, comunque, da un intento esplicativo.

Il sistema referenziale da cui sembrano dipendere molte interpretazioni terminologiche di Lo Gatto è una felice mistura di storia e di letteratura, ovvero il prodotto di una cultura storico-positivistica modificata ed avviata dalla costante assimilazione di miti letterari. Parlando dello scisma e delle sette religiose del XVII secolo Lo Gatto

¹⁴ *La Geste di prince Igor', Epopée du XII siècle...*, a cura di H. Grégoire, R. Jakobson, M. Szeftel. Annuaire de l'Institut de Philologie et Historie Orientales et Slaves, vol. VIII. New York 1948.

¹⁵ André Mazon, *Le Slovo d'Igor'*, Paris 1940.

¹⁶ Ettore Lo Gatto, *Profilo*, 27.

¹⁷ *Ibid.*, 27.

narratore della storia letteraria russa si sofferma improvvisamente sul termine *juródivyi*. Ancora una volta l'interprete coscienzioso esita a dare una traduzione esclusiva. Si impegna perciò in una glossa esplicativa. Introduce il discorso richiamandosi allo *juródivyi* del *Boris Godunov* tanto di Puškin quanto di Musorgskij; nota quindi che *juródivyj* è "termine tradotto spesso con quello di 'idiota' in un senso analogo a quello con cui è designato l'idiota dostoevskiano"; subito dopo, però, soggiunge: "più giustamente che idiota il termine *juródivyj* potrebbe tradursi con 'santo folle' ". Completano queste osservazioni rimandi al "religioso misantropo di alcuni momenti del protestantesimo" nonché alla testimonianza di Andrew Fletcher il quale racconta "di aver visto uno *juródivyj* nudo nelle strade di Mosca..."¹⁸. In questo modo, Lo Gatto dà al lettore molto più di una traduzione. Gli apre le porte del suo intimo laboratorio mentale egli offre uno schema interpretativo. Ogni lettore sufficientemente scaltrito per cogliere il vero senso delle allusioni letterarie non può che arricchire semanticamente la traduzione di *juródivyj* come 'idiota' o come 'santo folle' basandosi tanto su testimonianze storiche quanto su Puškin, Musorgskij e Dostoevskij.

Molti altri esempi potrebbero essere adottati per illustrare la costante preoccupazione di Lo Gatto di tradurre analiticamente, in modo che la formula interpretativa italiana spieghi l'intima fattura dell'enunciato russo o — se vogliamo adattare la fortunata formula di Ejchenbaum — per mostrare "*kak sdelana*", 'come è fatta' la lingua del testo. Nell'edizione del 1942 della *Storia della letteratura russa, Soborjane* di Leskov era tradotto "Uomini di Chiesa"¹⁹. Nelle edizioni successive la traduzione è cambiata in "Il clero del duomo", coll'evidente desiderio di rendere con maggiore precisione il senso di un titolo che non vuole essere generale, ma si riferisce ad una ben definita comunità umana. Per Ripellino il *Balagančik* di Blok è un "baraccone", ma per Lo Gatto si tratta, più analiticamente, de "La baracchetta dei saltinbanchi"²⁰. Non di rado, quando non crede nella traducibilità di un termine, Lo Gatto ne tenta l'inserimento nel contesto linguistico italiano senza alterarne la forma russa di base.

¹⁸Ibid., 47.

¹⁹Ettore Lo Gatto, *Storia della letteratura russa*, Sansoni, Firenze 1942.

²⁰Ettore Lo Gatto, *Profilo*, 362.

È questo il caso di *smenovechovstvo*, italianizzato (non certo arbitrariamente, ma seguendo generali modelli europei) in “smenovechovismo”²¹. Sarebbe certo utile stabilire con esattezza quanto decisioni di questo tipo abbiano influito — durante l’ultrasessantennale carriera di Lo Gatto traduttore — sulle abitudini linguistiche di letterati, giornalisti e di altri facitori di gerghi. Ancora una volta mi sembra opportuno sottolineare l’interesse che l’opera di Lo Gatto traduttore presenta in generale per gli studiosi dell’italiano del Novecento e, più particolarmente, per chi si occupi degli schemi dinamici delle “lingue in contatto” sia dal punto di vista italiano che da quello russo.

Spero che questo mio indugiare su micro-esempi di traduzione quali sono le interpretazioni di titoli o di termini speciali non venga frainteso. La tecnica di traduzione che ho caratterizzato come ‘analitica’ non rivela in Lo Gatto alcuna tendenza a preferire il lavoro minuzioso dell’analizzatore di singole parole o segmenti a quello dell’intessitore di ampie trame di ricreazione testuale. Si potrebbe anzi sostenere che proprio l’opposto è vero. Come traduttore non meno che come autore originale Ettore Lo Gatto ha il dono di una estrema fluenza scrittoria. Le mie osservazioni tendono a mostrare come Lo Gatto non improvvisi il proprio codice interpretativo, ma se lo crei pazientemente stabilendo un suo particolare corpo di equivalenze retto da schemi esplicativi di natura analitica. Lo Gatto è un traduttore artigiano (anche quando sembra produrre con esuberante ritmo industriale) guidato — mi sembra — da criteri ermeneutici-didattici. Le sue traduzioni possono spesso essere lette come se fossero citazioni appartenenti ad un contesto interpretativo più generale. Per questo si inseriscono così bene nella trama espositiva della sua *Storia della letteratura russa* dove, per esempio, la versione di una poesia di Blok serve ad illustrare, secondo un suggerimento critico di Čiževskij, il particolare clima di “pseudo religiosità” che si diffuse sulle terre russe tra il XIV e il XV secolo. Inserendo una voce moderna nel suo contesto storiografico, Lo Gatto invita il lettore a rivivere l’età del tiranno ecclesiastico Josif Volockij ritmando i versi di Blok, così tradotti: “Peccare svergognatamente immersi nel sonno/ perdere il conto della notte e dei giorni / e con la testa pesante per

²¹Ibid., 354.

l'ubriachezza / sguisciare di sotterfugio nel tempio di Dio..."²². Nella traduzione del quarto verso la formula ricercata "sguisciare di sotterfugio" è percepita dal lettore come un campanello d'allarme. Infatti, il testo russo contiene un modulo verbale molto particolare: "*proiti storónkoj*". Neppure gli esempi di 'lingua viva' citati dal Dal' permettono di inserire questa espressione in un corpo formulare attestato dalla tradizione. Dal' cita "*proiti storónóju, storón'ju* oppure *storónkom*"²³. La variante di Blok, "*proiti storónkoj*" acquista dunque un sapore di preziosità che lo "sguisciare di sotterfugio" di Lo Gatto debitamente segnala. Il lettore che sia a sua volta uno studioso del linguaggio di Blok non può che essere grato al traduttore che gli fornisce così preziosi suggerimenti.

Il più tipico documento dell'attività di Lo Gatto come traduttore "contestuale", ossia come presentatore di testi che devono essere letti nell'ambito di una più vasta presentazione storico-critica, è certamente la versione poetica dell'*Evgenij Onegin* di Puškin. Basandosi sulla storia interna di questo suo testo prediletto, Lo Gatto — dopo averne data una prima traduzione completa nel 1937²⁴ — ha scritto uno dei suoi libri più noti, *Puškin, storia di un poeta e del suo eroe*, uscito nel 1959. L'*Onegin* è visto qui come un 'diario lirico' e la vicenda dell'eroe si fonde con la vita del poeta, al livello appunto della trama lirica. Lo Gatto narra questa biografia poetica "costellando" (come notava il Maver in *Ricerche Slavistiche* del 1960)²⁵ il proprio testo di citazioni di versi tratti dall'*Onegin* e anche da altre poesie di Puškin. Puškin, *Onegin* e il loro biografo-esegeta parlano la stessa lingua non solo perché il critico e storico è anche il traduttore dei testi citati, ma anche e soprattutto perché testi poetici ed esposizione critica sono volutamente inseriti in un unico discorso. C'è come una convergenza di intonazioni tra il testo puškiniano e il discorso interpretativo del critico-espositore. Il lettore che segue la traduzione col testo a fronte può a prima vista essere sorpreso dal fatto che

²²Ibid., 45.

²³Vladimir Dal', *Tol'kovyj slovar' živogo velikoruskogo jazyka*, T.IV, Mosca 1956, 331, 2. ed. Mosca 1909, 554 (s.v. *storóná*).

²⁴Nuova ed.: Alessandro Puškin, *Eugenio Onegin, romanzo in versi*, traduzione di Ettore Lo Gatto, Einaudi, Torino 1950.

²⁵p. 275.

Puškin sembra parlare una lingua meno arcaica e meno marcatamente romantica di quella usata dal suo traduttore. Non c'è dubbio, però, che Lo Gatto interprete s'impersona a volte nel modello del suo poeta al punto da adattare pienamente il proprio schema logico-sintattico alla segmentazione verbale del poeta. Citerò come esempio un passo famoso del finale dell'*Onegin*. Dice Puškin:

Prosti ž i ty, moj sputnik strannyj,
 I ty, moj vernyj ideal,
 I ty, živoj i postojannyj,
 Xot' malyj trud. Ja s vami znal
 Vsë, čto zavidno dlja poëta:
 Zabven'e žizni v burjax sveta,
 Besedu sladkuju družej.²⁶

E Lo Gatto traduce:

E addio, tu pur, della mia vita errante,
 strano compagno e tu, vivo ideale,
 e tu, sebbene piccolo, costante
 mio lavoro. Con voi quel che più vale
 per un poeta ho infine inteso a fondo:
 l'oblio mentre d'intorno infuria il mondo
 e degli amici il dolce conversare.²⁷

L'orchestrazione dei due testi è certo molto diversa. La precisione con cui Lo Gatto riesce a ricalcare lo schema rimico senza appesantire eccessivamente il discorso è tuttavia notevole. Le stesse parole rima figurano in quattro versi: a *strannyj, ideal, postojannyj...sveta* corrispondono *errante, ideale, costante...mondo*. Non si tratta di solo artificio. Il riprodurre la sequenza rimica equivale a sottolineare un motivo essenziale eppure non subito evidente. "Errante ideale costante" è sequenza che contiene un messaggio entro il messaggio, riproducendo esattamente lo stesso 'messaggio interno' sottolineato dalla sequenza rimica "*strannyj, ideal, postojannyj*". Ancora una volta il lettore deve ringraziare il traduttore che, così attento ai dettagli,

²⁶ *Evgenij Onegin*, VIII, L.

²⁷ Ettore Lo Gatto, *Puškin, storia di un poeta e del suo eroe*, Mursia, 1959.

ha saputo spiegargli e commentargli una particolarità del testo.

Devo concludere questa mia breve esplorazione critica di alcune particolarità del lavoro di Ettore Lo Gatto traduttore dal russo sottolineando ancora una volta quanto ho dichiarato all'inizio: il mio è un discorso volutamente limitato e condotto da un particolare punto di vista. Spero che queste osservazioni siano almeno valse a sottolineare la grande importanza dell'opera logattiana non solo nel campo della russistica ma anche in quello della storia linguistica e culturale d'Italia nel nostro secolo.

RICCARDO PICCHIO

LO GATTO E LA SLAVISTICA ITALIANA

Poiché questo convegno è dedicato all'opera di Ettore Lo Gatto, slavista, traduttore, decano della slavistica italiana, penso sia utile ricordare la sua attività di pioniere anche nel campo delle pubblicazioni periodiche dedicate, appunto, alle letterature e alle culture slave. Erano tempi di grande entusiasmo, e il giovane studioso, in cui le doti del ricercatore, si univano a quelle del divulgatore e dello scrittore-traduttore, entusiasta delle letterature slave e in particolare della letteratura russa, volle creare uno spazio per sé e per i suoi colleghi: uno spazio da dedicare periodicamente a quelle letterature. Il primo esperimento fu appunto la rivista "Russia", che iniziò la pubblicazione nel 1920 e la concluse nel 1925, dopo alterne vicende (di carattere finanziario, ovviamente): cinque anni che furono intensi, che permisero ai lettori italiani che si occupavano di letteratura di conoscere quello che veniva producendo la cultura, proprio nel suo farsi, durante gli anni difficili e affascinanti che seguirono la rivoluzione. Fu sulle pagine della rivista "Russia" che comparvero le traduzioni più antiche (per la cultura italiana) di poeti quali Blok ed Esenin, fu sulle pagine della rivista "Russia" che scrissero autorevoli studiosi già noti (del mondo slavo) oppure giovani studiosi che poi avrebbero formato la colonna e il fondamento della slavistica italiana. Ma gli interessi di Ettore Lo Gatto non furono limitati solamente all'area russa: l'area slava in generale era per lui e i suoi collaboratori oggetto di ricerca e miniera di poesia. La necessità culturale e, perché no, anche esistenziale, di dare voce a popoli e culture che, da noi, purtroppo anche a causa del nostro provincialismo, erano ancora in parte "muti" fu la ragione di esistere della rivista che continuò, su un piano più ampio, "Russia", e cioè la "Rivista di Letterature Slave". Questa rivista ad un certo punto fu anche la matrice e il canale di comunicazione, più che pubblicitaria proprio profondamente culturale, di quell'iniziativa culturale di grandissimo rilievo e pregio (purtroppo non è mai stata mai più rinnovata) che andò sotto il nome di "Il genio russo" e poi anche "Il genio slavo".

Si deve certo a quelle riviste (e a quelle iniziative editoriali), in parte collegate con l'Istituto per l'Europa Orientale, se il pubblico ita-

liano si familiarizzò con nomi ed opere, di gran parte dei quali molti, quasi tutti, ignoravano persino l'esistenza.

Per una rivista di informazione culturale e di ricerca scientifica, anche allora, i tempi non erano facili: Ettore Lo Gatto ha saputo, poi, mantenersi indipendente. Va anche detto che la rivista visse fino al 1932: ritengo che abbia poi chiuso la pubblicazione anche per il peggiorare della situazione nella dittatura fascista, per il carattere libero e indipendente della rivista stessa. Nella presentazione al lettore, che si trova ad apertura del Fascicolo I-II, anno I, del giugno 1926 il direttore Ettore Lo Gatto si rivolge *Al lettore* per chiarire le ragioni della rivista. Essa "nasce come continuazione di "Russia" che, dopo aver con vicende varie vissuto ben cinque anni, lascia di buon animo il suo posto alla sorella maggiore sempre sotto la guida di chi prima l'ideò, l'amò e la fece amare". Nel 1920, quando ebbe inizio la pubblicazione di "Russia" lo sviluppo dell'interesse per il mondo slavo non era neppure credibile: e, difatti, quella rivista era stata un atto di fede e di coraggio del Lo Gatto. La nuova rivista deve la sua vita proprio a tale accresciuto interesse. Si tratta di una "rivista speciale che vuol essere non soltanto un organo di divulgazione, ma anche un contributo ad avviare su d'una strada più scientifica quel che già si è fatto e si fa per le letterature slave nel campo dell'informazione e della divulgazione". Il Lo Gatto si riferisce qui all'Istituto per l'Europa Orientale e al suo organo "L'Europa Orientale" che pure partecipò al lavoro di "dissodamento"; molti di questi dissodatori avrebbero collaborato alla nuova rivista: che si distingueva programmaticamente dall'"Europa Orientale" per il suo carattere esclusivamente letterario. Stava anche qui, naturalmente, la ragione della sua maggiore indipendenza. Il modello che il Lo Gatto aveva davanti o, meglio, i modelli, erano riviste straniere di slavistica dalla fama ben consolidata e di carattere strettamente scientifico: la "Revue des études slaves", diretta dal famoso Meillet, la "Zeitschrift für Slavische Philologie" di Lipsia, "The Slavonic Review" di Londra, per non parlare delle riviste pubblicate nei paesi slavi. Queste riviste, osserva il Lo Gatto, hanno dietro una lunga tradizione di studi slavistici, ma hanno anche la possibilità di attingere a leve sempre rinnovate di giovani studiosi, formati in scuole di ormai lunga e consolidata tradizione: come l'Institut d'Études Slaves di Parigi, o la scuola slava dell'Università di Londra, o la gloriosa scuola slavistica di Praga, che era

diventato il centro degli studi, pulsante di vitalità e di genialità; per non parlare della rivista di Lipsia che continuava l'antica eredità dell'"Archiv für Slavische Philologie" per tanti anni diretto dallo Jagić. In Italia, invece, "la preparazione scientifica nel campo degli studi slavi fa solo i suoi primi passi". Inoltre, negli altri paesi la slavistica si era svolta e si svolgeva in un terreno culturale già preparato, in cui la conoscenza del mondo slavo era un fatto ormai tradizionale: in Italia, invece, "la conoscenza stessa diretta delle letterature slave è di questi ultimi anni, non potendo le rare eccezioni formar tradizione". Il Lo Gatto non dice, e non lo poteva dire, che questa assenza di tradizioni negli studi slavi (e anche in altri studi dedicati ad altre aree culturali) era dovuta al carattere arretrato e provinciale della letteratura italiana e, in particolare, del letterato italiano che, quando andava bene, sapeva appena un po' di francese. C'erano le eccezioni si capisce e in particolare fra i poeti. Comunque il mondo slavo era lontano. Anche quei paesi o, meglio, quelle città, come Trieste, che avevano avuto la sorte, buona o cattiva che fosse (penso buona) di essere parte dell'Impero Austro-Ungarico, a causa della propaganda nazionalista e irredentista, avevano finito per rinchiudersi in un italianismo spesso gretto e ristretto, e scoraggiare i rapporti con gli Slavi. Spesso c'era anche una supponenza di "padroni", visto che le cameriere, a Trieste e a Fiume, erano, per lo più, slave. Del resto questa "supponenza" nazionale, fatta propria dalla peggiore borghesia italiana, divenne uno degli elementi fondamentali dell'ideologia fascista. Di qui non possiamo che riconoscere il carattere coraggioso e oggettivamente antifascista della rivista di Ettore Lo Gatto.

Certo i contributi alla presenza dell'"italianità" o magari anche della "latinità" nel mondo slavo vengono pubblicati, ma questi contributi sono, in genere, di valore o per lo meno di dignità scientifica. Così, per es., sempre nel primo fascicolo, il saggio di Vera Certo su Puškin e la lingua italiana" (che, ritengo, è il primo contributo italiano sull'argomento), oppure il contributo di Roman Pollak sull'"Italianità nella cultura polacca", la cui intonazione sentimentale è dovuta al fatto che si tratta di una conferenza "eloquente" tenuta all'Università di Torino e poi al Circolo Filologico di Milano nel marzo del 1926. Del resto la commistione di elementi sentimentali e storico-culturale fa parte di una certa tradizione slavistica. Anche se certe frasi (come per es. "Se la Chiesa romana ci introdusse bambini nel

tempio della civiltà occidentale, l'Italia del Rinascimento ci fu madre-educatrice, che ci fece maschi, virili”) suonano retoriche e anche ingenuie, esprimono però anche delle realtà storiche, sia pure con qualche esagerazione o enfasi. Pur con qualche curiosa forma un po' paradossale (“I Polacchi sono indubbiamente i più latini di tutti gli Slavi”), e anche se i giudizi sullo slancio perduto dai Russi a causa del bizantinismo pietrificato sono forse troppo semplicistici.

La rivista non poteva non avere un carattere enciclopedico: ma si tratta di un'enciclopedia appassionata, e fondata su scelte precise. La scelta di fondo era l'amore per le culture slave, direi un amore parimente appassionato per tutte queste culture, da parte del direttore. Ogni numero difatti, presenta diversi studi, relativi a questa o quella cultura slava, e dà abbondante spazio alle traduzioni. Le culture slave sono sempre presentate nell'ordine più democratico di tutti, e cioè l'ordine alfabetico, che non scontenta nessuno: quindi letteratura bulgara, cecoslovacca, polacca, serbo-croata, slovena e russa. Invero sono presenti anche altre culture, sia pure più saltuariamente, oltre a quelle ora indicate (è l'elenco che dà il Lo Gatto nel primo numero della rivista). Così, nel fascicolo III-IV, dicembre 1926, sempre dello stesso anno I della rivista, troviamo per esempio un saggio di Wolf Giusti “Il canto popolare serbo-lusaziano” (ampliamento e approfondimento di una nota precedentemente pubblicata dall'autore su “Europa Orientale”). Wolf Giusti era particolarmente sensibile a questo piccolo popolo slavo, perché sua madre era, appunto, serbo-lusaziana (fra l'altro mi sono stupito che nessuno abbia più ricordato Wolf Giusti e non gli siano stati dedicati Saggi in memoria).

