



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale

in Lingue e letterature europee,
americane e postcoloniali

Tesi di Laurea

“Poesie inviate dall'Italia”

Traduzione del ciclo poetico *Stichotvorenija, prislannye iz Italii. 2013-2014*
di Igor' Georgievič Višneveckij
e intervista all'autore

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Daniela Rizzi

Correlatore

Ch. Prof. Alessandro Farsetti

Laureanda

Federica Cracchiolo

Matricola 874197

Anno accademico

2019/2020

Indice

Введение.....	5
Introduzione.....	17
Capitolo 1. Intervista a Igor' Georgievič Višneveckij.....	29
Capitolo 2. Traduzione	53
<i>Poesie inviate dall'Italia</i>	55
<i>Primo quaderno</i>	57
<i>Secondo quaderno</i>	97
Capitolo 3. Commento alla traduzione	129
3.1. Premessa: tradurre è impossibile	129
3.2. L'analisi traduttiva.....	138
3.2.1. <i>Breve parentesi sulla metrica di alcune poesie</i>	138
3.2.2. <i>Le tecniche traduttive: la compensazione, la condensazione, lo spostamento e l'esplicitazione</i>	146
3.2.3. <i>Le difficoltà traduttive sul piano morfosintattico</i>	153
3.2.4. <i>Le difficoltà traduttive sul piano lessicale</i>	161
3.2.5. <i>Le difficoltà traduttive sul piano stilistico</i>	174
Bibliografia.....	183
Sitografia	187
Dizionari	187
Grammatiche	188

Введение

Данная магистерская работа представляет перевод современного сборника «Стихотворения, присланные из Италии. 2013-2014» с русского языка на итальянский под названием «Poesie inviate dall'Italia».

С точки зрения структуры текст состоит из вступления, трех глав и заключения.

Во вступление мы рассказываем о концепции перевода, то есть о том, что значит переводить, и что действие перевода влечёт за собой, и какую роль играет переводчик. Настоящий перевод является не только плодом долгой переводческой работы, он, также, предлагает возможность показать произведения заметно разностороннего автора Игоря Георгиевича Вишневецкого. Цель данной работы познакомить читателя с поэтом, писателем и учёным, что принадлежит нашему веку, а генеалогические корни которого разветвляются сквозь предыдущие эпохи.

Действительно, одна из конечных целей всякого перевода – это введение знания об авторе и о его произведении в культуру читателя иностранного языка. Перевод становится средством культурного обмена и уникальным способом познакомиться с текстом, который читатель не может прочитать в оригинале. Он сможет «обнять» другую культуру, отдаляющуюся от культуры исходного текста. Вопреки тому, что инструменты перевода ограничены, его действие позволяет (по крайней мере, попытается) передать очарование и ценность литературы в пространстве и во времени. На самом деле, перевод – это не только средство преодоления географических границ, а также воплощение победы против времени и утраченной памяти. Действие перевода способствует популяризации литературы и выживанию произведений, потому что благодаря переводам, оригинальный текст продолжает существовать, его душа не гаснет, а точнее она, благодаря разным языкам, превращается в другую форму, хотя внутренняя сущность не перестаёт отражать первоначальный источник.

В общем, перевод – это память, которая отказывается от первоначального одеяния и облачается в маску другого языка. А за ней, облик не меняет и не

оскверняет реальность, которая показывается из-за маски. В противном случае перевод потеряет свою суть, свою важнейшую функцию, станет что-то другое, без связи с исходным текстом, и перестанет быть инструментом идентичности, раскрывающим личные миры автора оригинала. Именно перевод является культурной, социальной, личной потребностью. Исходная культура перемещается по всему миру и создаёт соединение благодаря помощи переводящего языкового посредника. А он, в свою очередь, представляет выражение реальности исходной культуры, как будто это фильтр, но бесцветный и без запаха, даже незаметный. Именно в этом и заключается сложность перевода, которая станет проблемой непереводимости.

По мнению многих учёных теории перевода, в первую очередь итальянского философа и писателя Бенедетто Кроче, переводить *невозможно*. Это безусловно радикальный взгляд, но он не абсолютно отрицает само действия перевода. Непереводимость скорее связана с невозможностью добиться идеального перевода, который должен быть верным (*fidèle*) оригиналу, изображать те же самые представления и понятия исходного текста и, прежде всего, не «запятнать» индивидуальность переводчика. Личность переводчика и его ощущение оригинальности произведении неминуемо показывается не только тогда, когда переводчик собирается переводить, а даже раньше, когда он просто читает. Воистину, из способности погружаться в текст, появляются субъективные ментальные связи, возникающие спонтанно в мозге человека. Это совершенно автоматический и бессознательный процесс, которого человек – и следовательно переводчик – не может избежать. Вследствие этого переводчик фильтрует исходный текст через собственное восприятие, меру наблюдения и понимания реальности, он с трудностью может игнорировать или даже отталкивать их. Зачастую у него нет самосознания существования этого фильтра, именно из-за его подсознательной природы. Поэтому к верности переводу надо относиться критически, будучи для начала неопределённым концептом, который трудно определить и невозможно полностью соблюдать.