Un semplice elenco degli articoli sarebbe già, se non un contributo, certo una autentica sollecitazione. Riguardo all'osservazione che molti di questi articoli possono essere invecchiati, dato il progresso degli studi, devo fare un'osservazione. Senza dubbio, per quanto riguarda certe parti più tecniche, ciò è per lo più vero. Ma questi articoli, nella loro maggior parte, costituiscono contributi critici, apporti di carattere estetico, indagini nel tessuto profondo, ipotesi spesso nuove e vive: e, in questo senso, molti di questi articoli non sono invecchiati. Tra l'altro è anche interessante, e commovente, oltre che ancora molto utile, assistere, per così dire alla “nascita” come studiosi di molti che poi sarebbero diventati illustri slavisti. Così, per esempio, il saggio di Gasparini, dal titolo *Elementi della personalità di Dostoe-*

vskij, uscito a “puntate”, si rilegge sempre con piacere e con profitto: peccato, anzi, che queste pagine, come altre, restino sepolte nella vecchia rivista e non vengano riprese, ripubblicate, “rivisitate”. Difatti Gasparini (siamo nel 1927, cinquantaquattro anni fa) legge nel profondo Dostoevskij, analizza le proprie reazioni (reazioni di un lettore di autori stilisticamente perfetti, come Turgenev e Flaubert, di fronte alla barbarie stilistica di Dostoevskij) e indaga in modo originale sulle presenze e sulle assenze riscontrabili nel grande scrittore. Da rimeditare quanto dice, per esempio, sull’“intero versante di ombre”, sui “lapsus” di Dostoevskij, sul fatto che “nelle altre forme esplicite l’eroticità è assente dall’opera di Dostoevskij”. Gasparini, a proposito della situazione della donna di Dostoevskij, non sviluppa tanto alcune idee (che si ritrovano, p. es. in Berdjaev), ma entra in vera profondità nel problema e ne dà un’analisi estremamente suggestiva e per molti aspetti valida o, almeno, sempre capace di far nascere una riflessione. Purtroppo, la slavistica italiana si è certo perfezionata, specialmente nei suoi strumenti formali, ma non è, forse, più riuscita a recuperare o a continuare quell’impeto, quella autentica vitalità (naturalmente parlo di linee generali) che è propria di queste pagine: pagine che sono appunto ricche di suggestioni e di stimoli. Quando Gasparini dice “Dostoevskij la [donna, cioè] identifica con la Natura e l’Incosciente” mette in movimento tutta una serie di idee e osservazioni che entrano nel vivo della realtà dostoevskiana. A questo proposito, se le pagine presenti, che, ripeto, non sono un’analisi critica della rivista ma solo una “memoria” della medesima, una “rivisitazione” di pagine, certo per sentirne ancora il valore, quando c’è, e anche l’attualità, se le pagine presenti hanno un senso, mi sembra che lo devono avere anche come sollecitazione: una sollecitazione a ripubblicare, se non tutta la rivista, certo una sua copiosa antologia di essa.

Proviamo a esaminare il primo numero e a estrarne, se possibile, il criterio: in questo modo riusciremo a ricostruire il pensiero e il modo di lavorare di Ettore Lo Gatto. Ma non solo dell’Ettore Lo Gatto di quegli anni. Qui, mi pare, c’è un’indicazione precisa. Già abbiamo detto del criterio “alfabetico”, scelto per evitare possibili turbamenti sulla “priorità” di questa o quella cultura. Il primo articolo, di Milko Ralcev, è dedicato a Christo Botev. Certo, in occasione del cinquantenario della morte. L’articolo, non è di carattere “filologico”,

ma "sentimentale" e patriottico: tuttavia è un articolo, pur divulgativo, preciso nella sua impostazione e sviluppo. È tradotto bene da uno studioso, oggi non più ricordato, e che pure ebbe a scrivere un bel libro su Dostoevskij, e cioè Giuseppe Donnini. A parte le forme allora in uso: il *Balkano*, così si diceva, e *Uomo* con la lettera maiuscola, modo che pure non possiamo non rimpiangere perché, nella violenza che ci ha sempre accompagnati, esprimeva comunque una sia pure ingenua fede in qualche cosa di positivo, la fede che identifica poesia e umanità. Lasciamo i tristi tempi, di ieri e di oggi, e diciamo che questa identificazione, qui affermata in nome di Botev dal Ralcev, è stata fatta propria da Ettore Lo Gatto, e la si sente come un "segno" di fondo in tutta la sua opera. E, qui volevo arrivare, il "segno" che accompagna la vita di questa rivista e la rende, oltre a tutto, simpatica, mai spocchiosa (pur nel rigore, ma un rigore, per così dire temperato dalla passione e dalla partecipazione) è proprio questa carica umana, che si sente vivere in tutte le sue pagine. Non è mio compito, qui, analizzare le traduzioni di poesie di Botev, che seguono il saggio. Dopo, la lettera "c". "C" come "cechi": Julius Zeyer, un saggio di Ettore Lo Gatto. Già in questo saggio il Lo Gatto, nel presentare il narratore boemo, ne mette in luce, con simpatia, il cosmopolitismo e in particolare l'amore per l'Italia, che tanta parte aveva avuto nella sua ispirazione. Questa "linea", di cercare l'Italia nei paesi e nelle culture slave sarebbe poi stata seguita da Ettore Lo Gatto con costanza e intelligente partecipazione.

Uno dei maggiori "beneficiari" di questo primo numero è Wolfango Giusti, che è presente con ben tre saggi: *Vrchlichý e Carducci*, dal quale risulta la profonda conoscenza che il poeta ceco aveva di quello italiano e in cui si mettono in luce le affinità e anche la somiglianza della fortuna letteraria, *Riflessi italiani negli scritti di Jan Neruda* e *La Russia Subcarpatica e la sua letteratura* (l'articolo è inserito qui perché la zona detta Russia o Rutenia subcarpatica faceva parte della Cecoslovacchia): si tratta comunque di uno scritto di divulgazione, per altro con presentazione di alcune poesie popolari e un profilo, con "antologia" del poeta Alessandro Duchnovic e di alcuni altri. Dopo le "osservazioni psicologiche" di Zygmunt Wasilewski su *Jan Kasprovicz* e un saggio del Lo Gatto su *Gli inni di Jan Kasprovicz e la loro genesi*, che resta ancora il maggiore contributo italiano dedicato al poeta polacco, leggiamo nella traduzione, fatta

da Enrico Damiani, due Inni dello stesso Kasprowicz (“Santo Dio! Santo Possente!” e “Inno di San Francisco d’Assisi”), preceduti da alcune pagine di “presentazione”, opera dello stesso Damiani. Leggiamo quindi la traduzione di “liriche varie”, sempre di Kasprowicz, dovute a Clotilde Garoschi (con breve introduzione) e la traduzione del poema *Sui laghi italiani*, opera di Janina Gromska: il volume dedica dunque molto spazio a Kasprowicz e assume quasi un aspetto monografico. E questo è anche un segno del modo come era organizzata la rivista. Sempre alla Polonia è dedicato il citato saggio di Roman Pollak (*L’italianità nella cultura polacca*). Segue il mondo serbo, con Rikard Nikolic (*La poesia di Milutin Bojić*), mentre la serie dei saggi è chiusa da Vera Certo con *Puškin e la lingua italiana*.

Secondo me, un lettore di oggi non avrebbe nulla da criticare. L’impostazione “ideologica” era quella italiana dell’inizio degli anni ’20, ma, in più, c’era una grande apertura verso le culture “straniere” (e questo andava in direzione del tutto opposta alle tendenze che si stavano affermando) e, ripeto, una “partecipazione” che in seguito, specialmente nelle pubblicazioni di carattere scientifico (spesso scritte, senza alcun motivo, in lingua “scienziense”) ci sarebbe stata meno. La partecipazione era dovuta, direi, al fatto, che si è ripetuto del resto anche dopo ma in altre forme, che tutti i collaboratori della rivista avevano in comune un sentimento profondo: l’amore per la poesia; ma non solo questo: il piacere della ricerca dei valori poetici nelle diverse zone della Slavia. Non era una forma di esotismo: era un bisogno di recuperare alla tradizione culturale italiana una conoscenza frammentaria, era anche l’idea, forse non del tutto chiara alla coscienza, ma certo presente e operante, di una comunità europea di cui gli Slavi fanno parte. Ma c’è un’altra sensazione che vorrei sottolineare: a parte le implicazioni di carattere religioso o politico, che a dire il vero sono più sottolineate dai collaboratori slavi (per motivi di patriottismo, in genere) c’è in questi articoli anche la ricerca di strati culturali che da noi erano in gran parte sommersi e nei paesi slavi, invece, si trovavano ancora alla superficie. I volumi di questa rivista, dunque, costituiscono anche un viaggio nelle profondità della cultura contadina espressa dalla poesia popolare e un richiamo ai rapporti con tale cultura come si presentava allora da noi. Va infine detto che, se è pur vero che l’elemento descrittivo prevale sovente su quello più propriamente analitico-scientifico, è anche vero che

questa “descrizione” è anche “descrizione” di problemi e non solo o non tanto di fatti. Inoltre un pregio che chi rilegge questi articoli non può non sottolineare è l'assenza di ogni enfasi retorica: e gli impeti patriottici di alcuni collaboratori slavi sono, in genere, fatti in modo abbastanza *naïf* e quindi tollerabili e persino amabili.

ERIDANO BAZZARELLI

LE TRADUZIONI DAL RUSSO NEL SETTECENTO (su una dimenticata versione dell'*Ode a Elisabetta* di Lomonosov)

È un dato ormai acquisito e stabilizzato, negli studi in materia, che le lettere russe abbiano cominciato ad essere conosciute in Italia, in traduzioni talora dirette ma più spesso mediate (soprattutto dal francese), non prima dell'inizio del XIX secolo.

Ad esempio, Arturo Cronia (autore d'una fondamentale ancorché non impeccabile storia de *La conoscenza del mondo slavo in Italia*, Padova 1958), scrivendo quindici anni or sono di *Una ignota versione italiana della 'Julija' di Karamzin* ("Ricerche slavistiche", XIII, 1965), apparsa a Venezia nel 1806 — e non come vuole quel bontempone di Bruce Renton, e con lui quanti lo hanno pedissequamente seguito, nel 1760, quando mancavano 6 anni perché l'esimio Autore venisse al mondo! —, affermava trattarsi "della prima traduzione italiana della letteratura russa". Di poco posteriori, le versioni da Derzavin, Cheraskov, Dmitriev, ancora Karamzin, date da Gian Giannide Cetti (Venezia, 1812), Da Girolamo Orti (Verona, 1812), nonché le imitazioni delle fiabe di Krylov, eseguite nel 1825 da una nutrita schiera d'italici versificatori, tra i quali spiccano i nomi di Monti e Pindemonte.

Questo quadro può venir mutato nella sostanza del suo significato storico-culturale, se non da eventuali quanto improbabili ritrovamenti, di cui peraltro qualche traccia non mancherebbe: afferma ad esempio il Renton che il Giovanni Andres, in un suo studio sullo *Stato attuale di ogni letteratura*, Parma 1775, accennerebbe al fatto che il duca di San Nicolò, ministro della Corte di Napoli a Pietroburgo, avrebbe tradotto in versi la *Russiade* del Cheraskov, senza poi averla data alle stampe (non abbiamo rinvenuto il testo cui si riferisce il Renton, ma solo un *Dell'origine, dei progressi e dello stato attuale di ogni letteratura*, Milano 1808, seconda edizione d'un'opera del medesimo titolo del 1781: e qualche pasticcio il Renton deve averlo comunque fatto, stante che la *Rossijada* è del 1779).

Non nella sostanza, magari no; ma qualche po' lo muta invece la constatazione dell'esistenza di traduzioni (letterarie e non) nelle pagine dei molti libri, originali o tradotti, apparsi in Italia nel '700 sulla

Russia petrina e post-petrina.

Molti documenti, essenzialmente di natura storico-politica sono compresi per esempio nei profili dei monarchi, da la *Vita di Pietro il Grande* di Antonio Catiforo (Venezia, 1739), alla *Vita e fasti di Caterina II* (Venezia, 1797); o in opere di compilazione, come l'anonima (ma da attribuirsi a D. Caminer) *Storia della guerra presente tra la Russia, la Polonia e la Porta Ottomana* (II ed. Napoli, 1772); altri testi, di natura ecclesiastica, compaiono (in latino) in opere come l'*Appendix ad specimen ecclesiae ruthenicae* (Roma, 1734) di Ignazio Kulczynski. Prese tutte assieme, queste traduzioni dal russo rappresentano un complesso di non marginale interesse così per lo storico, come per il filologo.

Tra queste, fanno talora timido capolino anche alcune versioni letterarie. Ad esempio, già in un libretto pubblicato a Milano nel 1713, *Relazione geografica storicopolitica dell'Impero di gran Russia*, l'autore, un viennese fattosi romano, Giovan Cristoforo Wartis, riporta in latino i versi che "un erudito di Russia" (Istomin? Prokopovic?) scrisse per la battaglia di Poltava:

Plaudentes Mosci liberati
Plangere debuimus semper, modo plaudite Mosci
In tegula stabat praecipitanda salus.

Un caso abbastanza significativo, sia per l'ampiezza delle versioni, che per il preciso intendimento a far conoscere tramite esse lo stato presente della letteratura in Russia, è rappresentato in due vaste opere francesi sulla storia russa, quelle di Pierre-Charles Levesque (1781) e di Nicolas-Gabriel Le Clerc (1783). Tali ponderose trattazioni attirarono immediatamente l'attenzione degli intellettuali italiani (il Cronia riporta che vennero recensite sul "Nuovo giornale enciclopedico" di Vicenza, nell'agosto, rispettivamente, dal 1782 e del 1783), e furono presto offerte in traduzione italiana: la prima, come *Storia della Russia. Opera tradotta dall'originale francese di m. Levesque*, in 6 tomi, presso Domenico Costantini, Venezia 1784; la seconda, come *Storia fisica, morale, civile e politica della Russia* di N.G. Le Clerc, Venezia, 1785. Con esse, ebbero veste italiana anche i versi russi ivi recati (nella seconda edizione dell'opera di Levesque, per Nicolò Bettoni, Milano 1825, i testi letterari vennero però omissi).

Pierre-Charles Levesque (1736-1812), amico di Diderot e da questi inviato per alcuni anni alla corte di Caterina II, nell'ultimo dei 5 tomi nei quali consiste l'edizione originale della sua *Histoire* tratta brevemente della *Littérature des Russes*, riportando in versione prosastica l'*Ode à l'Impératrice Elisabeth* di Michailo Lomonosov, 3 favole e una satira di Aleksandr Sumarokov, nonché un brano dalla *Russiede* testé apparsa di Michail Cheraskov: testi tutti che videro la luce, parimenti in prosa, nel 6 e ultimo dei tomi in cui venne ripartita l'anonima traduzione italiana edita a Venezia della sua opera.

E su uno di questi testi, l'*Ode* lomonosoviana vorrei brevemente richiamare la vostra attenzione, come 'campione' abbastanza significativo della primissima stagione della conoscenza con la letteratura russa in italica favella; ben convinto del resto che solo una recensione più ampia del fenomeno nella pubblicistica settecentesca potrebbe fornire le coordinate per una 'crestomazia settecentesca delle lettere russe italianizzate'.

Michailo Lomonosov (1711-1765) compose la sua X ode, *Oda na den' voššestvija na vserossijskij prestol ee Veličestva Gosudaryni Imperatricy Elisavety Petrovny* a 36 anni, nel 1747. È una delle sue odi più note, ancora tutta materata d'un lussureggiante metaforismo barocco, che proprio per questo venne in particolare presa di mira polemica da Sumarokov, come ricordano gli studiosi in materia, a cominciare dallo splendido saggio del 1927 di Jurij Tynjanov, *l'Ode come genere oratorio*; essa consiste di 24 strofe della classica misura di 10 versi di tetrametri giambici, rimati secondo lo schema ABABCCDEED, con alternanza di rime maschili e femminili; la strofa è per lo più "completa", cioè sintatticamente divisa in tre unità metriche, la 'piccola strofa' (ABAB) e i due periodi (CCD e EED), che talora diventano tre (CC, DE, ED), insomma secondo uno schema: 4 + 3 + 3, o 4 + 2 + 2 + 2. Dico questo, perché è innanzitutto questa elaborata e culta *ars poetandi* lomonosoviana che va perduta nella traduzione così francese come italiana, anche se ad onor del vero Levesque a questo si riferiva con consapevolezza, quando avvertiva: "le bellezze della sua poesia sovente sono racchiuse nella espressione; talché egli è un annientarle, anziché un tradurle", fornendone una versione letterale e prosastica.

Del resto, bisogna esser grati all'anonimo traduttore italiano di non aver voluto tentare di reimpellettare 'poeticamente' il testo in

prosa che s'accingeva a rendere dal francese, perché almeno il filo semantico-referenziale del testo lomonosoviano risulta da ultimo riprodotto con accettabile plausibilità (e pedestrità, aggiungerà qualcuno: ma è già un altro paio di maniche). Il che può venire curiosamente confermato, al paragone d'un tentativo non proprio felice di 'resa poetica' d'un frammento della medesima *Ode*, qualche decennio più tardi. Il Gian Giannide Cetti, nel già ricordato volume di *Opere scelte di Karamzin*, Bologna 1816, che nelle sue intenzioni avrebbe dovuto essere un primo tomo dei *Classici russi volgarizzati*, mette ad epigrafe un breve frammento (vv. 216-220) di quest'ode; e non sarà inutile proporre il confronto.

Russo

Račen'em vašim pokazat'
čto možet sobstvennych Platonov
i bystrych razumon Nevtonov
Rossijskaja zemlja roždat'.

Il che viene reso dal Cetti con un improbabile:

..... onde mostrare
che puote li profondi suoi Platoni
e li d'ingegno celere Newtoni
l'alma terra de' Russi generare!

Mentre l'anonimo modesto traduttore di trent'anni prima aveva detto, seguendo pedissequamente il francese:

... mostrare co' vostri sforzi, che la Russia può produrre li suoi Platoni,
e nudrire l'ingegno penetrante di novelli Newtoni.

(certo: l'inutile sdoppiamento del verbo (produrre/nudrire) e l'aggiunta de i 'novelli', distanziano dall'icasticità del dettato originale; sempre meglio comunque d'un'alma, che è una vera zeppa metrica, al pari dei *profondi*, e soprattutto dell'incredibile *li d'ingegno celere*). Aveva le sue ragioni, in quel medesimo 1816, il buon Berchet, a scrivere a Grisostomo di preferire le versioni in prosa ("Colla prosa la faccenda è tutt'altra; da che allora il lettore non si dimentica un mo-

mento mai che il libro ch'ei legge è una traduzione; e tutto perdona in grazia del gusto ch'egli ha nel fare amicizia con genti ignote")!

La versione italiana settecentesca, al pari di quella francese da cui proviene, abbrevia l'*Ode* lomonosoviana di 6 strofe: quattro, che vengono omesse all'inizio (in corrispondenza dei vv. 11-50), e due nel finale (vv. 221-240); le ragioni di tale riduzione francamente ci sfuggono, né sembrano doversi attribuire a una necessità di concisione, ché altrimenti ben altro sarebbe stato il taglio; comunque, trattandosi di scelta compiuta dal primo traduttore, il francese Levesque, non riguarda certo il testo italiano.

Più in generale, andrà fatto rilevare che ci troviamo di fronte non solo ad una 'traduzione da traduzione' allo stato puro, ma anche ad una traduzione intenzionalmente, meramente referenziale, allo stato puro. (E dove troveremo un'altra così totale *anonimità* del traduttore italiano, che non soltanto s'ingegna *solo* a far leggere quel che sta scritto in francese, senza ubbie 'd'arte' alcune, ma sa di collocare il suo prodotto nel contesto d'un'opera all'interno della quale il testo poetico vale *solo* per il suo minimum, sapere 'quel che c'è scritto', come testimonianza d'una cultura poetica soltanto come componente d'una più vasta architettura storico sociale?). La modestia di questa (che credo la prima) traduzione italiana di Lomonosov è somma ed esemplare: al suo cospetto, le ulteriori divergenze dall'originale, o le casuale involontarie riconvergenze rispetto ad esso, non debbono essere prese in considerazione, perché, laddove si volesse esercitare una qualche riflessione critica in merito all'esecuzione traduttiva, sarebbe da prendersi in considerazione con legittimità il solo testo francese offerto dal Levesque. (Tanto per fare un esempio: il francese *hameau* vuol dire sia 'villaggio' che 'insieme di casali', e dunque rende legittimamente il russo *selo* (v. 3) che indica 'villaggio'; l'italiano lo sposta altrettanto legittimamente sui 'casali', distanziandosi però da *selo*).

Ma, se si guarda al testo italiano direttamente in rapporto a quello russo (abbiamo per questo giustapposto, nelle due prime strofe tradotte, i testi verso per verso), si vedrà una pressoché puntuale corrispondenza, certo assai preferibile per l'intelligenza del testo agli svolazzi 'ricreativi' (per non dire, quelli imitativi) di molte altre versioni, pur esse in larga misura tributarie a mediazioni linguistiche, del secolo successivo. Merito della buona conoscenza del russo acquisita alla

corte di Caterina da monsieur Levesque, si dirà non a torto; ma anche merito dell'anonimo traduttore italiano non averla compromessa, andrà aggiunto.

Certo: nell'arte della traduzione, qui ci troviamo insomma proprio agli inizi; come ci troviamo agli inizi delle versioni italiane dal russo. Non è certo questione di 'belle infedeli' (il fatto, ahimé, si è che le 'brutte infedeli' sono più numerose di quel che si creda). L'interrogativo che piuttosto ci viene da porre, al cospetto di quest'*Ode* lomonosoviana in italica favella della fine del '700, e alle altre consimili versioni, è piuttosto un altro: potevano esse offrire uno spiraglio d'intelligenza su quanto s'andava formando in Russia, più di quanto storicamente non si sia dato? Saremmo per credere, tutto sommato, di sì; mi sembra insomma di poter dire che quando Giacomo Leopardi, per fare un esempio qualche po' significativo, nell'ottobre 1821 (cfr. *Zibaldone*, I, 1199) asseriva di non potere considerare "la lingua russa come formata, e fornita di letteratura propria", commettesse un 'peccato d'omissione' non solo e non tanto nei confronti delle brutte (ancorché talora dirette) versioni del conte Agapito, del colonnello Cetti, o del nobiluomo Orti, quanto in relazione all'oscuro e anonimo lavoro di divulgazione che il Settecento italiano, al pari e spesso sulla scia di quello europeo (soprattutto francese) ha pur fatto.

CESARE G. DE MICHELIS

ОДА
НА ДЕНЬ ВОСШЕСТВИЯ
НА ВСЕРОССИЙСКИЙ ПРЕСТОЛ
ЕЕ ВЕЛИЧЕСТВА ГОСУДАРЫНИ ИМПЕРАТРИЦЫ
ЕЛИСАВЕТЫ ПЕТРОВНЫ 1747 ГОДА

O D E.

A l'Impératrice Elisabeth

O D E

Alla Imperatrice Elisabetta.

Царей и царств земных отрада,
Délizés des princes et des empires,
Delizia de' Principi e degl' Imperi,

Возлюбленная тишина,
aimable tranquillité,
amabile tranquillità,

Блаженство сел, градов ограда,
féli cité des hamoaux, gardienne des cités,
felicità de' casali, guardiana delle città,

Коль ты полезна и красна!
que tu es utile et belle!
quanto sei utile e bella!

Вокруг тебя цветы пестреют
Autour de toi les fleurs se colorent
Intorno a te si colorano tutti li fiori,

И класы на полях желтеют;
et les épis jaunissent dans les bleds.
e biondeggiano le spighe ne' campi.

Сокровищ полны корабли
Chargés de trésors: les navires
Carichi di tesori li navi gli

Дерзают в море за тобою;
osent te suivre sur les mers.
osano di seguirti sui mari,

Ты сыплешь щедрою рукою
et tu sèmes, d'une main libérale,
e tu semini con mano liberale

Свое богатство по земли.

10. ОДА
НА ДЕНЬ ВОСШЕСТВИЯ
НА ВСЕРОССИЙСКИЙ ПРЕСТОЛ
ЕЕ ВЕЛИЧЕСТВА ГОСУДАРЫНИ ИМПЕРАТРИЦЫ
ЕЛИСАВЕТЫ ПЕТРОВНЫ 1747 ГОДА

Царей и царств земных отрада,
Возлюбленная тишина,
Блаженство сел, градов ограда,
Коль ты полезна и красна!
Вокруг тебя цветы пестреют
И класы на полях желтеют;
Сокровищ полны корабли
Дерзают в море за тобою;
Ты сыплешь щедрою рукою
10 Свое богатство по земли.

UN NOBILUOMO TOSCANO IL PRIMO TRADUTTORE DI PUŠKIN

La storia delle traduzioni dal russo è un capitolo abbastanza importante nella storia degli studi slavistici in Italia. Dell'argomento si sono occupati in misura diversa, studiosi noti e meno noti, autori di contributi particolari e dunque sarebbe auspicabile un lavoro sistematico che ne tentasse un organico bilancio: a partire dal secolo XVIII, ossia dagli albori di una letteratura russa come istituzione definibile e definita, fino ai giorni nostri, in cui le traduzioni letterarie, sia di prosa, sia di poesia, sembrano aver raggiunto, anche in questo particolare settore, un ragguardevole e in taluni casi eccellente livello di professionalità e di efficacia.

Vorremmo però osservare, proprio nell'introdurre questo nostro modesto contributo, che quasi sempre la figura del traduttore dal russo coincide ancora oggi (data l'ancora limitata diffusione in Italia della conoscenza della lingua russa) con quella del "cultore della materia", dello studioso specialista; mentre ciò non avviene o non avviene necessariamente, per le traduzioni dalle altre lingue più largamente conosciute. Anche se ben lontani dall'intenzione o dalla tentazione di incoraggiare, in un esercizio di tanta delicatezza e responsabilità, improvvisazioni e diletantismi, siamo dell'opinione che tale situazione non sia, in fondo, del tutto positiva ai fini di quell'ampliamento d'interesse per la letteratura russa per il quale, proprio in quanto "specialisti", gli studiosi della materia hanno lavorato e lavorano. Ed è proprio per questo che ci è parso opportuno richiamare una qualche attenzione su un personaggio ottocentesco, il Boccella che, (indipendentemente dal giudizio attuale di merito sui risultati da lui conseguiti) fu nello stesso tempo un pioniere e un modello anticipatore di quella figura di "traduttore non specialista" che, ovviamente sorretto da un meno aleatorio patrimonio di conoscenze della lingua, potrebbe anche in termini relativamente brevi affermarsi tra noi: un uomo di cultura, un letterato e magari uno scrittore o poeta che, nello stesso modo in cui oggi traduce più o meno occasionalmente dall'inglese o anche dal tedesco, ponga le sue capacità di scrittura al servizio della traduzione dal russo, contribuendo così

a riscattare questa lingua e la relativa disciplina dal ghetto specialistico in cui appaiono ancora recluse.

Non è azzardato considerare Cesare Boccella come il primo traduttore di Puškin in Italia. La sua traduzione de "I quattro poemi maggiori di Alessandro Pouschkine" venne pubblicata infatti a Pisa nel 1841, appena quattro anni dopo la morte del poeta. Era un ben volumetto di circa 150 pagine, preceduto da una vivace prefazione e da una dedica:

"Alla nobile / Elisabetta Cheremeteff / nata Martinoff / in segno: di riconoscente amicizia / questa versione / dedica l'autore".

I "quattro poemi maggiori" sono la Fontana di Basci-Sarai (sic), Il prigioniero del Caucaso, Gli zingari e I fratelli ladroni (a noi più noti come Fratelli masnadieri); un "quinto" "poema maggiore" o, (sempre secondo la terminologia boccelliana) "romanzo poetico", Eugenio Anèghin (sic), il traduttore dichiara di averlo "omesso... poiché al paro de' romanzi di Bulgarine (sic), è cosa affatto locale, né mai potrebbe destare un generale interesse in un pubblico straniero alla Russia"¹.

Ma chi era questo Boccella che, pur confessando una "ignoranza quasi totale dell'idioma di Pouschkine"², si metteva a tradurre il più grande poeta russo con animo di pioniere, rilevando che "di niuno dei suoi scritti, per quanto ne sappiamo, è comparsa versione in lingua straniera, meno forse di alcuni frammenti"³ e implicitamente rivendicando a sé un glorioso primato? Egli avverte che "una versione letterale diligentissima e fatta con ogni cura" gli aveva "servito di guida" e il nome della delicataria, come ha suggerito in un suo studio Gino Arrighi⁴, potrebbe sicché identificare le "sicure sorgenti" alle quali aveva attinto il traduttore. In altre parole, la principessa

¹I quattro poemi maggiori di Alessandro Pouschkine tradotti da Cesare Boccella, Pisa, 1841.

²Ibidem, p. XVIII.

³Ibidem, p. V.

⁴Gino Arrighi, *Cesare Boccella*, ecc. in "La provincia di Lucca, anno XV, n. 2, aprile-maggio 1975. Per altre notizie sul Boccella si vedano L. Tedeschi, *In Morte del Marchese Carlo Boccella*, Lucca, 1877; C. Sordi, *Il Marchese Carlo Boccella*, Lucca, 1878; G. Sforza, *Ricordi e Biografie lucchesi*, Lucca, 1918.

Cheremeteff. (noi scriveremmo Šeremeteva) avrebbe preparato per lui una specie di podstročnik o traduzione interlineare, dalla quale sarebbero appunto derivate le sue traduzioni in versi, secondo una prassi largamente adottata fra i traduttori di poesia non specialisti; sicché il lavoro del Boccella (senza che ciò debba essere interpretato con una limitazione ai suoi meriti) potrà essere anche considerato come un nobile sottoprodotto dei suoi molti viaggi e delle sue frequentazioni cosmopolite...

Il marchese Cesare Boccella nacque a Lucca nel 1810. Favorito evidentemente dalla sua agiata condizione, aveva avuto da giovane la possibilità di viaggiare molto, visitando diversi paesi come la Francia, l'Inghilterra, la Germania e (per quanto risulta) anche la Russia. Si può dire che nell'Italia del suo tempo (un'Italia fatta ancora di piccole patrie municipali o regionali) Boccella era già un uomo europeo, in grado di parlare, o per lo meno di frequentare diverse lingue straniere e di seguirne le rispettive letterature; tra le sue amicizie si annoverano poi personalità culturali di grande prestigio, come un Lacordaire, un Gerbert, un De Laferronnais, un Guizot. Né, infine, gli era estranea una certa ambizione letteraria in proprio, documentata fra l'altro dalle cinque lettere su un suo viaggio in Palestina e in Egitto che egli pubblicò su "Pragmalogia cattolica", una rivista lucchese di grande prestigio al suo tempo e da una raccolta di versi pubblicata nel 1833.

Quanto alla sua attenzione per la letteratura russa in particolare (ancora prima che dalle traduzioni puskiniane) essa è testimoniata fin dal 1835 da un'altra traduzione del poema di I.I. Kozlov⁵ *Il monaco*, pubblicata presso lo stesso stampatore di Pisa. Nello stesso tempo il Boccella doveva essere piuttosto in vista anche come personalità pubblica, se dopo l'annessione di Lucca al Granducato di Toscana, Leopoldo II lo nominò ministro dell'istruzione pubblica, carica che il marchese letterato tenne per quattro anni e che gli alienò (pare) le simpatie di molti concittadini⁶.

Dalla prefazione che precede le traduzioni dei quattro poemi si deduce, comunque, che egli aveva sulla letteratura russa delle infor-

⁵ *Il monaco*, poema di Kozloft (sic), tradotto dal russo in italiano da Cesare Boccella, Pisa, 1835.

⁶ Vedi nota 4.

mazioni abbastanza diffuse, se non nel senso di una conoscenza diretta almeno in quello di un “per sentito dire” piuttosto ravvicinato e rapportato almeno in parte ad un contesto di conoscenze delle altre letterature europee tutt’altro che disprezzabile; quando, per esempio, egli proietta la personalità poetica e biografica di Puškin sul modello (certamente molto più familiare per il lettore italiano) di un Byron, non fa che anticipare un parallelismo che, per quanto scontato e non sempre pertinente, ha da allora offerto materia di discorso a non pochi studiosi fino ai nostri giorni. Basterebbe citare l’esempio di uno storico della letteratura come Viktor M. Žirmunskij⁷. Naturalmente il Boccella svolge le sue argomentazioni secondo un punto di vista che può far sorridere il lettore moderno e che è quello di un nobiluomo della Restaurazione, piuttosto bigotto e codino, quant’altri mai propenso a ripercorrere, nel tracciare il ritratto dei due poeti, le vie del luogo comune. Per esempio: “La sventura, o reale, o esagerata, è spesso bella sorgente di poesia, e se l’epoca nostra non ne avesse avuto un esempio luminoso in Lord Byron, quello di Alessandro Pouschkine basterebbe a confermarlo”⁸.

Ma più ancora il Boccella tende a insistere su un altro aspetto di quella che potremmo chiamare l’olegrafia tardo-romantica del “poeta”, quello (per così dire) del “genio e sregolatezza”: “...Pouschkine”, egli scrive “rientrò in Pietroburgo, e sospinto dall’avidità del cambiamento, e da quella specie d’inquietudine morbosa che spesso è compagna del Genio, si diè in balia del vivere il più dissoluto ed anche il stravagante, meno scusabile in questo del gran Poeta britannico, il quale avea per motori nelle bizzarre dissolutezze della sua prima gioventù, una vanità non sodisfatta e l’insaziabil bisogno di far parlare di sé, mentre Pouschkine ormai godeva della più bella riputazione poetica della Russia”⁹. Tuttavia, forse per edificazione dei suoi lettori più timorati, il marchese tentava alla fine di trovare una qualche attenuante o, meglio, una sorta di riscatto morale o addirittura religioso per i due poeti: “La speranza in un mondo futuro deve sorridere necessariamente alle intelligenze più adatte a sentire i mali morali del mondo presente, e nell’umiltà della fede vie è una tale gran-

⁷Viktor M. Žirmunskij, *Byron i Puškin*, Leningrad, 1978.

⁸*I quattro poemi maggiori*, cit., p. VIII.

⁹*Ibidem*, p. XI.

dezza, che immancabilmente deve finire col sedurre gli spiriti più alteri”¹⁰.

E, in questa riduzione edificante di Puškin il nostro prefatore-traduttore si spinge forse un po' troppo in là, specialmente quando dipinge in tinte quasi idilliche il matrimonio del poeta con Natal'ja Gončarova (qui, evidentemente col concorso di un refuso di stampa, “damigella Goutchanoff”); il Boccella non poteva disporre al riguardo di informazioni dirette, ma utilizzava probabilmente le descrizioni che dei fatti della biografia puškiniana gli erano stati forniti dai suoi interlocutori o dalle sue interlocutrici pietroburghesi. Prova ne sia il fatto che mentre la vita di Puškin in famiglia e a corte ci viene descritta in termini di ragionevole obiettività e con precisione di particolari (per es.: “Ei la sposò per amore, e n'ebbe tre figli. Fu buon marito, ottimo padre, e generosamente soccorse in varie circostanze la famiglia della moglie”¹¹. Oppure: “entrò al servizio imperiale in qualità di Gentiluomo della Camera, e condusse fino alla finale catastrofe una vita ritirata e tranquilla”¹², un velo di ufficiosa reticenza viene lasciato cadere sulle circostanze che lo portarono al fatale duello con D'Anthès e alla morte. tutto viene ridotto, nell'interpretazione più che del Boccella dei suoi informatori, a “un caso fatale provocato dall'altrui imprudenza e da una troppo ardente precipitazione di giudizi nel poeta”¹³. Altra curiosa deformazione che può mettere ulteriormente in evidenza l'aleatorietà delle “sicure sorgenti” cui il Boccella si abbeverava (oltre al già citato giudizio sui limiti d'interesse dell'opera e all'incredibile paragone con Bulgarin) è il riassunto che, nella stessa prefazione, viene proposto dall'*Evgenij Onegin*: basterà dire che il “romanzo in versi” (di cui viene ignorata completamente la parte successiva alla morte di Lenskij in duello) è sostanzialmente ridotto a un piccolo dramma di gelosia esploso in una festiciola di provincia”¹⁴.

Da questi particolari e, insieme, dall'inesistenza con cui i quattro poemi della traduzione vengono presentati come il meglio dell'opera puškiniana, si può dedurre (concedendo, ovviamente, al Boccella tut-

¹⁰Ibidem, p. XIV.

¹¹Ibidem, p. XV.

¹²Ibidem, p. XVI.

¹³Ibidem, p. XVII.

¹⁴Ibidem, p. X.

ta l'indulgenza per il suo entusiasmo e il suo zelo) quello che forse, negli ambienti della corte zarista, era ancora a quell'epoca un giudizio riduttivo abbastanza diffuso sulla produzione di Puškin negli ultimi anni di vita, ossia sugli anni degli ultimi capitoli di *Onegin*, dei "microdrammi", dei romanzi e racconti e delle ultime poesie: "Dall'incominciare della sua vita coniugale" riecheggia il Boccella "egli non scrisse quasi più nulla, e negli ultimi canti di Anèghin, ch'ei pubblicò già ammogliato, son tenuti generalmente per molto inferiori ai primi"¹⁵.

Degli strumenti e delle cognizioni linguistiche con cui il Boccella si accinse al lavoro, si è già rapidamente accennato; ma sarà anche opportuno ricordare (a parte le sue ambizioni di letterato) come il suo intento apparisse soprattutto divulgativo nel senso di quella "comunità" delle letterature che fu uno dei motivi costanti di tutta la cultura delle traduzioni nell'età romantica e che, per quanto riguarda l'Italia, è ancora oggi associato ai nomi di un Cesarotti e soprattutto, di un Berchet (per non parlare, ovviamente dell'importanza che le traduzioni dai poeti tedeschi ebbero nella cultura romantica russa). "Si può dire, con ragione", scrive appunto Cesare Boccella "che esiste a' dì d'oggi fra tutte le Nazioni incivilite una comunità assoluta in letteratura, prescindendo dalla differenza delle lingue... Il desiderio di contribuire quantunque in debole e minimo grado a questa tendenza universale nei giorni nostri, ne ha incoraggiati a intraprendere questo corto, ma faticoso lavoro"¹⁶.

Nel volumetto del Boccella "i quattro poemi maggiori" non sono presentati nell'ordine cronologico dei rispettivi originali: si apre infatti con *La fontana di Basci-Saraj*, che Puškin scrisse fra il 1821 e il 1823; ad essa segue *Il prigioniero del Caucaso*, scritto nella seconda metà del 1820 e pubblicato nel 1822; terzo viene *Gli zingari*, scritto nel 1824 e pubblicato in volume soltanto nel 1827; e all'ultimo posto abbiamo *I fratelli ladroni*, scritto nel 1821-22 e pubblicato nel 1825 sull'almanacco *Poljarnaja zvezda* in un testo incompleto, in quanto Puškin ne aveva, come si sa, distrutto l'originale.

Non è questa, ovviamente, la sede per sottoporre il lavoro del Boc-

¹⁵Ibidem. p. XVI.

¹⁶Ibidem. p. XIX, XX.

cella a un riscontro rigoroso con gli originali, né ci parrebbe il caso di verificarne la validità o meno col consueto sistema di una "caccia agli errori" che sarebbe fin troppo facile. Più opportuno riteniamo (in questa breve segnalazione di una "curiosità" letteraria rilevare alcuni dati puramente esterni, come ad esempio il numero dei versi che nelle traduzioni è notevolmente superiore a quello degli originali e le caratteristiche metrico-prosodiche dei rispettivi testi.

Seguendo l'ordine del volumetto boccelliano i 578 versi de *La fontana di Basci-Saraj*, i 777 de *Il prigioniero del Caucaso* (compresi quelli della dedica a Raevskij, che qui diventa Rajeruski e Rejeruski nell'indice), i 578 de *Gli zingari* e i 235 de *I fratelli ladroni* diventano in traduzione rispettivamente 605, 819, 617 e 271; ma di ciò non si dovrà fare al Boccella un particolare appunto, perché in tutto l'Ottocento questa non rispondenza del numero dei versi nelle traduzioni poetiche in italiano fu praticamente la norma, una "norma" invalsa del resto anche in questo secolo e in anni vicini a noi, malgrado i mutati criteri della traduzione poetica moderna. Per il Boccella (e per tutta la cultura delle traduzioni imperante al suo tempo) una volta acquisito il principio dell'impossibilità di "rendere le grazie dello stile da una lingua in un'altra"¹⁷ e la "questione riducendosi semplicemente a render con accuratezza le *immagini e le idee* (corsivo nostro) che formano la vera essenza della poesia"¹⁸ la rispondenza del numero dei versi (per non parlare della loro struttura sintattica, ecc.) doveva essere evidentemente un problema di secondaria importanza. Così come poco importante doveva apparire (indipendentemente dallo sforzo che poteva comportare: ma il "Romancero" berchetiano e il lavoro di altri traduttori ottocenteschi, dal Maffei al Carducci, continuano a essere positive, eccezioni in contrario!) il problema della rispondenza delle forme metrico-prosodiche: alle tetrapodie giambiche puškiane, orchestrate su una libera successione di serie ritmiche ABAB, ABBA, AA, fanno riscontro nelle traduzioni gli eterni endecasillabi sciolti nella più trita maniera classicistica (con qualche felice eccezione, come nelle canzoni de *Gli zingari*). Ad attenuante del criterio prosodico adottato dal Boccella si potrebbe addurre la considerazione che nella traduzione italiana l'endecasillabo sarebbe, per la

¹⁷Ibidem, p. XX.

¹⁸Ibidem.

la sua misura di diffusione e popolarità, il metro più rispondente alla tetrapodia giambica russa e d'altre lingue: ma che dire di tutti gli esempi in contrario offerti anche in Italia dalla novellistica in versi dell'età romantica e post-romantica, ossia da un "genere" abbastanza affine (se non identico a quello a cui appartengono anche gli originali puškiniani).

È vero che ai tempi del Boccella molti e molti anni dovevano ancora passare prima che nei traduttori di poesia (o, almeno, nei migliori fra essi) si facesse strada il concetto di "lingua poetica", che avrebbe trovato del resto proprio in Russia nel Tynjanov il suo più valido e acuto teorizzatore¹⁹, come insieme di fattori o, più precisamente, "serie" o "principi costruttivi" da proiettarsi e proiettabili in varia misura dal testo originale nel testo tradotto. Per l'ottimo Boccella le "serie" della lingua poetica erano, dunque, ancora le generiche "grazie dello stile" e dunque non poteva esserci da parte sua altra scelta che il tentare di renderle (quasi ad abbellimento delle "immagini" e delle "idee" ricavate dall'accurato *podstročnik* di cui si servì) con le "grazie" del repertorio letterario vigente al suo tempo e anche (si dovrà onestamente riconoscere anche un certo merito poetico al nostro letterato lucchese) con un suo non disprezzabile gusto personale: che poi la sobria e castigata lingua del grande poeta russo arrivasse ai suoi lettori italiani imbellettata e infiorettata, per esempio, da una folla di non richiesti aggettivi è ovviamente tutt'altro discorso.

GIOVANNA SPENDEL

¹⁹Ju Tynjanov, *Il problema del linguaggio poetico*, trad. it., Milano, Il Saggiatore, 1968.

IL PRIGIONIERO DEL CAUCASO

Parte Prima

Dell'Aul sulle soglie in ozio assisi
 Stanno i Circassi. Al Caucaso figli
 Parlando van di lor guerresche imprese,
 Della vaghezza dei corsier, de' gaudj
 D'una selvaggia voluttade: i giorni
 Rammentan essi che passar, di tante
 Invasion la irresistibil piena,
 E degli astuti Usdèni i mille inganni,
 Di lor Ciasche la possa, il mai fallito
 Dei dardi loro inevitabil volo,
 I tanti arsi villaggi, e le carezze
 Delle belle occhi-nere un preda addotte.
 Scorre pacato il lor sermone: intanto
 Da le nebbie notturne in sen portata
 Come in un mar voga la Luna; a un atto
 Innanzi a loro d'un destrier sul dorso
 S'appresenta un Circasso: egli traea
 Come in guinzaglio appo di lui cattivo
 Un giovanetto: eccovi un Russo! esclama
 Il rapitor. Di quelle grida all'eco
 Tutto l'Aullo in dispietata torma
 Tosto s'assembra; sfigurato in volto
 Tacito, freddo, inanimato al paro
 Di estinta salma, il prigionier restava
 Fra i suoi nemici intanto: ei non discerne
 Le lor sembianze: le minaccie, i gridi
 Ei non intende: sul meschin discese
 Letale un sonno, e della morte il gelo
 Dall'incerto, affannoso alito spira.
 E lungo un tempo il prigionier si giacque
 Nel penoso letargo; alfin rifulse
 Il pien meriggio in sue gioiose vampe
 Del misero sul capo, e in lui destossi
 Lo spirto della vita: un suon, ma fioco,
 Ed indistinto dalle labbia uscìo,
 Dal solar raggio ravvivato ei sorge
 Lento, lento il meschino: intorno volge
 Debile un guardo e sovrastar rimira
 L'immensità degli inaccesi monti
 Nido alle razze predatrici, asilo
 Della Circassa libertade. Allora
 Il suo servaggio ei rimembrò, qual forse
 Tremendo un sogno. Ahi! che repente intese
 Frigor di ceppi ai piedi suoi: quel suono
 Tutto, sì tutto disse! al guardo innanzi
 La natura gli sparve: addio la santa
 Sua libertade! egli per sempre è servo.

ЧАСТЬ I

В ауле, на своих порогах,
 Черкесы праздные сидят.
 Сыны Кавказа говорят
 О бранных, гибельных тревогах,
 О красоте своих коней,
 О наслажденьях дикой неги;
 Воспоминают прежних дней
 Неотразимые набеги,
 Обманы хитрых узденей.³
 Удары шашек⁴ их жестоких.
 И меткость неизбежных стрел,
 И пепел разоренных сел,
 И ласки пленниц чернооких.

Текут беседы в тишине;
 Луна плавает в ночном тумане;
 И вдруг пред ними на коне
 Черкес. Он быстро на аркане
 Младого пленника влачил.
 «Вот русский!» — хищник возопил.
 Аула на крик его сбежалась
 Ожесточенною толпой;
 Но пленник хладный и немой,
 С обезображенной главой,
 Как труп, недвижим оставался.
 Лица врагов не видит он.
 Угроз и криков он не слышит;
 Над ним летает смертный сон
 И холодом тлетворным дышит.

И долго пленник молодой
 Лежал в забвении тяжедом.
 Уж полдень над его главой
 Пылаал в сиянии веселом;
 И жизни дух проснулся в нем,
 Невнятный стон в устах раздался;
 Согретый солнечным лучом,
 Несчастный тихо приподнялся;
 Кругом обводит слабый взор...
 И видит: неприступных гор
 Над ним воздвигнулась громада,
 Гнездо разбойничьих племен,
 Черкесской вольности ограда.
 Воспомнил юноша свой плен,
 Как сна ужасного тревоги,
 И слышит: загремели вдруг
 Его закованные ноги...
 Всё, всё сказал ужасный звук;
 Затмилась перед ним природа.
 Прости, священная свобода!
 Он раб.

LE TRADUZIONI ITALIANE IN VERSI DELL'*EUGENIO ONEGIN* DI PUŠKIN

La prima, completa traduzione italiana in versi dell'*Eugenio Onegin*, dedicata al noto orientalista italiano Angelo de Gubernatis, viene pubblicata a Noto nel 1906¹. L'autore del lavoro, Giuseppe Cassone, mostra di conoscere in modo non approssimativo la letteratura russa, i problemi relativi alla versione dal russo in italiano e alla translitterazione dell'alfabeto cirillico in caratteri latini, come testimoniano i *Cenni biografici* su Puškin e le note che accompagnano il testo.

Per la sua traduzione il Cassone si serve dell'endecasillabo, un metro che egli tratta con notevole perizia e libertà (non rappresentano un'eccezione i versi di 10, 12 e 13 sillabe) per riprodurre il "romanzo in versi" del poeta russo. Sin dall'inizio si evidenziano le trasgressioni che il traduttore si concede: moderate nella punteggiatura (molti i punti esclamativi e di sospensione assenti nel testo russo), esse risultano più consistenti nell'ambito del verso e della strofa.

L'*Eugenio Onegin* appare nell'originale come la sintesi perfetta del momento narrativo e di quello lirico; il Cassone rinuncia a priori a questa armonia e sviluppa il proprio lavoro privilegiando la materia del narrare; per questo egli rimodella l'*oneginuskaja strofa*, allungandone i quattordici versi costitutivi in quindici e più, oppure, e questa è la soluzione più frequente, fondendo alcune strofe, in ragione della loro unitarietà tematica. Per narrare le pratiche amatorie di Onegin, per es., Puškin impegna le strofe 10, 11 e 12 del primo capitolo: queste sono ridotte dal Cassone ad un'unica unità strofica; la descrizione della figura di Lenskij, nell'originale distribuita nelle strofe 6, 7, 8, 9 10 e 11 del secondo capitolo, viene riunita nella versione in un solo blocco.

Il diverso taglio delle strofe incide necessariamente anche sul complesso dei versi: così nell'ultimo esempio citato troviamo gli 84 righe del testo russo ridotti a 75. Il mancato rispetto dei limiti strofici

¹ Alessandro Puškin, *Eugenio Anieghin. Romanzo in versi. Prima versione metrica italiana di Giuseppe Cassone*, Noto, 1906.

comporta come ulteriore conseguenza la rielaborazione delle strutture sintattiche originali, e non senza risvolti indolori; uno dei più evidenti: nel testo russo i due ultimi versi, legati dalla rima baciata, godono assai spesso di una forte autonomia sintattica: Puškin tende a dare a questo distico conclusivo il valore di una sentenza, oppure a farne la sintesi di quanto narrato nei precedenti dodici versi². Un esempio: dopo avere descritto, nella quarta strofa del primo capitolo, gli usi e i costumi di Onegin, Puškin riassumendo, conclude: “Che dirvi ancora? La gente decise/Che egli era intelligente e cortese assai” (*Čego ž vam bol'se? Svet rešil/Čto on umen i očen' mil*). Nella versione del Cassone questa strofa viene inglobata con la precedente, e le tre successive, in un unico insieme di versi, e il distico perde così la sua caratteristica epilogica; valore e allusività in un tale contesto finiscono per attenuarsi, se non a perdersi del tutto.

Rispetto alla sintassi, le novità sostanziali non riguardano tanto la strofa, quanto invece il verso. Puškin orienta la sua poesia sul modello classico, malvolentieri rinuncia all'autonomia sintattica del *numerus* poetico e solo occasionalmente distribuisce sintagmi omogenei in versi differenti; il Cassone fa proprio il contrario; teso ad esaltare il momento del racconto (non ricordava o non gli era noto l'avvertimento di Puškin: tra il romanzo in prosa e quello in versi c'è una “differenza diabolica”), egli infrange la compostezza dei versi originali, ristrutturandoli in una catena quasi ininterrotta di *enjambements*. Un procedimento ben evidente già nella prima strofa dell'opera:

Moj djadja samych čestnyh pravil,
Kogda ne v šutku zanemog,
On uvažat' sebja zastavil
I lučše vydumat' ne mog.
Ego primer drugim nauka;
No, bože moj, kakaja skuka
S bol'nym sidet' i den' i noč',
Ne otchodja ni šagu proč'!

Dunque mio zio, quando di già seguiva
Le più severe massime, s'ammala,
E seriamente!... Che buon uomo!... Tutti
Al rispetto induceva, e certo, meglio
Condursi non potea. Servir d'esempio
Egli potrebbe... Ma, Dio mio, che noia
Sarà questa per me: piantarmi accanto
A un malato di e notte, e mai d'un passo

²Straordinaria coincidenza con l'*Orlando Furioso* (tolte le prime strofe); quasi sempre l'Ariosto fa terminare il sesto verso dell'ottava con un punto e virgola: i due versi finali o riassumono o presentano una considerazione generale, con senso talvolta proverbiale. Lo stesso fa il Boiardo; probabilmente così è sempre strutturata l'ottava cavalleresca. Del resto basta osservare lo schema delle rime: A-B/ A-B/ A-B/ C-C.

Kakoe nizkoe kovarstvo
 Poluživogo zabavljat',
 Emu poduški popravljat',
 Pečal'no podnosit' lekarstvo,
 Vzdychat' i dumat' pro sebja:
 Kogda že čert voz'mët tebjja?"

Non me ne allontanar!... Che ipocrisia
 Svagare un moribondo!, ad ora ad ora
 Aggiustargli i cuscini, e tutto in vista
 Addorolato, porgergli la tazza
 Del licor salutare, in quel che a parte
 Impazienti si sospira: e quando
 Lo porta via il diavolo?!...

(p. 31)

Questo trionfo della cadenza narrativa è il frutto di una scelta precisa. Fino ad una ventina di anni fa esistevano poche certezze sui principî ai quali si dovesse informare la traduzione di un testo poetico; non vi era accordo su quali dovessero essere considerati gli elementi fondamentali, non eliminabili, e quali invece potessero essere omessi senza veri danni per l'originale. Alcuni insistevano sul valore prioritario del metro, altri su quello dell'intonazione, altri ancora su più elementi contemporaneamente³; solo l'Etkind escluse che si potesse predeterminare una scala di valori, ogni opera aveva propri elementi dominanti, che bisognava mantenere nella versione⁴.

All'inizio degli anni '60 si forma a Tartu la scuola degli strutturalisti e proprio nel primo lavoro teorico della sua figura più eminente, Ju M. Lotman, si affronta con un'ottica nuova lo studio dell'opera poetica, considerando, tra l'altro, anche il problema della sua traducibilità.

Lo studioso sovietico nella totalità dell'opera d'arte individua l'esistenza di un doppio nucleo di rapporti: intertestuali ed extratestuali: in questa prospettiva egli poi distingue il *testo* e l'*opera artistica*, dato che "... un documento graficamente fissato per diventare *testo* deve essere determinato nei suoi rapporti con il progetto dell'autore, con i fondamenti estetici della sua opera e con altre grandezze graficamente non riflesse nel testo", perciò "il testo in generale non esiste da se solo, esso necessariamente si inserisce in qualche (storico-reale oppure convenzionale) contesto. Il testo esiste come contrangente di elementi strutturali extratestuali, legato a questi come i due membri di un'opposizione".

³ Si veda in proposito l'informato lavoro M. Jovanovič, *Strukturnyj analiz sticha i voprosy teorii i praktiki stichotvornogo perevoda*, *La traduzione letteraria dal russo nelle lingue romanze e dalle lingue romanze in russo*, Milano, 1979, pp. 9-40.

⁴ E. Etkind, *Poezija i perevod*, Leningrad, 1963.

Secondo il Lotman, nel tradurre un'opera poetica bisogna considerare le sue:

- 1) peculiarità nazionali, ideologiche e psicologiche;
- 2) singolarità dei nessi linguistici.

La riproduzione degli equivalenti ritmici, secondo il Lotman, può essere realizzata in modo soddisfacente; più problematica appare invece la resa degli elementi appena ricordati; insomma: non si deve puntare ad una "traduzione precisa", ma ad una "traduzione adeguata", cioè ad una versione referente di tutte le informazioni fondamentali, testuali ed extratestuali, presenti nel testo originale⁵.

Alla luce delle acquisizioni teoriche del Lotman possiamo dire che la traduzione del Cassone è stata non positivamente condizionata:

- 1) dalla disinformazione sulle caratteristiche culturali della Russia del primo Ottocento;
- 2) da un'insufficiente conoscenza di alcuni risvolti biografici e psicologici di Puškin;
- 3) dai modelli artistici della nostra cultura nazionale.

Si può pensare alla somma di questi diversi fattori, ma pare certo che sia stata la forte suggestione del *Giorno* del Parini a determinare l'impronta fondamentale di questa traduzione dell'*Onegin*; a tradire il Cassone deve essere intervenuta la ipotizzata, ma non reale, coincidenza di Eugenio con il giovin signore pariniano; da qui l'esaltazione della componente narrativa e come ulteriori conseguenze:

- 1) l'eliminazione della rima;
- 2) la rinuncia alla strofa regolare,
- 3) il verso condizionato dalla dominante verticale; si vuol dire cioè della compattezza del testo, cercata e realizzata attenuando la pausa di fine verso tramite catene frequenti di *enjambements*, forti spezzature che non rispettano neppure il sintagma più stretto. Un procedimento che si rivela uguale nell'opera del Parini come nella traduzione del Cassone; si consideri solo la rottura di questi nessi:

a) *Specificato-specificazione*

Parini: i raggi/Del sol (Mat., 95-96); i primi padri/Del tuo sangue

⁵Ju. M. Lotman, *Lektsii po struktural'noj poetike*, Brown university slavica reprint, V, Providence, 1968, pp. 155, 181, 183; prima ediz. "Trudy po znakovym sistemam", I, Tartu, 1964.

(Mer., 264-265); l'altrice/Di molte perle (Ves., 6-7); di novelli odori/La tabacchiera (Ves., 43-44); il debil raggio/De le stelle remote (Notte, 6-7); urto e fragore/Di rote, di flagelli e di cavalli (Notte, 173-174).

Cassone: un solo/De' suoi pensieri (I, p. 35); godeva tutto l'incanto/De l'amicizia (II, p. 59); i festivi giorni/Del Natale (V, p. 119); la voce/Di coscienza (VI, p. 141); l'imprudenza/D'un'anima focosa (VIII, p. 187).

b) *Soggetto-predicato*

Parini: Tu col cadente/Sol non sedesti a parca mensa (Mat., 56-57); un indomabil mostro/Che ansando e anelando intorno giva (Mer., 172-173); Tu/.../Già pronto a scoccar dardi trattieni (Ves., 102-104); in patria or giunse/Il caro amico (Ves., 116-117); le inimiche tenebre/Fuggono (Notte, 43-44).

Cassone: come sapeva/Essere l'occhio suo tenero e acuto (I, p. 35); un villaggetto/Qua e là biancheggiava (II, p. 57); al pari amici/E nemici.../A prova lo diffamavano (IV, p. 102); ella per fermo/Tenea (V, p. 119); la stoltezza/È frivola (VIII, p. 187).

c) *Nome-attributo*

Parini: soavi/Cure (Mat., 31-32); l'ungarese/Bottiglia (Mat., 81-82); le dita/Fuggevoli (Mer., 401-402); i tardi/De lo specchio consigli (Ves., 92-93); ai pigri/Soffi dell'austro (Notte, 335-336).

Cassone: un enigma/Bello, attraente (II, p. 60); da lungo/Tempo (III, p. 78); la gente/Maligna (IV, p. 102); la spensierata/Gioventù (V, p. 120); le più vaghe/Illusioni (VIII, p. 188).

Basta una lettura attenta del capolavoro di Puškin per accorgersi di quanto sia infondato un allineamento dei protagonisti di queste due diverse opere. Solo nelle prime ventuno strofe del capitolo iniziale Onegin si presenta come una figura monolitica, uniforme, solo qui egli mostra caratteristiche prossime a quelle dell'eroe del Parini: ad Eugenio è stata data un'istruzione elementare ed un'educazione superficiale; quel tanto che basta per non sfigurare in società. In un campo solo egli eccelleva, solo in un'arte egli

era un vero genio,
 Una che egli conosceva meglio di tutte le scienze,
 Che fu per lui fin dalla prima giovinezza
 E impegno e tormento e gioia,
 Che rese operosa per giorni interi
 La sua deprimente pigrizia,
 Era questa la scienza del tenero amore.

(I, 38)

In questo modo di menare la vita vi è tra i due una reale affinità, ma essa presto s'incrina: Eugenio prende ad annoiarsi di una pratica esistenziale così monotona e meccanicamente ripetitiva, allora si isola dal mondo, diventa tetro e misantropo, disprezza la gente per la sua pochezza; si verifica in lui un processo di rapido accrescimento interiore che lo induce dapprima ad interessarsi del sapere e quindi a rifiutarlo, dopo che ne ha scoperto l'inconsistenza, e poi, ancora, a diventare un filosofo scettico e a trasformarsi in uno spirito tanto grande da essere ritenuto da Puškin degno di diventare suo amico e interlocutore.

A parziale giustificazione del Cassone va ricordato come pure i contemporanei di Puškin, letto solo il primo capitolo, interpretassero il distacco di Eugenio dal mondo come il suo adeguamento ad una nuova moda: "In Onegin — scrisse il critico e poeta Bestužev⁶ — io vedo il bellimbusto votato corpo ed anima alla moda, vedo una persona che incontro molte volte nella realtà, giacché la stessa freddezza, la misantropia e la stravaganza vengono ora messe nel novero degli strumenti di toeletta".

In realtà l'ambiguità di Onegin è l'espressione di una doppia polarizzazione psicologica, di un contrasto dialettico di cui mostra di essere consapevole lo stesso Puškin, quando dice:

Ho finito il primo capitolo;
 Ho rivisto tutto severamente;
 Ci sono molte contraddizioni,
 Ma non le voglio correggere.

(I, 60)

⁶A. Bestužev, *Vzgljad na russkiju slovesnost' v tečenii 1824 i načale 1825 godov*, "Poljarnaja zvezda", izdannaja A. Bestuževym i K. Ryleevym, Moskva-Leningrad, 1960.

Questo Onegin bifronte, questo doppio contrastante e irrisolto ritorna con passaggi, sfumature e connotazioni diverse nel corso di tutto il "romanzo in versi".

Della grande ricchezza, del forte spessore della personalità di Onegin di fronte a quella uniforme e piatta, come esigea l'assunto satirico del Parini, del giovin signore, il Cassone non pare accorgersi: per mantenere la coincidenza degli inizi egli è costretto ad usare continua violenza al testo originale, operando frequenti riduzioni della statura morale ed intellettuale di Onegin; e questo fin dal primo complicarsi dell'animo di Eugenio:

No byl li sčastliv moj Evgenij,
Svobodnyj, v svete lučsich let,
Sredi blistatel'nych pobed,
Sredi vsednevnyh naslaždenij?
Vošče li byl on sred' pirov.
Neostorožen i zdorov?

(I, 36)

...Ma perché, in tutto
Padron di sè, bellissimo, nel fiore
Di giovinezza, trionfante sempre
Ne' puntigli d'amor, fra le delizie
Quotidiane era felice Eugenio?
E fra pranzi squisiti gli rendeva
L'allegria, la salute?...

(I, p. 46)

Nel testo originale, all'inizio, troviamo una proposizione (Ma era felice il mio Eugenio...), che occupa un verso intero ed è separata dal resto del periodo dalla virgola e dall'accapo, così che, rispetto ai segmenti sintattici successivi, essa risulta in contrapposizione tanto forte da essere trasformata in una interrogativa retorica vera e propria. Il Cassone sposta questa frase alla fine del periodo, togliendole così ogni valore di contrasto con le successive proposizioni nominali.

Ancora più deviante la versione del distico finale, alla lettera dovrebbe essere reso così: "Senza ragione tra un banchetto e l'altro egli era/Incauto, senza sospetto?" (Parè chiaro che l'epiteto *zdorov* è relativo a una connotazione di carattere morale, non fisico, come invece intende il Cassone); questi versi nel testo russo non fanno che confermare e approfondire quanto immediatamente sopra aveva detto Puškin: tra i piaceri quotidiani Eugenio non godeva di un'autentica felicità, ma di un surrogato, che presto lo disgusterà fino a spingerlo a rompere con la gente.

Questa chiara anticipazione è quasi inavvertibile nella versione italiana di cui ci stiamo occupando, e il lettore è qui indotto a ricollegarlo al personaggio vuoto degli inizi.

Su questa falsariga il traduttore continua nel seguito:

Krasavicy nedolgo byli
Predmet ego privyčnych dum

(I, 37)

...e la bellezza
D'un paio d'occhi tutti i suoi pensieri
Più non attrasse

(I, p. 47)

qui *krasavicy* ("le belle", "le belle donne") viene ridotto alla "bellezza/D'un paio d'occhi", mentre "i suoi pensieri ordinari" diventano "tutti i suoi pensieri"; entrambi i cambiamenti intervengono ad abbassare la statura di Onegin.

Nella strofa 44 del primo capitolo Puškin mostra il suo eroe che, deluso dalle donne e dagli amici, cerca un'alternativa nella cultura e dice:

Čital, čital – a vsě bez tolku
Tam skuka, tam obman il' bred;
V tom sovesti, v tom smysla net;

Leggeva, leggeva, ma sempre senza vantaggio:
Lì c'è la noia, là l'inganno o lo sproposito;
In questo non c'è coscienza, in quello marca il
senso

Ci troviamo di fronte ad un ulteriore innalzamento della personalità di Onegin: egli rivela una tale profondità di pensiero da accorgersi degli inganni della falsa cultura e da sentirsi capace, quindi, di rifiutarla. Proprio il contrario dice la traduzione del Cassone: Eugenio "siede e legge/E rilegge; ma senza ordine e norma./Quindi senza profitto. In questo trova/Tedio mortale, in quello ciarle e inganni..." (p. 48), da cui si ricava che Onegin si annoia sui libri perché incapace di capirli; arbitraria è la resa di *bez tolku* con "senza ordine e norma", inequivocabilmente tendenziosa la chiosa "quindi senza profitto". Anche la versione di *čital i čital* con "legge e rilegge" è inesatta e guidata: una cosa è leggere molto, un libro dopo l'altro, alla ricerca di autentici valori, un'altra "leggere e rileggere", che nel contesto già esaminato sembra corrispondere ad una lettura disattenta e poco intelligente. Ancora: nel testo originale troviamo *tam skuka, tam obman il' bred*, cioè delle proposizioni nominali con l'ellissi del verbo essere al presente (là c'è...), che stanno ad indicare un fatto oggettivo (si tratta davvero di opere prive di consistenza, tali da provocare la noia in chi legge); nella sua traduzione il Cassone introduce un "trova" (sogg. Eugenio) che trasforma la valutazione di merito in per-

sonale, soggettiva (è la mediocrità di Onegin a non trovare appagamento e senso nei libri letti).

Lo stesso trattamento il Cassone riserva ad Eugenio anche nei capitoli successivi; tra i molti proponiamo questo esempio:

No čašče zanimali strasti
Umy pustynnikov moich.
Ušed ot ich mjatežnoj vlasti,
Onegin govoril ob nich
S nevol'nym vzdochom sožalenija

(II, 17)

...il prediletto
Tema però de' due giovani amici
Erano le passioni. Eugenio scarco
Del loro acerbo giogo era da un pezzo,
E con un sorriso di poeta per gli altri
Ne discorrea...

(II, p. 64)

La traduzione dell'ultimo verso è del tutto arbitraria (recte: "con un involontario sospiro di rimpianto"); è vero: *sožalenie* in russo vuol dire sia "compianto", sia "rimpianto", ma la scelta appare condizionata dalla presenza dell'espressione "con un involontario sospiro"; il Cassone usando "compianto" è costretto a cambiare completamente il verso, arrecando una nuova offesa al povero Eugenio: secondo Puškin, Onegin ha esercitato prima le passioni, in seguito se n'è staccato, ma il suo animo è ancora capace di turbarsi al loro ricordo e a riscaldarsi; per il traduttore invece l'eroe nel passato ha sperimentato le passioni, ora ha chiuso definitivamente e può solo deridere chi ancora in quelle crede.

Dopo la traduzione del Lo Gatto, di cui si dirà da ultimo, è apparsa nel 1975 una nuova versione del capolavoro puskiniano⁷. Da più parti si è sostenuto e si sostiene l'intraducibilità della poesia, ma puntualmente, come si vede, qualcuno si lascia tentare dall'impresa e conferma così quanto ebbe a dire Valerij Brjusov: "Trasferire la creazione di un poeta da una lingua ad un'altra è impossibile, ma rinunciare a questo sogno è pure impossibile"⁸.

Autore di questa terza prova è un nostro noto poeta, Giovanni Giudici, che s'è posto, certo non deliberatamente, su un piano ben diverso, antitetico rispetto al Cassone. Il primo traduttore dell'*Onegin* aveva scelto come modello il *Giorno* del Parini, il Giudici, invece, mette da parte ogni punto di riferimento culturale, italiano e stranie-

⁷ A.S. Puškin, *Evgenij Onegin (Eugenio Onieghin)*, Traduzione in versi italiani di Giovanni Giudici, Milano, 1975.

⁸ V. Brjusov, *Izbrannye sočinenija*, Moskva, 1955, t. II, p. 188.

ro: nella *Nota* introduttiva, che premette alla sua fatica, egli chiarisce che la versione è nata casualmente, come frutto di pura sperimentazione personale, l'idea di pubblicarla gli venne solo assai tardi, e aggiunge: "Questo lavoro è da collocarsi nell'ambito della letteratura italiana.

Ciò non significa che la traduzione non abbia qualche presunzione di fedeltà: nel verso, nella rima, nel lessico e (spero) nel tono..."; alla tetrapodia giambica usata da Puškin (alternanza di versi di otto e nove sillabe), egli fa corrispondere "un verso italiano orientato sulle nove sillabe, che non è necessariamente un novenario e che varia occasionalmente nella misura di otto o dieci e in qualche caso anche di sette sillabe..." (p. XXIV). Inalterato egli mantiene anche lo schema originale dei richiami rimatici (ababccddeffegg).

Va detto subito che in questa dichiarazione di principî, ai quali il Giudici rimane effettivamente fedele, si configurano i pregi e i difetti fondamentali del lavoro. Si coglie facilmente una contraddizione di fondo: da un lato egli indica nella traduzione fatta il frutto della sua attività di poeta italiano ("Nel demerito e nel merito considero la presente traduzione come un momento della mia ricerca poetica", p. XXV), d'altra parte però egli decide di riprendere lo stesso impianto strofico e metrico dell'originale puskiniano. E si tratta di strutture sostanzialmente estranee alle tradizioni della nostra cultura; la mancata sedimentazione espone chi le usa al pericolo di trovarsi tra le mani uno strumento poco duttile, refrattario ai suoi propositi. La tetrapodia giambica russa non può trovare una resa adeguata nel nostro idioma. La lingua russa e italiana hanno radicali differenze strutturali; in genere il russo è più sintetico dell'italiano: gli manca completamente l'articolo e quindi le preposizioni articolate, e rare sono le forme verbali composte. Giova ricordare una verità solo apparentemente ovvia: non si può travasare completamente del vino da una botte di una data capacità in un'altra di dimensioni minori; se lo si fa, si finisce per perdere o buttare una certa quantità di liquido. L'operazione di sintesi e di redistribuzione del materiale lessicale provoca, tra l'altro, lo spostamento dei richiami rimatici presenti nell'originale, eliminando buona parte di quegli echi di somiglianza-opposizione semantica, che rappresentano uno dei momenti più suggestivi della poesia di Puškin, come in questo caso:

Kogda že junosti mjatežnoj
 Prišla Evgeniju pora
 Pora nadežd i grusti nežnoj
 (I, 4)

Per Eugenio giunsero gli anni
 Dell'irrequieta gioventù,
 Di speranze e teneri affanni

dove la rottura del sintagma finale del primo verso e il suo spostamento in *enjambement* mette in risalto la rima anni/affanni, da sola incapace ad evocare il richiamo di semantica profonda del testo russo; qui è presente una doppia eco fonico-significante: una interna, "facile", *junosti/grusti* (gioinezza/tristezza) ed una finale, *mjatežnoj/nežnoj* (tempestosa/tenera), dalla gravidanza più risposta.

Lo stesso avviene nella strofa 45 del primo capitolo, dove Puškin parla della sua amicizia con Onegin e rivela l'analogia del loro destino:

Strastej igru my znali oba;
 Tomila žizn' oboich nas;
 V oboich serdca žar ugas;
 Oboich ožidala zloba
 Slepoy Fortuny i ljudej
 Na samon utre našich dnej.

Delle passioni al gioco esperti,
 Feriti entrambi dalla vita,
 E ogni fiamma in cuore sopita,
 Ci attendevano i colpi avversi
 Del cieco Caso e della gente
 Nel nostro mattino fiorente.

La mancata iterazione dell'anafora (i quattro "entrambi" presenti nell'originale trovano un solo corrispondente nella traduzione) sbiadisce quel senso di identificazione di autore e personaggio, che forse involontariamente il poeta, iterando, confessa; si perde insieme la miracolosa allusività della rima puskiniana.

In certi casi l'omissione di una parola o il suo spostamento provoca, rispetto all'originale, non solo la crisi di un verso, ma di una strofa completa:

Kogda pribegnem my pod znamja
 Blagorazumnoj tišiny,
 Kogda strastej ugasnet plamja
 I nam stanovjatsja smešny
 Ich svoevol'stvo, il' poryvy
 I zapozdalye otzyvy -
 Smirennye ne bez truda,
 My ljubim slušat' inogda
 Strastej čužich jazyk mjatežnyj,
 I nam on serdce ševelit;

Quando della saggia e beata
 Quiete sotto l'ala saremo,
 E di passione sarà placata
 La fiamma e buffi scopriremo
 I suoi capricci e le bufere
 E le sue tardive chimere,
 In pace dopo guerra molta
 Staremo a sentire talvolta
 La lingua dell'altrui passione
 E il cuore ci commuoverà.

.....
 (II, 18)

Qui il traduttore cerca di rendere il forte afflato lirico del testo russo accentuando l'inversione dei termini (un procedimento che nell'originale troviamo praticato con più moderazione), mentre omette completamente il secondo *kogda*, che risulta carico di una doppia funzionalità: da un punto di vista fonico lega il primo distico al successivo gruppo di versi, mentre nell'ambito sintattico riecheggia l'*inogda*, situato alla fine dell'ottavo verso e che, formalmente, rima con *truda*; questo *inogda* è in contrasto logico con le anafore poste all'inizio del primo e del terzo verso, così da far apparire la pace dell'animo una semplice chimera. Si tratta di una complicata costruzione fonico-sintattica, per cui quanto viene affermato nei primi sei versi, viene contraddetto dai successivi quattro; il superamento di questa opposizione si realizza in Puškin tramite il contrappunto di anafora e rima; un giuoco che con si trova nella traduzione, dove si cerca di recuperare la forte coesione dell'originale tramite le inversioni, e con l'opposizione scopriremo (a fine verso)- staremo (all'inizio del verso), ma con risultati piuttosto deboli rispetto al testo russo.

Di questa erosione dell'alto piano dell'opera si possono portare numerose altre testimonianze, e in direzioni diverse:

Stydliv i derzok, a poroj
Blistal poslušnoju slezoz!
(I, 10)

Pudico e ardito, e al tempo giusto
D'una pia lacrima anche il lustro.

Accanto alla rinuncia della rima (c'è solo una fievole assonanza) notiamo qui l'eliminazione del verbo (così felicemente ironico quel *blistal*, "brillava") e dell'epiteto *poslušnoju* ("obbediente", cioè "volontaria", provocata ad arte da Onegin), reso con l'insufficiente "pia". Così nella strofa 11 del primo capitolo, dove il verso *kak on umel kazat'sja novym* (alla lettera: come sapeva egli sembrare diverso) diventa nella traduzione: "Come sapeva rinnovarsi"; oppure, nella stessa strofa: *Pugat' otčajan'em gotovym*, reso dal Giudici con: "Spaventare col disperarsi", una limitazione delle risorse di Onegin che in realtà è capace di "Spaventare con una pronta disperazione".

Un altro aspetto da sottolineare nella versione del Giudici, è la forte presenza delle rime verbali. Già il testo russo si segnala per la frequenza di un tale tipo di rima: colpisce il fatto che il traduttore le abbia non solo mantenute, ma addirittura aumentate: sui 784 versi

complessivi del primo capitolo dell'*Onegin*, 140 si chiudono con un verbo, questo numero sale a 230 nella versione italiana. Lo stesso rapporto negativo (5 a 8) si ritrova con qualche variazione anche negli altri capitoli: 4 a 5 nel secondo, 2 a 3 nel settimo, 4 a 5 nell'ottavo ecc..

La poesia italiana, si sa, non ama le rime verbali: se la fine del rigo poetico, già portatrice di una sosta naturale, viene ulteriormente frenata dalla presenza di un verbo, si ha come conseguenza una sosta più consistente di quella normale. A questo dato oggettivo fa riscontro la stanza del "romanzo in versi", dalla lunghezza inusitata di quattordici righi: rallentamenti accentuati e ripetuti a fine verso incrinano la sua ariosità, guastano il movimento e la fluidità del discorso. Come in questo caso:

Tat'jana slušala s dosadoj
 Takie spletni; no tajkom
 S neiz'jasnimoju otradoj
 Nevol'no dumala o tom;
 I v serdce duma zaronilas';
 Pora prišla, ona vjubilas'.
 Tak v zemlju padšee zerno
 Vesny ognem oživleno.
 Davno eë voobražen'e,
 Sgoraja nego i toskoj,
 Alkalo pišči rokovoj;
 Davno serdečnoe tomlen'e
 Tesnilo ej mladuju grud';
 Duša ždala...kogo nibud'.

(III, 7)

Tatjana irritata ascoltava
 Le dicerie; ma tra sè e sè
 Senza volere ci pensava
 Con un gradevole nonsocché;
 E un pensiero filtrò in quel cuore:
 Giunta era l'ora dell'amore.
 Così un chicco nel solco gettato
 Al sol d'aprile è ravvivato.
 Da tempo la sua fantasia
 Di dolce tristezza bruciava,
 A un cibo fatale anelava,
 Ed in cuore una nostalgia
 Il giovane petto opprimeva:
 L'anima...qualcuno attendeva.

Di fronte alle tre rime verbali dell'originale, ne troviamo sette nella traduzione. In questa strofa si viene delineando la maturazione sentimentale di Tat'jana, un tocco magistrale di penetrazione psicologica e di levità di referenza per sentimenti tanto contrastanti. I risultati raggiunti da Puškin sono veramente straordinari: egli dà vita ad un testo di forte compattezza, usando finemente i legami fonici e sintattici (da notare la grande forza di coesione che assume la congiunzione correlativa, all'inizio del quarto verso, e le anafore presenti nel nono e nel dodicesimo, cui si accompagna un sapiente impasto di allitterazioni).

Il Giudici, da parte sua, invero con qualche valido risultato, cerca

di ricreare i valori dell'originale per altre vie: riproducendone la musicalità con ricercate iterazioni foniche:

Tatjana irritata ascoltava

e puntando a compensare i ritardi provocati dalle rime verbali con la fluency dell'*enjambement*, ma non si può dire che i risultati siano sempre felici.

I momenti più riusciti della fatica del nostro traduttore si palesano proprio là dove egli riesce ad allontanare gli ostacoli al moto del verso, togliendo le rime verbali, oppure eliminandone l'eco (tipo: Tatjana/ama), rimuovendo i segmenti sintattici in parallelo, reintegrando insomma la strofa nella sua *puskiniana* armonicità:

Russa nell'anima, Tatjana,
 Non sapendo il perché lei stessa,
 L'inverno russo ama
 Nella sua gelida bellezza:
 La brina che al sole s'indora,
 Le slitte, sul far dell'aurora
 Riflessi di nevi rosate,
 Di Epifania buie serate.
 In casa sua le festeggiavano
 All'uso antico: e la sorte
 Le serve di tutta la corte
 Alle signorine dettavano
 Ogni anno con la predizione
 Di un marito di guarnigione.

(V, 4)

La resa linguistica rappresenta una difficoltà cardinale per chi vuole impegnarsi nella versione del capolavoro di Puškin. Confluiscono e si fondono nell'*Onegin* gli elementi lessicali e linguistici più diversi: dal *prostorečie*, la lingua popolare nella sua più ruvida immediatezza, alle forme dello slavo-ecclesiastico, dai francesismi ai calchi e agli inserti originali in inglese, in italiano ecc.. In questi frangenti il Giudici non assume una strategia chiara e globale, ma si limita a riprodurre parzialmente il *prostorečie*:

Laj, chochot, pen'e, svist i *chlop*,
Ljudskaja *molv'* i kōnskij top!
(V, 17)

E abbaamenti, risa, bòtti,
Bla-bla di voci, *chlop* di zoccoli!

....., smelo i grjaz'
S konja kalmynskogo, svaljas',
Kak *zuzja* p'janyj.
(VI, 5)

Nel fango buttandosi a tuffo
Dal suo cavallo calmucco,
Čucco suonato.

e ignora più spesso gli altri elementi particolari, come gli arcaismi, che lascia cadere completamente:

Stokrat blažen, kto predan vere,
Kto, chladnyj um ugomoniv,
Pokoitsja v serdečnoj nege,
(IV, 51)

Cento volte beato chi,
Messo a tacere il ragionamento,
Si affida al tenero suo cuore

Il' pomirit'sja ich zastavit'
Daby pozavtrakat' vtroëm,
(VI, 7)

Oppure rappacificarli
Per pranzare insieme, lui terzo,

Nell'ambito stretto del vocabolario la traduzione del Giudici mostra una generale tendenza a modernizzare la lingua dell'originale; qualche esempio:

..... Onegin
..... dosel'
porjadka vrag.....
(I, 53)

..... Eugenio
.....
... casinista fino ad allora

dove al sintagma della normale lingua parlata russa, *porjadka vrag*, "nemico dell'ordine", viene dato un discutibile corrispondente dell'italiano dei nostri giorni.

..... on p'et odno
Stakanom krasnoe vino.
(II, 5)

..... A più non posso
Scola quarti di vino rosso!

Il verbo generico *pit'*, "bere", viene reso in questa occasione con "scolare", e la frase (alla lettera: egli beve solamente/Con un bicchiere vino rosso) subisce conseguentemente un generale cambiamento di significato. E ancora:

No Lenskij, ne imev, konečno,
 Ochoty uzy braka nest',
 (Letteralmente:
 Ma Lenskij, non avendo, in effetti,
 Voglia di portare i pesi del matrimonio,)
 (II, 13)

Ma Lienskij, che ben si guardava
 Dalla voglia d'impegolarsi,

Kto ne izmenit nam odin?
 (Alla lettera:
 Chi è quello che non ci tradirà?)
 (IV. 22)

Chi non ci dà una fregatura?

Nachmurit brovi-vse molčat,
 (Alla lettera:
 Aggrotta le sopracciglia, tutti tacciono)
 (V, 18)

Si acciglia- e tutti acqua in bocca,

Prokazy žėnskie kljanja,
 (Alla lettera:
 Imprecando contro i tiri delle donne)
 (V, 45)

Alla donnesca carogneria
 Impreca

Un tale lavoro di rigenerazione linguistica provoca nel lettore e nel critico perplessità non facilmente risolvibili.

Lo studioso sovietico Evgenij Etkind nell'elenco dei vari tipi di traduzione include anche quella che tende ad orientare il lessico in direzione della contemporaneità, ma ne sospende il giudizio⁹. In italiano e in relazione alla letteratura russa si può ricordare l'analogo tentativo, lontano nel tempo e contenuto nelle proporzioni, fatto da Renato Poggioli, che nel tradurre, alla fine degli anni '40, il poemetto *I dodici* di Blok, per i nomi russi dei protagonisti aveva curiosamente scovato dei corrispondenti in forme dialettali italiane: così "Kat'ka" era diventato "Cate" e "Van'ka, "Nane"¹⁰. Ma la versione del Giudici rappresenta un caso speciale, dato che egli tende nella sua opera originale ad allargare il più possibile le possibilità espressive, acquisendo alla poesia scritta anche il linguaggio popolare di grana media e grossa, un fatto che non permette di stabilire fino a che punto il lessico "basso", spesso presente in questa versione dell'*Onegin*, sia da ricondurre alle sole intenzioni di traduttore e quanto alla sua

⁹E. Etkind, *Poezija i perevod cit.*, p. 82 e segg..

¹⁰A. Blok, *I dodici*; Renato Poggioli, *Il fiore del verso russo*, Milano, 1970; prima ediz. Torino, 1949.

pratica di poeta.

Consideriamo ora la terza prova, la seconda in ordine cronologico, quella fatta dal Lo Gatto, il pioniere della russistica italiana.

Trattiamo per ultima questa traduzione del "romanzo in versi" perché, secondo noi, essa rappresenta il più riuscito dei tentativi fatti e si configura come una linea mediana che sta fra l'aggancio al racconto del Cassone e la dichiarata autonomia del Giudici.

Nel 1927 il Lo Gatto aveva fatto la traduzione in prosa dell'*Onegin*, dieci anni dopo aveva realizzato quella in versi. Questa versione largamente rivista e rinnovata per la seconda edizione, ottenne unanimi riconoscimenti dalla critica e costante fortuna tra il pubblico, come testimoniano le numerose successive edizioni.

Per la sua versione il Lo Gatto sceglie l'endecasillabo, mantenendo l'integrità della strofa originale, rinunciando solo a distinguere la rima in maschile e femminile.

Ad indurre lo studioso a servirsi dell'endecasillabo, assieme ad esigenze prosodiche, di cui abbiamo detto parlando del lavoro del Giudici, è stata la constatazione di come in numerosi casi la struttura dell'*oneginskaja strofa* si avvicini notevolmente (a parte i differenti richiami rimatici) all'impianto del sonetto. A percorrere questa strada lo confortò, ancora, la considerazione che la struttura del sonetto appariva il veicolo più sicuro per riproporre le numerose digressioni liriche e autobiografiche presenti nel capolavoro puskiniano.

Altre perplessità suscitò nel Lo Gatto la scelta della lingua: l'*Onegin* si caratterizza per la presenza di un doppio registro linguistico, più leggero, "semplice", quello del racconto, più alta e complessa la componente lessicale delle digressioni; in più lo studioso aveva la chiara coscienza che nell'originale tra i due piani non esistono stridori e contrapposizioni, ma solo armonico contrappunto. Il Lo Gatto ha saputo evitare sia le secche della stilizzazione, sia l'inadeguatezza di un linguaggio indiscriminatamente contemporaneo¹¹; grazie alla propria eccezionale preparazione filologica e culturale egli ha dato vita ad un *Onegin* fedele al testo russo fintantoché la lingua italiana lo permetteva, fino a quando i richiami testuali ed extratestuali erano riproducibili ed intellegibili ad un nostro lettore di media

¹¹E. Lo Gatto, *Criteri di traduzione in versi dell'Evgenij Onegin, La traduzione letteraria dal russo nelle lingue romanze e dalle lingue romanze in russo cit.*, pp. 208-216.

cultura.

La considerazione delle particolarità strutturali dell'*oneginskaja strofa* permette di valutare adeguatamente la resa del Lo Gatto. La stanza dell'*Onegin* si presenta in genere sviluppata in tre parti sintatticamente distinte: una ascendente, composta dalle prime due quartine, una discendente, limitata alla terza quartina, e una coda, costituita dal distico finale. La pausa sintattica principale si trova alla conclusione dei primi otto versi.

Questo insieme di versi è un autentico microcosmo linguistico e poetico. Come esattamente evidenzia il critico Leonid Grossman: "... il multiforme sistema ritmico, le innumerevoli possibilità di dividere la stanza dell'*Onegin* in strofe minori, di tipo e di estensione diversi, la dovizia di figure ritmiche, le inesauribili variazioni melodiche e sintattiche, in relazione alla generale mobilità del verso e alla conformità della struttura strofica, corrispondono in modo notevole al principio dello stile della lingua parlata, realizzato nella varietà dei temi e nella scorrevole levità del metro"¹².

Il Lo Gatto, ottimo conoscitore di questo gran ventaglio di pieghe lessicali e di procedimenti artistici, nella sua versione resta sostanzialmente fedele all'originale, pur nella consapevolezza dell'impossibilità di una sua semplice resa "diretta". Così quella compattezza del testo che Puškin crea servendosi di strumenti congeniali alla struttura della lingua e del verso russi, il Lo Gatto riproduce battendo altre vie:

My vse učilis' ponemnogu
Cemu-nibud' i kak-nibud';
Tak vospitan'em, slava bogu
U nas ne mudreno blasnut'
(I, 5)

Tutti quanti qualcosa a poco a poco
come che sia imparammo; fra la
gente non è difficile del giuoco
della cultura, grazie a Dio, far mostra...

cioè, come si vede, sfruttando le possibilità dell'inversione e dell'*enjambement* in misura maggiore del poeta russo. L'iterazione delle spezzature, di cui ci siamo in precedenza lagnati con il Cassone, si rivela nel caso del Lo Gatto una *felix culpa*. Il primo traduttore dell'*Onegin*, com'è stato detto, incrinando indiscriminatamente l'au-

¹²L. Grossman, *Oneginskaja strofa, Puškin. Issledovanija i stat'i*, Moskva, 1928, p. 179.

tonomia del verso, finisce per eliminare di fatto la strofa e per rompere l'armonia e l'equilibrio delle sue masse sintattiche; il Lo Gatto invece rispetta con scrupolo le pause principali e secondarie (ottavo e dodicesimo verso).

Gli esiti delle fatiche del Lo Gatto sono spesso felici, tali quasi da non far rimpiangere l'originale; un esempio tra i tanti possibili:

Oh quante volte, quando sulla Neva
di notte il cielo diafano e lucente
al tempo dell'estate si stendeva
e il fiume scorreva risplendente
senza che Diana rispecchiasse il volto,
taciti in cuore prestavamo ascolto
al rimembrar dei giovanili amori
e dei passati giovanili errori

(I, 47)

dove si coglie, con il moto armonioso dei versi, l'inserimento di quello "stendeva", cui nell'originale fa riscontro la semplice ellissi del verbo essere, che tanto bene riferisce il senso di continuità senza fine, evocato dal cielo settentrionale nel tempo delle notti bianche. A questo si deve aggiungere la rima ricca "amori/errori", che nel testo russo trova come corrispondente il richiamo eminentemente fonico *ljubov'/vnov'*. In altri casi i risultati sono meno appaganti, conseguenza di una non completa disponibilità della lingua italiana e di certi lampi irripetibili della poesia di Puškin.

In epoca romantica in quasi tutta la poesia occidentale ha luogo una grande rivoluzione nell'ambito della rima: si passa dal richiamo puramente fonico a quello fonico-semantic. Puškin tratta già da maestro questo tipo di rima; si consideri questi suoi versi:

Zdorov'e, žizni cvet i sladost',
Ulybka, devstvennyj pokoj,
Propalo vsë, čto zvuk pustoj,
I merknjet miloj Tani mladosti;

(IV, 23)

qui la rima, veicolo di un'allusione immediata (*sladost'/mladost'* – dolcezza/giovinezza) viene separata da due versi, mentre la compren-

sione di quella più ardita (*devstvennoj pokoj/zvuk pustoj* – quiete verginale/suono vuoto) viene facilitata dalla contiguità dei segmenti poetici; effetti e suggestione che in questo caso solo parzialmente sono recuperati dalla traduzione:

scomparso è il bel sorriso; il dolce fiore
della sua vita, la sua pace, tutto
simile a un vano suono andò distrutto,
e già s'offusca di Tatiana il cuore.

Nella versione del *Lo Gatto* si potrebbero rintracciare altri momenti di minor resa (come certe rime prosastiche, del tipo “introduzione/presentazione”; “aspirazioni/dichiarazioni” ecc.), ma si tratta di fatti occasionali, minoritari. Piace ed è giusto invece ricordare i pregi così numerosi e spesso alti del lavoro.

Concludiamo la nostra analisi riconsiderando il problema delicato della rima verbale. Il *Lo Gatto* ha ben avvertito i pericoli insiti nella frequentazione di un tale tipo di richiamo e, nel limite del possibile, s'è impegnato ad evitarlo. È vero: la rima verbale ricorre spesso nel testo originale, ma qui essa viene in buona misura superata tramite l'inerzia del ritmo: la tetrapodia giambica, con il suo rapido procedere, il più vicino, secondo l'osservazione già fatta da Aristotile, a quello della lingua parlata, permette agevolmente di rimuovere l'inciampo del verbo, messo alla fine del verso. In questo frangente il *Lo Gatto* interviene con sapienza e buon gusto: diminuisce il numero delle rime verbali (del 19% nel primo capitolo, del 20% nel secondo ecc.), oppure, se deve mantenerle, ne attenua la gravità con vari accorgimenti: separando gli elementi dei tempi composti (*Allorché ci saremo sotto il vessillo/della calma saggezza rifugiati; Nessuno veramente/l'avrebbe proprio bella proclamata*), oppure facendo rimare una voce verbale con un termine di altra categoria grammaticale:

E come avviene senza che *s'avverta*,
acquetò l'abitudine il dolore
anche in lei; ma del resto una *scoperta*
la calma venne a suggellar del cuore.

(II, 32)

Il valore della versione non abbisogna di ulteriori commenti e quelle dell'*Onegin* si configura come la prova di traduzione più valida delle moltissime fatte dal Maestro.

DANILO CAVAION

TRADUZIONI ITALIANE DEI 'DODICI' DI ALEKSANDR BŁOK

I dodici di Aleksandr Blok sono cronologicamente il primo poema, la prima opera poetica dedicata alla rivoluzione d'Ottobre. Ed è curioso che a dare l'avvio alla celebrazione dei grandi fatti della rivoluzione siano sempre stati poeti il cui approccio ideologico con essa era quanto meno ambiguo. Blok per primo cantò la rivoluzione, Sergej Esenin diede il primo necrologio poetico di Lenin, all'indomani della sua morte¹. Esenin fallì il proprio tentativo "sovietico", ma non per sua colpa: la critica cieca del tempo lo risospinse nell'alveo della primitiva ispirazione, ai temi dell'elegia. Blok resta l'iniziatore della letteratura sovietica, e insieme una delle prime vittime del processo rivoluzionario.

A Blok si possono adattare le parole, usate in riferimento ad Esenin nel 1924 dal critico Aleksandr Voronskij nel suo famoso articolo dedicato all'opera eseniniana: "Finché la rivoluzione offriva la possibilità di essere paragonata alle bufere, finché in essa non vi furono intralci, pause, indugi, *routine*, per i poeti /.../ fu facile in vario modo esaltarla. Senza capirne il corso reale, tanto più fortemente vagheggiavano trasformazioni, esaltazioni, una rivoluzione cosmica, creando fantasmi, miraggi, favole. Quando la rivoluzione si rivelò una cosa difficile, sanguinosa, lenta, che ha un suo tran tran, che esige un lavoro pesante, pratico e non astratto entusiasmo, ardore, romanticismo ecc., cominciarono a manifestarsi esitazioni e dubbi, stati d'animo di scoramento e di delusione, un vero e proprio decadentismo. È naturale che prima degli altri vacillarono coloro che erano immersi nelle nubi e nelle nebbie"².

Il poemetto *I dodici* (oltre a segnare il passaggio ai nuovi temi da parte di Blok) sigilla il trapasso dalla lirica individuale, "intima", ai versi destinati ad un auditorio più vasto, alla lirica "teatrale", che riecheggia quella corale dell'antica Grecia e prelude al nuovo ditirambo, i cui primi modelli, oltre ai *Dodici*, furono i poemi *Zangesi* di V.

¹ Si tratta di 96 versi, scritti il 23-25 gennaio 1924, dal forte ritmo giambico, provvisoriamente raccolti sotto il titolo *Lenin*, del poema mai portato a termine da Esenin *Guljaj-pole*.

² A. Voronskij, *Literaturno-kritičeskie stat'i*, Moskva 1963, p. 264.

Chlebnikov e *150.000.000* di Majakovskij, entrambi del 1921³.

I dodici, inoltre, rappresentano idealmente il *trait d'union* tra la letteratura russa e quella sovietica, e Blok è considerato il poeta "simbolo" dell'ultimo periodo della vecchia poesia russa, e insieme il primo poeta "simbolo" del capitolo iniziale della nuova poesia, la poesia dell'Ottobre⁴.

Il registro di lettura dell'immane movimento che scosse la Russia, della rivoluzione, fu per Blok, e non solo per lui, la natura sotto forma di quel suo fenomeno, la tormenta, la bufera di neve, che era stato elemento ricorrente nell'opera anteriore di Blok. Bufera e venti punteggiano la sua lirica sin dalla giovinezza poetica, dal ciclo della *Snežnaja maska* (*La maschera di neve*).

I dodici, con i suoi 335 versi, è il poema più breve di tutta la letteratura russa, e nello stesso tempo il più vario sotto l'aspetto metrico, ritmico e lessicale. È il tipico poema polifonico e sinfonico, nel quale il sinfonismo (*simfonizm*), secondo una definizione di Vladimir Orlov, "in questo principio di correlazione interna tra idea centrale dell'opera e sua struttura ritmica, conferisce ad essa una unità compositiva"⁵, capace, aggiungiamo noi, di amalgamare insieme le più varie forme poetiche. Si tratta di un concetto importante perché parallelo a quello espresso da Boris Pasternak, secondo cui "la musica della parola consiste non nella sua sonorità (*zvučnost'*), ma nella correlazione tra il suo suono (*zvučanie*) e il significato", in altre parole il contesto⁶.

La struttura strofica e ritmica del poemetto è complessa. Esso consta di dodici capitoli o canti. Nel primo il verso è libero, senza una rigida divisione strofica e con inserimenti coreici. Nel secondo vi si ritrovano giambi e versi liberi, nel terzo e nel quarto i corei tipici della *častuška*, nel sesto ancora giambi, nel settimo corei, nell'ottavo l'imitazione dei versi della canzone popolare, nel nono giambi, nel decimo peoni e corei, nell'undicesimo e nel dodicesimo corei di varia lunghezza. In tal modo il metro dominante è il coreo, metro tradizionalmente legato ai ritmi della poesia popolare.

Un'idea totale della fattura del poema blokiano è resa dalle righe

³B.A. Larin, *Estetika slova i jazyk pisatelja*, Leningrad 1974, p. 54.

⁴K. Fedin, *Pisatel', iskusstvo, vremja*, Moskva 1961, p. 45.

⁵Vl. Orlov, *Poema Aleksandra Bloka 'Dvenadcat'*, Moskva 1967, p. 143.

⁶B. Pasternak, *Zametki perevoščika*, in *Sočinenija*, Ann Arbor 1961, p. 184.

che ad esso. dedicò A.M. Ripellino: "Nei versi di *Dvenadcat'* i ritmi rapinosi della burrasca coincidono con le cadenze d'una libertà intemperante e sfrenata. Montaggio di piccole scene fulminee, il poemetto è percorso da cima a fondo da un martellante contrasto di bianco e nero, di neve e di tenebre. La sua scrittura, squassata da sincopi e schianti, da sbalzi metrici, da aspre dissonanze (sibili, nodi di vento, scalpiccio, crepito di pallottole), mescola in un insolito impasto lessicale slogan da cartellone politico e formule di preghiera, costrutti da ode solenne e ingiurie di strada, termini rozzi d'uno slang proletario e accenti di romanze"⁷.

Il brano si riferisce, naturalmente, al testo originale russo. Ma potrebbe esso adattarsi, anche sommariamente, alle traduzioni che del poema esistono sinora in Italia? Se la risposta fosse positiva, avremmo certo risolto vari e complessi problemi di teoria e pratica traduttoria. Purtroppo, a nostro avviso, la risposta non può essere che negativa.

I dodici è il poema che, tra le opere russe, ha visto probabilmente il maggior numero di tentativi di traduzione. I primi due risalgono al 1920, due anni dopo la sua apparizione in Russia. Uno, anonimo, col titolo *Canti bolscevichi*, uscì a Milano, il secondo, che comprendeva anche il poemetto *Gli Sciti*, a Pistoia. Due i traduttori, G. Bomstein e T. Interlandi. Entrambe le traduzioni rappresentano soltanto una prosaicizzazione del testo blokiano, una sua riproduzione meramente scolastica, e non meritano troppa considerazione. Qualche tempo più tardi, nella sua rivista "Russia" anche Ettore Lo Gatto tradusse *I dodici*. Il Lo Gatto, onestamente, forse anche ironicamente, ebbe più volte ad affermare in quegli anni (si veda ad esempio la sua *querelle* con R. Küfferle a proposito della prima traduzione dell'*Onegin*) di non essere poeta, e che si sbagliava chi avesse cercato il bello dell'originale nelle sue versioni. E ciò vale anche per quella dei *Dodici*. In seguito nell'impresa si cimentarono Renato Poggioli, poi Bruno Carnevali, tra i due abbiamo rintracciato una traduzione di Genoveffa Longo, inserita in un'antologia (*Antologia della letteratura russa da Cechov al 1930*, Roma 1963) curata da Eugenio Anagnine, un emigrato russo che terminò i propri giorni a Venezia. La Lon-

⁷A.M. Ripellino, *Storia di Blok*, in *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, Torino 1968, pp. 170-171.

go sfrutta largamente la traduzione del Poggioli, inserendo di quando in quando brani tradotti alla lettera, con licenze di rima per lo meno strambe⁸. Restano il Poggioli e il Carnevali. La versione di Renato Poggioli, reiteratamente pubblicata, è la più nota, ed è l'unico tentativo, sinora, di ricreazione del complesso disegno ritmico e delle particolarità di fattura del poema blokiano.

Ci soffermeremo sulla traduzione del Poggioli e su quella del Carnevali in quanto esse rappresentano schematicamente e paradigmaticamente i due tipi di traduzione poetica maggiormente in voga. Il primo consistente nella fedeltà assoluta al testo con perdita della fonetica e del ritmo a vantaggio della comprensione letterale, che in base alla teoria della traduzione è il precetto base, ma non l'unico, che il traduttore dovrebbe seguire; il secondo consistente nel mantenimento della struttura formale, nel trasferimento di tutto ciò che è possibile trasferire e nel riempimento dei vuoti con qualcosa di più o meno estraneo al testo originale. Pasternak, maestro di traduzione, così liquida le versioni del primo livello: "la corrispondenza al testo è un legame troppo debole per garantire l'opportunità d'una traduzione. Traduzioni siffatte non giustificano le promesse. Le loro deboli esposizioni non danno idea della parte principale della metria che essi dovrebbero riflettere: la sua forza"⁹.

Il traduttore deve essere un selettore, deve scegliere tra varianti diverse, compiendo la stessa operazione del poeta durante la creazione poetica. Solo in questo modo il traduttore può, a volte, raggiungere il livello dell'originale, acquistare il segno dell'irripetibilità che, secondo Pasternak, contraddistingue l'opera d'arte e che, sulla scia della distinzione crociana tra poesia e non poesia, la sola ad essere traducibile, la rende intraducibile¹⁰.

In entrambi i casi, tuttavia, è doveroso, necessario rispettare la regola del non commettere errori nell'interpretazione linguistica del testo.

Ma sia il Poggioli, più scusabile data la diversità e la complessità della sua operazione, sia il Carnevali, condannabile, vista invece la semplicità della sua, commettono deprecabili, inconcepibili sviste. La

⁸La Longo fa rimare, ad esempio, *vetro* con *ferétro* e *placato* (dal russo *plakat*, manifesto) con *significato*.

⁹B. Pasternak, *op. cit.*, p. 183.

¹⁰*Ibidem*, p. 184.

traduzione assume in tal caso l'altra sua connotazione semantica, trasferimento di un detenuto da una prigione ad un'altra, comprensiva quest'ultima anche di celle di rigore e di punizione.

Vediamo gli esempi più evidenti.

<i>Testo originale (I)</i>	Ot zdanija k zdaniju Protjanut kanat. Na kanate – plakat.
<i>Versione letterale</i>	Da edificio a edificio È tesa una fune. Sulla fune uno striscione.
<i>Traduzione Carnevali</i>	Da casa a casa Tirano una corda. Vi appendono una scritta.

Qui l'errore è dovuto a scarsa conoscenza linguistica: *protjanut* (è tesa) ha una terminazione che può essere scambiata, ma a livello di principiante, per una terminazione verbale finita (un presente, appunto).

<i>Testo originale (II)</i>	Byl Van'ka naš, a stal soldat!
<i>Versione letterale</i>	Van'ka era dei nostri, e ora è soldato!
<i>Traduzione Carnevali</i>	Van'ka è stato dei nostri, soldato!
<i>Testo originale (VI)</i>	Revoljuc'onnyj deržite šag!
<i>Versione letterale</i>	Tenete un passo rivoluzionario!
<i>Traduzione Carnevali</i>	Marciate al passo della rivoluzione! (Frase equivoca, tra l'altro, dal punto di vista della comprensione).
<i>Testo originale (VII)</i>	Iš', stervec, zavel šarmanku...
<i>Versione letterale</i>	Guarda, la carogna, s'è sciolto la lingua...
<i>Traduzione Carnevali</i>	Carogna, senti l'organetto?

E così via.

Gli abbagli del Poggioli non sono altrettanto numerosi, e quasi sempre discendono dall'obbligo della conservazione del ritmo e delle rime, ma le immagini, naturalmente, spesso e volentieri vengono ad essere stravolte. Il Gesù, su cui s'è tanto discusso, che appare improvviso e unicamente nell'ultimo verso del poema, nel testo originale marcia con una bandiera rossa tra le mani, mentre per il Pog-

gioli egli avanza semplicemente “davanti alla bandiera”, oltre a comparire in precedenza, quale semplice interiezione, sufficiente tuttavia a far mancare la sorpresa del finale. L’oratore-letterato della prima scena ha le mani in croce oltre che i capelli lunghi; i dodici marciano con passo lento, e non marziale; la tormenta diventa temporale, e il graffio sul seno di Katja è bello oltre che fresco, ecc. ecc..

Già è stata sottolineata l’importanza dei *Dodici* dal punto di vista lessicale: per la prima volta in un’opera poetica vengono introdotti termini del linguaggio popolare, costrutti gergali, espressioni rozze, vietate prima all’elegante e raffinata letteratura del tempo. Blok cercò di rendere, e sono parole sue, “la musica delle parole e delle espressioni dei bassifondi”¹¹, ciò che manca nelle traduzioni italiane del poeta russo. “Il senso dei suoni s’è perso”, com’ebbe a dire lo stesso Blok a proposito d’una traduzione di Heine¹².

Alcuni esempi:

Portjanki, pezze da piedi. *Poggioli*: fasce.

Brjucho, pancia. *Poggioli*: ventre.

Tolstozadaja, culona. *Poggioli*: pinguedine.

Žrala, divorava. *Poggioli*: sgranocchiava.

Padal’, carogna. *Poggioli*: non tradotto.

Stervec, farabutto. *Poggioli*: non tradotto.

Šeludivij, rognoso. *Poggioli*: vagabondo.

V’è poi un distico controverso, nel capitolo II,

– Nu, Van’ka, sukin syn, buržuj,
Moju, poprobuj, poceluj!

che nelle traduzioni, rispettivamente di Poggioli e di Carnevali, suona così:

O Nane, orsù, figlio di cani,
Provati: baciale le mani!

Su, Van’ka, figlio d’un cane, borghese,
Prova a baciare la mia ragazza!

¹¹ V. Orlov, *op. cit.*, p. 135.

¹² A. Blok, *Sobranie sočinenij v vos’mi tomach*, Moskva-Leningrad 1960-1963, vol. VI, p. 120.

Non si tratta né di mani, né di ragazze, si tratta di *žopa* (culo), termine sottinteso, sì che il verso nell'originale è:

Van'ka, borghese, figlio di troia,
Provati a baciarmelo!

L'espressione "sukin syn" in russo è tra l'altro molto più triviale del semplice "figlio d'un cane".

Inoltre Blok data esplicitamente il proprio poema mediante alcuni termini che vissero soltanto la stagione iniziale della rivoluzione, e precisamente *kerenki*, banconote da 20 e 40 rubli, emesse da Kerenskij nel '17 per pochi mesi, che nella traduzione sia del Poggioli che del Carnevali diventano comuni "soldi", e *krasnaja gvardija*, guardia rossa, che il Poggioli trasforma arbitrariamente in Armata rossa, l'esercito regolare posteriore alla guardia rossa, istituzione militare volontaria, quasi spontanea.

In Poggioli scompare oltre alla datazione anche l'unico toponimico che inserisce l'azione del poema a Pietrogrado. Laddove Blok parla di *nevskaja bašnja*, alludendo alla guglia dell'Ammiragliato che domina la Neva, Poggioli traduce "la torre del fiume", espressione che può essere chiarita solo mediante una nota. In tal modo la ricodificazione del Poggioli è traditrice del messaggio originario, mentre, con le parole di Pasternak, "il rapporto tra originale e traduzione deve essere il rapporto esistente tra base e derivato, tra tronco e ramo"¹³. "Nella poesia la parola è il fine, è la parola a creare le immagini e ad esprimere i pensieri", ebbe a dire Valerij Brjusov¹⁴. E la scelta lessicale del traduttore non può essere che affine a quella del poeta. Esempio evidente, ma di segno negativo, lo ritroviamo nel primo capitolo del poema. Il vecchio mondo che sta per essere spazzato via dalla bufera della rivoluzione è "sbalzato" a tratti rapidi, immagini filmiche in veloce successione (*I dodici* vennero spesso portati sulle scene), attimi, i cui protagonisti sono i suoi rappresentanti più tipici: una vecchia bigotta, un borghese, un letterato, un pop, una dama impellicciata. Prendiamo il momento che vede protagonista il pop nella traduzione del Poggioli:

¹³B. Pasternak, *op. cit.*, p. 183.

¹⁴V. Brjusov, *Izbrannye sočinenija v dvuch tomach*, Moskva 1955, vol. II, p. 543.

Ed ecco sul nevaio
Un pop nel suo mantello.
Non ti senti più gaio,
Rispondimi, fratello?

Forse ricordi sempre
Quando senza lavoro
Ti splendeva sul ventre
il crocifisso d'oro?

Nell'originale il pop è presentato metonimicamente (*dolgopolyj*, che potrebbe essere reso con "sottanone"). Il suo gesto è ambiguo e pauroso: di soppiatto (*storonkoj*) cerca di celarsi dietro un cumulo di neve, e il poeta lo interpella affibbiandogli ironicamente l'epiteto di *tovarišč*. Al sottanone, nella quartina successiva, fa seguito con evidente intenzione parodica il termine *brjucho*, pancia, ripetuto due volte, e non v'è affatto accenno ad un pop senza lavoro, anzi...

SERGIO LEONE

I LAMPIONI SONO POETICI?

La traduzione dei *Drammi lirici* di Blok: problemi di sinonimia

Le note che seguono traggono origine da riflessioni maturate durante la traduzione dei *Drammi lirici* di Blok, eseguita molti anni fa e solo di recente pubblicata¹. Si tratta talora di semplici dubbi di carattere linguistico su scelte che chiamerei terminologiche; ma possono avere qualche peso, e senza dubbio lo avevano per noi, che affrontavamo un testo la cui complessità era aggravata dalla mancanza di precedenti versioni. Se il ripensare a quei dubbi e a quelle scelte oggi può indurre a considerare insoddisfacente per qualche verso il lavoro fatto, può anche però riconfermare la validità di certi criteri adottati allora, alla luce di considerazioni che nel frattempo sono emerse, o di "scoperte" che la rilettura d'un testo poetico non manca mai di riservare.

Affiorano così con maggior evidenza immagini e aspetti del mondo poetico di Blok, che il lavoro concreto sulla traduzione ha permesso di percepire con maggiore chiarezza. È una sorta di ricostruzione di un itinerario blokiano per luoghi minori o marginali, che però, come si vedrà, dà modo di sfiorare anche i grandi temi della lirica di questo poeta e, quando si voglia, di trarne spunto per un raffronto con quelli di altri poeti che, attivi nello stesso periodo, hanno risentito in ugual misura se non in ugual modo l'effetto di certe suggestioni; fatica che oltrepassa i margini di questa ricerca, ma alla quale accennerò.

* * *

Nel titolo stesso dei *Drammi lirici* è adombrata l'insidia maggiore che il traduttore affronterà nel testo.

Infatti, una delle operazioni preliminari della traduzione è quella di "sintonizzarsi" sul tipo di lingua da adoperare; a questo scopo sono utili certe distinzioni, certi "inquadramenti", spontanei o medita-

¹ Aleksandr Blok, *Drammi lirici*, trad. di S. Leone e S. Pescatori, Torino, Einaudi, 1977.

ti, che sono utili a chi traduce per definire lo stile (uso questa parola nel senso più generico) al quale attenersi.

L'appartenenza dell'opera a un determinato genere letterario costituisce già una prima distinzione e un orientamento², perché, se è vero che gli scopi dell'"atto" artistico anche in quanto atto linguistico hanno già in sé le forme della propria attuazione, è pur vero che queste forme si attuano all'interno di canoni specifici, di codici a volte anche molto rigidi, nonostante queste norme possano sussistere anche in forma non esplicita (se poi le norme vengono infrante, il significato dell'atto artistico sta proprio nell'infrazione, nella contrapposizione ad esse).

Il fatto che i *Drammi lirici* si situino fra il teatro e la poesia lirica è quindi già di per sé una complicazione, giacché si viene a spezzare la continuità, l'unitarietà del mezzo codificante. C'è un contrasto di fondo fra linee stilistiche diverse: teatro significa prosa e lingua orale (quando non addirittura colloquiale), concretezza di situazioni; lirica significa poesia e lingua scritta, "letteraria" al massimo grado, espressione di sentimenti e astrazione di concetti.

Non per nulla è subito evidente, anche a un primo esame, che nei *Drammi lirici* gli strati stilistici (o, se si vuole, i registri) usati dal poeta sono fra i più diversi. Si può dire che in *Balagančik* (*La baracca dei saltimbanchi*), parzialmente, ma soprattutto in *Neznakomka* (*La sconosciuta*), Blok abbia sperimentato mescolanze e varietà di stili che solo in *Dvenadcat'* (*I dodici*) torneranno ad essere usati con la stessa efficacia e allo stesso livello di risultati artistici. C'è qui una varietà che va dal linguaggio colloquiale (o addirittura gergo) al più alto lirismo. E se quest'ultimo, purtroppo, nella traduzione va perduto in buona parte quasi inevitabilmente, non è detto che sia facile mantenere l'effetto e l'efficacia delle parti in cui sono utilizzati i mezzi più tipici della lingua orale³.

Del resto, anche materialmente il testo si presenta scritto parte in prosa e parte in versi, e ciò comporta diversi ordini di problemi: da quelli inerenti alla specifica, obbiettiva difficoltà della traduzio-

²Cfr. T.V. Voevodina, *O sootvetstvii perevoda žanrovym tradicijam PJa v svete sociologičeskoj teorii perevoda*, "Tetrad perevodčika", vyp. 16, Moskva 1979.

³Ammetterò, a questo proposito, che certe caratteristiche colloquiali, ad esempio nelle scene dell'osteria e del salotto (in *Neznakomka*), non hanno trovato una caratterizzazione adeguata nella traduzione e che, potendo, le avrei rifatte.

ne in versi, a quelli derivanti dal rapporto fra l'eventuale scarto di valore che si stabilisce nell'uso di una stessa parola o forma linguistica in rapporto al suo uso in prosa o in versi, a quelli determinati dall'essere il testo blokiano essenzialmente lirico, per cui anche la prosa deve necessariamente assumere coloriture poetiche, anche a costo di apparire retorica o ampollosa o enfatica.

E nonostante ciò, è necessario tener presente che si tratta di opere destinate alla recitazione, o comunque "teatralizzabili". E se anche non valgono qui per intero le osservazioni che si possono fare sulle specifiche difficoltà del "tradurre teatro" (giacché qui l'essenza è determinata dal correttivo "lirici" apposto alla definizione generale "drammi", ed è il carattere lirico che si deve cercare di mantenere soprattutto), rimane pur sempre un problema di "recitabilità"⁴, per cui ritmi e cadenze, assonanze o dissonanze vanno controllate anche sull'euforia e il grado di scorrevolezza che nella recitazione si paleserebbero.

Un piccolo esempio da *Balagančik*:

On nikogda ne dumal o tom, k čemu my gotovilis' vsju žizn'.

Sarebbe certo possibile tradurre: "Egli non ha mai pensato a ciò a cui noi ci siamo preparati tutta la vita". Ma un controllo della "enunciabilità" di questa frase ci ha indotto a renderla altrimenti: "Noi ci siamo preparati a ciò tutta la vita: egli invece non vi ha mai pensato" (si noterà che in russo sono assai più frequenti le costruzioni del tipo citato, e del resto nell'originale non c'è la ripetizione della stessa preposizione)⁵.

Un altro esempio, per quanto riguarda l'intelligibilità immediata del testo, è dato dall'uso dei pronomi personali: lasciando da parte even-

⁴Sulla traduzione di opere teatrali, condivido l'incisivo intervento di M. De Monticelli, *Tradurre teatro: problemi d'interpretazione e di fedeltà*, in *La traduzione letteraria dal russo nelle lingue romanze e dalle lingue romanze in russo*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1979, che contiene osservazioni valide anche per la narrativa, specie quando vi abbia parte rilevante l'uso della lingua parlata.

⁵Poco prima di consegnare queste pagine per la stampa, ho avuto la possibilità di assistere alla messa in scena di una "Ipotesi per uno spettacolo tratto dai *Drammi lirici*", nell'adattamento del "Gruppo della rocca", e devo riconoscere che molti dubbi sulla "recitabilità" del testo tradotto non hanno ragione di essere, quando la chiave interpretativa sia scelta a dovere e l'azione che accompagna il testo lo sorregga validamente.

tuali considerazioni di parallelismo storico nell'uso dei pronomi nelle forme vocative, non ci è parso opportuno tradurre il *vy* russo col *Lei* italiano, per le possibili confusioni, che in *Neznakomka* spuntano ad ogni passo. Dirò di più: quando nella prima "visione" il Poeta dice al Cameriere:

Ljubit' ih. Želat' ih. Ne možet byt' čeloveka, kotoryj ne ljubit. I vy ih dolžny ljubit'.

non è escluso che l'autore giochi sull'equivoco: cioè che il personaggio del Poeta intenda dire "voi tutti", mentre il Cameriere capisce il *vy* come rivolto a lui, per cui risponde:

Slušaju-s.

Le difficoltà da affrontare sono quindi di molteplice natura: da un lato mantenere il tono lirico generale, dall'altro seguire il poeta nei bruschi cambiamenti di tono e di stile, e così via.

Fra le tante difficoltà, ci sia consentito soffermarci, come detto sopra, su alcuni dubbi di scelta terminologica, per introdurre i quali può essere di qualche interesse un'occhiata particolare al mondo dei *Drammi lirici*.

* * *

Avventurandoci in questo mondo (misterioso, fiabesco, suggestivo, inquietante), ci si trova alle prese con problemi "di illuminazione": la luce, che in Blok, a differenza di altri poeti coevi, non solo assume importanza determinante nella creazione dell'atmosfera delle sue visioni poetiche, ma è anche varia, mutevole, in una gamma eccezionale di colori, questa luce, nella temperie in cui si muovono i *Drammi lirici*, è molto spesso assente, scarsa, tremolante, opaca; quasi mai è quella del giorno.

L'inizio di *Balagančik* e di *Neznakomka* c'immerge appunto subito nelle tenebre, rotte, anzi, attenuate solo da baluginanti fiammelle, lucori opachi, scintille, riflessi.

Possiamo seguire il delinarsi della scena in *Balagančik*. Innanzi tutto, la scena si apre su un interno:

obyknovennaja teatral'naja komnata.

I mistici sono in ascolto; si capirà poi che non vedono nulla. Pierrot esclama (quarta battuta):

O, večnyj užas, večnyj mrak!

La percezione dell'ambiente ne risulta già condizionata.

Subito dopo c'è un riferimento al vento di là dalla finestra; e Pierrot riattacca:

Nevernaja! Gde ty? Skvoz' ulicy sonnye
Protjanulas' dlinnaja cep' fonarej,

e l'Autore (personaggio) salta fuori a protestare, provvedendo a informare chi non avesse capito:

Dejstvie proishodit zimoj v Peterburge.

Abbiamo dunque già la sequenza: (*komnata*)-(užas)-*mrak-ulicy sonnye-fonari-zima*. Ma prima che compaia Colombina, c'è un seguito di battute dei mistici che (diremo con un gioco di parole) c'illumina sull'oscurità regnante all'interno:

- O, kto sredi nas?
- Kto v okne? – Kto za dver'ju? – Ne vidno ni zgi.
- Posveti.

Dall'esterno, dunque, le tenebre allungano le loro grinfie adunche fin dentro il "teatrino nel teatro", quasi a ghermire i poveri mistici spaventati. È tale il bisogno di luce, da far supporre al Ripellino, in una delle sue magistrali rievocazioni, che i mistici siedano "a un tavolo illuminato"⁶, ciò che non risulta né dal testo né dalle didascalie⁷.

⁶A.M. Ripellino, *Studio introduttivo a: Poesie*, di Aleksandr Blok, Milano, Lerici, 1960, p. 31.

⁷È vero, però, che in una redazione non definitiva Blok parla di "persone sedute attorno ad un tavolo sotto una lampada elettrica, in una stanza dagli angoli non illuminati"; cfr. A. Blok, *Sobranie sočinenij v 8 tomah*, Moskva-Leningrad, GIHL, t. IV, 1961, p. 425; tr. it., A. Blok, *Drammi lirici*, cit., p. 95.

In *Neznakomka* l'atmosfera è meno minacciosa, ma anche qui il buio dà l'impressione di voler sopraffare a ogni momento tutto l'ambiente:

Uličnyj kabačok. Podragivaet belo-matovyj svet acetilenovogo fonarja v smjatom kolpačke.

Fuori, dietro le finestre, s'intravede un *goluboj večernij sneg*.

(Nella seconda "visione" i fanali, la neve, le stelle, la brina sugli alberi conferiscono alla scena una luminosità soffusa e diffusa di sospesa magia, da notte di Natale, che prelude all'apparizione della Sconosciuta).

In entrambe le situazioni, i personaggi sono rinchiusi in un ambiente (in *Balagančik* addirittura doppiamente rinchiusi, un ambiente dentro l'altro, il "teatro nel teatro"), quasi un rifugio, intorno al quale le forze maligne premono dall'esterno. Ma in realtà, tenebre e terrore sono proprio all'interno, anzi, negli stessi personaggi: tant'è vero che in *Balagančik*, sfondata la finestra di carta, compare il roseo cielo dell'alba, e in *Neznakomka* è dallo spazio esterno e dalla luce che discende la stella.

Buio e gelo, dunque, sono ciò che sta fuori. Ma c'è uno sfondo precisabile, identificabile: è la città, una città fantasma, una città-visione, nello stesso tempo irreal e sordidamente reale.

Secondo Ripellino, "la città blokiana, aggregato funesto di bettole, bische, ristoranti e postriboli, è un'orditura ingannevole, uno spettrale sfolgorio tra le nebbie, un plesso confuso di linee fluttuanti e ubriache"⁸.

Perciò, nel "lessico fondamentale" di questa città, ci sembra importante rilevare la presenza anche d'immagini concrete, di parole che di spazio e luce danno un'interpretazione "cittadina", quelle immagini che accompagnano silenziosamente il vagabondare del poeta attraverso l'"aggregato funesto", e sono ad esso sottintese: come per esempio *ulica* e *fonar'*. E in realtà non si può neppur dire che siano sottintese, presenti come sono consapevolmente, e ricorrenti, nei *Drammi lirici* e in molti versi dello stesso periodo, il cui punto culminante è nelle famose due quartine del 1912: *Noč', ulica, fonar'*,

⁸Ripellino, *Studio* cit., p. 33.

apteka...

Rammentiamo qui, da *Balagančik*:

Pierrot: Nevernaja! Gde ty? Skvoz' *ulicy* sonnye

Protjanulas' dlinnaja cep' *fonarej*⁹;

Pierrot: Ja stojal mež dvumja *fonarjami*¹⁰;

I my peli na *ulice* sonnoj¹¹;

I vsju noč' po ulicam snežnym¹²;

Arlecchino: Po *ulicam* sonnym i snežnym¹³;

Da *Neznakomka*:

Ulicnyj kabačok. Podragivaet belo-matovyj svet acetilenovogo *fonarja*¹⁴;

Seminarista: [...] i na *ulice* pljasala by ona peredo mnoj na belom snegu...¹⁵;

Poeta: [...] Brodit' po *ulicam*, lovit' otryvki neznakomyh slov¹⁶;

Konec *ulicy* na kraju goroda [...] tihie korabli s signal'nymi ognjami

[...] alleja, obramlennaja cepočkami *fonarej*¹⁷;

[...] vsě belo, krome signal'nyh ognej na korabljah i osveščennyh okon domov¹⁸;

Boľšaja gostinaja komnata s belymi stenami, na kotoryh jarko gorjat električeskie lampy¹⁹.

Beninteso, non vogliamo qui minimamente addentrarci in una ricerca di frequenze lessicali né di campi semantici, né tanto meno introdurre l'argomento "il motivo di... in Blok": scopo di questo breve elenco era sottolineare la presenza di immagini (parole) che, comportando una qualche difficoltà nell'operazione di traduzione, ci hanno fatto riflettere sul funzionamento di certi meccanismi linguistici.

Così può essere non privo d'interesse sconfinare per un momento

⁹Blok, *Sobranie* cit., p. 10.

¹⁰Ibid., p. 15.

¹¹Ibid.

¹²Ibid.

¹³Ibid., p. 19.

¹⁴Ibid., p. 73.

¹⁵Ibid., p. 74.

¹⁶Ibid., p. 76.

¹⁷Ibid., p. 82.

¹⁸Ibid., p. 93.

¹⁹Ibid., p. 94.

anche, per un confronto, nell'opera poetica di altri interpreti dell'animo della città, come Majakovskij; da una ricognizione limitatissima (le prime poesie) ricaviamo:

Da *Utro* (1912):

No gi-
bel' *fonarej*,
carej
v korone gaza²⁰;

da *Iz ulicy v ulicu* (1913):

U-
lica.
[...]
Lisj *fonar'*
sladostrastno snimaet
s *ulicy*
černyj čulok.²¹;

da *Uličnoe* (1913) solo il titolo²²;

da *Vyveskam* (1913):

Kogda že, žmur i plačeven,
Zagasit *fonarnye znaki*²³;

da *Adišče goroda* (1913):

I togda uže – skomkav *fonarej* odejala –
Noč' izljubilas' pohabna i p'jana²⁴.

Naturalmente, anche qui abbiamo trascurato ogni altro riferimento, diretto o indiretto, a immagini simili o a sinonimi: basterà notare la presenza di queste (*ulica* e *fonar'*) per veder come l'occhio del de-

²⁰ V. Majakovskij, *Polnoe sobranie sočinenij v 13 tomah*, Moskva, GIHL, t. I, 1955, p.34.

²¹ Ibid., pp. 38-39.

²² Ibid., p. 37.

²³ Ibid., p. 41.

²⁴ Ibid., p. 55.

cadente e quello del futurista — ma non sarà anch'egli qui un cadente? problema assai complesso — trascelgano dalla realtà che li circonda le stesse immagini e ne avvertano allo stesso modo la funzione simbolica.

Volendo allargare la ricerca, si troverebbe che, ancora solo per esempio, nell'Ahmatova o in Mandel'stam le stesse parole, nonché essere meno frequenti, hanno perso molta della loro significatività, per quanto anche in Mantel'stam una quartina come questa dovrebbe far riflettere sui legami nascosti con un certo mondo blokiano, e non solo, ovviamente, perché in essa si ritrovano le due faticose parole:

V požat'i ruk mučitel'nyj obrjad,
 Na ulicah nočnye pocelui,
 Kogda rečnye tjaželejut strui,
 I fonari kak fakely gorjat.
 My smerti ždëm [...].

Tutto ciò sta a significare che non solo l'uso e la frequenza di certe immagini di Blok (o in altri) non è occasionale, per quanto si tratti di parole d'un lessico comune; ma che la loro presenza, in questi testi, assume una rilevanza ben precisa, di cui non si può tener conto anche in sede di traduzione: e questo giustifica i dubbi, le incertezze, i dilemmi che il traduttore si crea (forse indebitamente? o dovrebbe sempre crearseli?) di fronte a fatti linguistici anche minimi.

D'altronde, come si vede, proprio la riflessione sul singolo o concreto problema di traduzione può divenire punto di partenza per indagare una realtà poetica e portare a significative coincidenze coi risultati di altre ricerche.

Diamo quindi un esempio di come nasca, si complichino e s'ingrandisca uno di questi problemi di traduzione, di cui le osservazioni

²⁵O. Mandel'stam, *Ot lëgkoj žizni my sošli s uma*, 1913, in *Sobranie sočinenij v 3 tomah*, Washington, Inter-Language Literary Associates, 1967, I, p. 44.

È comunque impossibile passare sotto silenzio che il *Poema senza eroe*, dell'Ahmatova, soprattutto la parte intitolata *Devjat'sot trinadcatyj god. Peterburgskaja povest' (Il 1913. Racconto pietroburghese: notare la data!)*, è percorso da cima a fondo da immagini blokiane; v. A. Achmatova, *Poema senza eroe e altre poesie*, pref. e trad. di C. Riccio, Torino, Einaudi, 1966 (con testo a fronte).

fatte fin qui sono, in fin dei conti, la conseguenza.

* * *

All'inizio di *Neznakomka*, l'azione è ambientata in una taverna, dove si trova un *acetilenovyj fonar'*. È evidente che si tratta di un uso particolare della parola *fonar'*; non rientra specificamente nella tematica su ricordata. Ma tant'è: tutto nasce da qui.

Innanzitutto: di che si tratta?

Una rapida consultazione dei vocabolari esplicativi monolingui (dall'"Akademičeskij" al Dal') ci convince che l'estensione semantica della parola *fonar'* risulta abbastanza ampia e generica, più che la forma foneticamente simile *fanale* in italiano; e infatti i dizionari bilingui danno *fanale*, *lampiono*, *lanterna*, ma anche (sia pure non indirettamente, ma attraverso controlli incrociati) *lampada* e *faro*.

Se si tiene conto che l'oggetto in questione è dotato di uno *smjatyj kolpačok*, non ne possiamo ricavare che l'idea d'una "lampada", anche perché in italiano esistono le locuzioni *lume* (o *lampada*) *a petrolio*, *lume* (o *lampada*) *ad olio*; quindi *lume* (o *lampada*) *ad acetilene* sarà la versione corretta. Non ci sono dunque particolari difficoltà: e tuttavia, già da qui vediamo presentarsi la parola come caso tipico di "falso amico" del traduttore²⁶, in virtù dell'assonanza *fonar'-fanale*, che si presenta spontanea e "blocca", per così dire, la ricerca del termine esatto su questo primo gradino.

Siamo dunque messi sull'avviso; ma i dubbi si ripresentano nel passaggio fra la prima e la seconda "visione": se *korabli s signal'nymi ognjami* può essere reso opportunamente con *navi con fanali di segnalazione* sarà lecito poi, due righe più sotto, utilizzare la parola *fanali* per tradurre *cepočki fonarej*?

Nell'originale le parole sono diverse, nella traduzione si rischia di suscitare qualche incertezza. Per fortuna, si può subito rimediare usando in quest'ultimo caso il sinonimo *lampioni*, fra l'altro più preciso.

Perché, a ben guardare, *fanale* e *lampiono* non sono sinonimi completi, cioè non lo sono in modo biunivoco: se il lampiono fa parte

²⁶ Su questo termine, ormai d'uso comune, cfr. N.I. Sukalenko, *Dvujazyčnye slovari i voprosy perevoda*, Har'kov, Višča škola, 1976, pp. 62 sgg..

della categoria dei fanali, non altrettanto si può dire del contrario. Non sarà meglio allora, quando si tratti d'illuminazione stradale, usare il più preciso dei termini, *lampiono*?

Ma, a questo punto, è necessario tornare indietro e confrontare se nel testo ci si è già trovati di fronte a simili interrogativi.

In effetti, in *Balagančik*, come s'è visto, la parola *fonar'* ricorre due volte; e se la prima volta ("Skvoz' ulicy sonnye/protjanulas' dlinnaja cep' fonarej") la comprensione immediata è assicurata dal contesto, la seconda ("Ja stojal mež dvumja fonarjami") potrebbe lasciare incerti nel caso che si adottasse la traduzione più immediata *fanali*: di che fanali si tratta? Ecco quindi che sembra giusto ricorrere al "sinonimo più preciso" *lampioni*.

E qui, nuovo problema: una volta deciso così, è possibile o necessario mantenere quest'orientamento in tutti i casi?

Nell'ultimo esempio riportato, l'unica ragione di scelta è la maggiore precisione: in caso di contesto chiaro, le due parole si equivalgono in tutto, e non c'è differenza di significato né di connotazioni stilistiche.

È questo un caso tutt'altro che raro nel lessico italiano, in cui si trovano "doppioni" piuttosto imbarazzanti, uguali nel significato e senza distinzioni neppure nell'uso²⁷. La possibilità di scelta è allora affidata ai contesti più ampi in cui le parole sono usate, per eventuali suggestioni legate ad esse, al di fuori del valore semantico o della valenza associativa.

Il discorso vale, ad esempio, anche per *ulica*, di cui abbiamo visto alcune occorrenze: per quanto riguarda le sue possibili traduzioni, non sembra esserci nessun elemento per stabilire una diversità fra i sinonimi *via* e *strada*.

Ci si può azzardare a dire che anche qui uno dei termini (*strada*) pare comprensivo anche dell'altro, se però per *via* intendiamo unicamente la strada cittadina, il che grosso modo corrisponde all'uso corrente, ma non è affatto confermato dai dizionari né è riscontrabile in letteratura. I due termini appaiono quindi intercambiabili in quan-

²⁷Quali differenze si possono trovare, per esempio, fra *cominciare* e *iniziare*, oppure fra *arrivare* e *giungere* (al livello attuale di sviluppo della lingua)? Non è qui il luogo per cercare le ragioni dell'esistenza di doppioni nell'italiano odierno, ma in sintesi si può dire che siano principalmente due: 1) apporti regionali diversi all'italiano comune, 2) tradizione popolare (dialetti) di contro alla tradizione letteraria (derivazione diretta dal latino).

to a significato, e stilisticamente non si distinguono.

Proviamo allora a ricorrere alle connotazioni derivanti da locuzioni particolari, e nel caso di *via* e *strada* potremo notare che quest'ultima può anche avere qualche connotazione peggiorativa: "ragazzi di strada", "donna di strada", "non raccattare la roba per strada!", "una cattiva strada" e così via (in questi casi, *strada* non è sostituibile). Invece, *via* risulta essere completamente neutra.

Si può anche cercare di risalire a un possibile albero genealogico dei due termini, e scoprire una discendenza "letteraria" (latina) di *via* e un'origine "popolare", dialettale (volgare) di *strada*.

Ma fino a che punto il destinatario d'un testo (o d'una traduzione) può essere toccato dai modelli di comportamento linguistico rappresentati dalle locuzioni fraseologiche, o avere una qualche inconscia suggestione circa la "provenienza" d'una parola? Il linguista o il traduttore è portato ad esagerare le differenze fra i sinonimi anche là dove esse non ci sono, o non sono avvertite dalla maggioranza dei parlanti²⁸; tuttavia non può fare a meno di esaminare ogni possibilità.

Bisogna supporre che l'accumularsi di scelte sbagliate finisca per procurare la sensazione della "falsità" del testo tradotto. E se questo è vero in particolare per testi catalogabili in generi letterari o strati stilistici ben definiti²⁹, tanto più lo sarà quando la mescolanza e la varietà degli stili nell'originale può indurre il lettore ad attribuire alla traduzione una incoerenza stilistica che non ha³⁰.

Allora la scelta del traduttore diventa un problema di "orecchio" (ma che significa?), di sensibilità (ma è concetto soggettivo), di substrato culturale (o dialettale, nel senso che s'è detto, cioè della provenienza dei sinonimi da aree geografiche diverse).

Se devo dire la mia, mentre fra *via* e *strada* non trovo differenze apprezzabili (e non potrei indicare le ragioni delle scelte fatte, da solo o in collaborazione), fra *fanale* e *lampiono* trovo quest'ultimo poco "poetico", cioè stonato in un contesto poetico (in versi, per di più). Indubbiamente, qui ha molta parte l'impressione sonora,

²⁸Cfr. Sukalenko, op. cit., p. 66.

²⁹Cfr. Voevodina, op. cit., pp. 83-84.

³⁰Cfr. le osservazioni di Etkind sulle traduzioni di Dante fatte da Katenin e Lozinskij: E. Etkind, *Russkie poety-perevodčiki ot Trediakovskogo do Puškina*, Leningrad, Nauka, 1973, pp. 167-169.

l'aspetto fonico della parola; ma non c'è dubbio che nel lessico poetico italiano il *fanale* abbia cittadinanza più del *lampione*. Infine intervengono suggestioni non identificabili se non molto arbitrariamente³¹.

Sono queste tutte considerazioni che possono avere un loro peso, sia pur minimo, quando si osservi che l'oscurità (la notte), il gelo (la neve), la strada (come luogo di entrambi, e anche come solitudine, disperazione), sono anche quantitativamente, parte importante del repertorio poetico di Blok negli anni dopo il 1905.

Non solo negli ultimi anni "l'esperienza quotidiana di un clima freddo e di una luce fosca assume una significazione cosmica, rappresenta la crudeltà della creazione e l'orrore dell'essere"³²; e l'immagine del fanale non è che la materializzazione dell'impossibilità di vincere gelo e tenebre, tenue fiammella che, non che dare la sensazione della protezione, della difesa, "illumina in confuso gli oggetti e accresce il terrore" (Manzoni).

Il complesso d'immagini fornito dalla visione notturna d'una via mal illuminata e stretta nel gelo, che racchiude tutte le visioni parziali fin qui dette, si ritrova tale e quale nella seconda delle *Danze della Morte*, già ricordata sopra, posteriore di qualche anno ai *Drammi lirici*, e che porta all'estremo limite dell'angoscia già presente in questi ultimi:

Noč', ulica, fonar', apteka,
Bessmyslennyj i tusklyj svet.
Živi eščë hot' četvert' veka —
Vsë budet tak. Ishoda net.

Umrëš' — načněš' opjat' snačala,
I povtoritsja vsë, kak vstar':
Noč', ledjanaja rjab' kanala,
Apteka, ulica, fonar'.

³¹Se ne ha una riprova in quella stilizzazione del linguaggio poetico nella sua varietà più corrente che sono le canzoni: dal "fanal" di *Lili Marleen* ai *fanali* di *Vecchio frac*, eredi di tutta una tradizione di "vizi e voluttà", ma anche di oscuri presentimenti di morte. Il fanale, insomma, è decadente; il lampione non "evoca" nulla.

³²R. Poggioli, *I Lirici Russi: 1830-1930*, Milano, Lerici, 1964, p. 236.

È qui che il fanale, sia detto con un po' di spensieratezza, incontra la sua migliore occasione poetica; non solo perché la struttura ad anello, così tipica della lirica blokiana, rafforza con la ripetizione nell'ultimo verso le parole del primo; non solo perché la posizione finale colloca questa immagine in evidenza, e perché la rima la sottolinea; ma anche perché tutto il secondo verso fa dipendere il nucleo delle sensazioni visive proprio dal rapporto *noč'-svet*, in cui però il secondo termine non si pone neppure in opposizione al primo, tanto è modificato (indebolito) dai due aggettivi che lo precedono.

Trascuriamo di prendere in considerazione l'altra parola chiave, *ulica*: qui non esiste alternativa di traduzione. Tradurre con *via* distruggerebbe il verso, data la obbligata rima interna con *farmacia*. Ci dedicheremo di nuovo, dunque, a *fonar'*.

Dicevamo che *lampione* sembra poco "poetico": ma basta confrontare i due maggiori traduttori della lirica di Blok, Poggioli e Ripellino, per accorgerci che il primo sceglie appunto *lampione*. Né sembra una scelta non meditata: Poggioli ha evidentemente dedicato una maggior cura complessiva, o comunque un maggior lavoro, alla traduzione delle due quartine, tentando di mantenerne sia pure in minima parte le caratteristiche formali, anche se, ciò facendo, si trova costretto ad adeguare in maniera un po' troppo dura il testo a questa necessità.

Vero è che, a parte ogni giudizio sul risultato, talune sue scelte nella prospettiva dei criteri da lui adottati, appaiono discutibili: mantiene la rima, senza però variarla come nell'originale (ABAB, CBCB anziché ABAB, CDCD); dello schema metrico, mantiene uguale accuratamente il numero delle sillabe, tentando di far lo stesso col metro (la tetrapodia giambica), ma con risultati dubbi sia sul piano dell'esattezza che dell'effetto sul nostro orecchio; ma soprattutto, per far ciò, elimina immagini essenziali, ne introduce arbitrariamente altre (per es., non dà un equivalente di *bessmyslennyj*, introduce *e vita e morte e bene e male, crocevia*, per non parlare di *così sia*, dall'effetto deleterio, ecc. ecc.).

È un fatto però che il Poggioli, al di là di tutte le critiche che gli si possono muovere, si pone, unico, il problema della forma della traduzione in termini non banali, unico a dichiarare esplicitamente che, nella sua raccolta, scelta critica, commento, apparato filologico sono

stati approntati in funzione della traduzione³³.

Ripellino, cui tutti riconosciamo (ammirandolo o criticandolo) un gusto non comune per l'invenzione verbale, nonché spiccate doti di poeta, nel tradurre (o meglio, nel tradurre Blok; si potrebbe fare un altro discorso per Hlebnikov) si dimostra invece molto attento a rimanere aderente alle immagini, ma non possiamo valutare quanto di meditato e quanto di intuitivo ci possa essere nelle sue scelte. Comunque, bisogna dire che in Ripellino l'appropriazione del poeta non avviene attraverso la traduzione, ma si attua per mezzo del commento, che "ricrea" il testo con un fantastico (e fantasmagorico) intreccio d'immagini, metafore, orditi fonici, associazioni d'idee e di parole.

Nel caso particolare, ci pare comunque di scorgere nella traduzione di Ripellino anche una cura per l'armonia e la scorrevolezza del verso e un'attenzione a non essere troppo disuguale nel ritmo e nella lunghezza (cosa che lo porta, senza dubbio, a trasporre la parola *notte* dal penultimo all'ultimo verso)³⁴.

Ci sarebbe da far menzione d'una terza traduzione, quella di B. Carnevali, che però si dimostra da un lato troppo letterale ("un quarto di secolo" a differenza di "venticinque anni" di Ripellino), dall'altro ingiustificatamente libera (per esempio "e tutto sarà uguale come prima" di fronte a "e tutto riaccadrà come una volta" di Ripellino); e inoltre non tenta neppure di dare un ritmo armonioso ai versi; nella scelta di "appannata" dimostra di seguire troppo da vicino Ripellino; traspone senza apparente ragione le parole all'interno del primo e dell'ultimo verso, ecc.³⁵.

Volendo tornare all'esempio scelto, si vedrà che in Poggioli la preferenza per *lampione* non sembra in alcun modo motivata, né da esigenze metriche (stesso numero di sillabe, stesso accento tonico), né di rima (ché anzi la rima dell'ultimo verso ricaccia *lampione* in posizione interna). In Ripellino la scelta di *fanale* può essere stata spontanea, come anche, forse, provocata dalla possibilità di avere una sia pure unica rima negli ultimi versi (canale-fanale). Anche Carnevali sceglie *fanale*, però a sua volta rifugge, a quanto pare involontaria-

³³R. Poggioli, *Il fiore del verso russo*, Milano, Mondadori, 1961, p. 650.

³⁴Ripellino, *Poesie di Blok*, cit..

³⁵B. Carnevali (a cura di), *Blok, Esenin, Majakovskij, Pasternak. Poeti russi nella rivoluzione*, Roma, Newton Compton, 1976³, p. 39.

mente, dalla rima che si presenterebbe spontanea (ma siccome il suo ultimo verso corrisponde nell'ordine delle parole a quello del Poggioli e non a quello di Blok, con la sostituzione tuttavia di *fanale* a *lampiono*, si può supporre che abbia semplicemente seguito il Poggioli).

A questo punto, dovrò confessare di aver meditato anch'io a lungo su una mia versione di questa lirica, versione che tenesse conto in qualche modo della possibilità di riprodurre, almeno in parte, le caratteristiche ritmiche dell'originale (non, quindi, come Poggioli, il numero delle sillabe, ma piuttosto la sequenza prosodica: schema degli accenti tonici soprattutto e per quanto possibile rime o assonanze); ma che, nello stesso tempo, non si discostasse nella scelta dei vocaboli, o perlomeno delle immagini, dal testo blokiano.

Non mi azzardo a dare giudizi sul valore poetico del risultato; valga soltanto, nel confronto, la considerazione della somma di difficoltà affrontate simultaneamente.

(tr. di R. Poggioli)

Un melanconico riflesso
 — strada lampiono farmacia —
 è fu sarà sempre lo stesso —
 non c'è più scampo: così sia.

E vita e morte e bene e male
 ritrovi ad ogni crocevia:
 è notte — ghiaccio sul canale —
 strada lampiono farmacia.

(tr. di A.M. Ripellino)

Notte, strada, fanale, farmacia,
 una luce assurda e appannata.
 Pur se ancora vivrai venticinque anni —
 sarà sempre così. Non c'è rimedio.

Tu morirai — comincerai di nuovo,
 e tutto riaccadrà come una volta:
 gelido incresparsi del canale,
 notte, farmacia, strada, fanale.

(tr. di B. Carnevali)

Notte, fanale, strada, farmacia,
luce assurda e appannata.
Vivessi ancora un quarto di secolo,
non cambierebbe nulla, senza scampo.

Muori e rinasci ancora,
e tutto sarà uguale come prima:
notte, freddo incresparsi del canale,
strada, fanale, farmacia.

(tr. di S. Pescatori)

Notte, strada, fanale, farmacia,
un'assurda luce sbiadita.
E per quanti anni la sorte ti dia --
così per sempre, senza uscita.

Morrai; poi ricomincerai daccapo,
e tutto sarà ancora uguale:
notte, un brivido sul canale gelato,
farmacia, strada, fanale.

SERGIO PESCATORI

INDICE

10

RELAZIONE DELLA GIURIA E CRONACA DEL PREMIO

Comitato d'onore	V
Il bando e la giuria	VII
Elenco delle opere concorrenti al Premio "Città di Monselice" per la traduzione letteraria e scientifica, al Premio "Leone Traverso" per un'opera prima, e al Premio internazionale "Diego Valeri" (X edizione 1980)	IX
Relazione	XIII
Relazione sui premi didattici	XXV
Cronaca della premiazione	XXXI
ADRIANA MOTTI, <i>Il mio lavoro di traduttrice</i>	XXXIII
ALESSANDRO PASSI, <i>La mia traduzione del "Buddhacarita"</i>	XXXV
LIBERO SOSIO, <i>Brutte e infedeli: Noterelle sul lavoro di traduzione</i>	XXXIX
EVGEIJ SOLONOVICĀ, <i>Sui margini di una traduzione poetica</i>	LI



ATTI DEL NONO CONVEGNO SUI PROBLEMI DELLA TRADUZIONE LETTERARIA E SCIENTIFICA

"LE TRADUZIONI DAL RUSSO": In onore di Ettore Lo Gatto per i suoi novant'anni

1

RICCARDO PICCHIO, <i>Lo Gatto traduttore dal russo</i>	3
ERIDANO BAZZARELLI, <i>Lo Gatto e la slavistica italiana</i>	17
CESARE G. DE MICHELIS, <i>Le traduzioni dal russo nel settecento (su una dimenticata versione dell'"Ode a Elisabetta" di Lomonosov)</i>	25
GIOVANNA SPENDEL, <i>Un nobiluomo toscano, il primo traduttore di Puškin</i>	33
DANILO CAVAION, <i>Le traduzioni italiane dell'"Eugenio Onegin" di Puškin</i>	43
SERGIO LEONE, <i>Traduzioni italiane dei "Dodici" di Aleksandr Blok</i>	65
SERGIO PESCATORI, <i>I lampioni sono poetici? La traduzione dei "Drammi lirici" di Blok: problemi di sinonimia</i>	73