Тем не менее, понятие непереводимости неизбежно связывается с идеей верности первоначальному тексту. Несмотря на то, что перевод – произведение само по себе, то есть он представляет собой действие относительно автономное и *производящее*, которое генерирует новый текст и создаёт новые изображения. В то же время переводчику нужно действовать точно, в полном соответствии с оригиналом. Сам

переводчик в некотором смысле подчинен первичному автору, который первоначально пишет и рождает своё творение. Переводчик, можно сказать, вторичный автор, который только вторично плодит. В третьей главе данной работы, которая отчасти возобновляет речь о теории перевода, используется метафора родительских отношений, чтобы выяснить эту «иерархию». Разумеется, иерархию между переводчиком и автором, и по отношению к произведениям – и к переводу, и к оригиналу – нельзя считать с точки зрения авторитета. Имеется в виду *онтологическая* иерархия, которая вызвана предсуществованием исходного текста по сравнению с переводом. Само рождение перевода, очевидно, зависит от существования произведения, с которого переводится. Аналогично, переводчик не может создать ни первоначально ни с самой свободой или независимостью автора, потому что он, собственно, занимается словами и изображениями, которые прежде всего появились на свет из утробы автора.

В этом заключается верность автору, которою переводчику нельзя предать. Ему нельзя требовать абсолютную свободу, ввести слишком много «я» в перевод, иначе он умрет как переводчик и станет сам автором, который создаёт первично и оригинально. Расхождение между верностью и свободой в основе спора свойственно работе переводчика. Однако, можно спорить о том, что действительно значит «верность переводу» и в чём состоит «свобода переводчика». В самом деле, согласно переводчице Лауре Салмон, они *псевдо-термины*, то есть концепты без четкого определения, которые возникают от аксиом метафизической природы и, несмотря на их неясный и смутный характер, постоянно используются. Идея «верность» считается не только неопределённой, а также с трудностью выполнимой по причинам, упомянутым выше. А что касается свободы, она представляет опасную «лошадь для езды»: быть верным исходному тексту не значит пытаться, чтобы перевод был точной копией оригинала – кстати, это непереносимо –, а скорее сохранить специфические особенности исходного языка и отличительный дух, что содержится в тексте.

Итак, *что делать?* Если дорога совершенной верности непроходима, если переводчик, по «человеческим» причинам, не способен свести свое собственное «я» и остановить эмоциональное участие, которое само по себе течёт в переводческой деятельности, если, вопреки всему, нужно считать исходный текст источником и в то же время гидом, от которого нельзя отдалиться, то какие действия гарантируют хороший результат, то есть хороший перевод? Именно в этом

и состоит сложность (хорошо) переводить, и причина, по которой теория перевода является областью исследования довольно неопределимой и без неоспоримых теоретических норм: само существование правил, которые универсально действенны и эффективны невозможно, потому что каждый перевод нуждается в глубоких исследованиях.

В первой главе описывается сжатый портрет автора «Стихотворений», рассказывая о его поэтике и жизни, особенно о его генеалогических корнях, об образовании в России, о жизни в США и о пребывании в Италии в период между 2013-2014 годами. Для написания главы было выбрано форму интервью, которая необычна для структуры дипломной работы. Интервью Игоря Г. Вишневецкого было отредактировано в основе различных бесед и переписок, которые могли быть реализованы благодаря участию и поддержке самого автора. Решение использовать это строение текста вызвано разными причинами. Прежде всего, это заключается с возможностью – редкой в дипломном переводе – переводить произведения живущего автора, поэтому использовать этот особенный и счастливый случай, чтобы познакомиться с автором, чувствовался обязательно. Во-вторых, выбор интервью связан с интересом к самому автору и к его поэтике. Интерес выходил на поверхность по мере чтения и перевода не только настоящих стихотворений, а также других произведений, им написанных, как например, захватывающий роман «Ленинград». Это совершенно правда, что чтение произведения приводит к любознательности об авторе, к желанию лучше узнать о его личности и жизни. Особенно, что касается поэзии, часто спрашиваю себя, какие образы и размышления были у него во время написания стихов, и что существовало в его внутреннем «я». Это, конечно, очень претенциозное стремление, и всё-таки открыть окно в жизнь автора помогает приблизиться к этой цели. Культивируя это желание во время виртуальных разговоров с автором, сразу стало ясно, что переписать интервью в письменной форме – переводя её на итальянский – без превращения формы был действенный и удачный выбор. Третья причина касается самого читателя и, в подробности, того, как читатель принимает текст. В самом деле, интервью представляет неакадемическую форму написания, которое обычно основывается на плавности и способности проникать, и является типичной характеристикой схемы «вопрос-ответ». Таким образом, выбор этой формы поможет читателю легче углубиться в слова автора и быть захваченным самим интересом, который именно привёл к этому выбору.

Вследствие этого, интервью является инструментом, чтобы показать панорамное изображение о жизни поэта, и как, она вставляется в перевод данной работы в более личную и близкую к читателю рамку. К тому же она украшает перевод интересными деталями о славянской истории и культуре прошлых веков.

Игорь Георгиевич Вишневецкий родился 5 января 1964 года в Ростове-на-Дону, в большом городе на юго-западе России, недалеко от Азовского моря. В большинстве интервью автор рассказывает о его генеалогических корнях, помнит о его молодости в Советском Союзе, где он окончил университет, и говорит о его пребывании в Италии, то есть о периоде, когда он написал «Стихотворения».

Поначалу поэт упоминает своё детство и с теплотой рассказывает о своём историческом происхождении. По-видимому, фамилия Вишневецкий включает в себе действительно разнообразную ткань географических слоев. Предки Вишневецкого, на самом деле, были родом из территорий восточной Европы, где, в эпоху, когда они там жили, произошли многие события, изменившие неуклонно социальную, географическую и политическую структуру тех населений. Автор упоминает об объединении Королевства Польского и Великого княжества Литовского в 1569 году, на территориях которых проживало многообразие этнических и лингвистических национальностей. Дальше он воскрешает в памяти польское происхождение его предков, фамилия которых – *Wiśniowiecki*, польская версия Вишневецкого – играла важную роль в истории Польши. Кроме того, в интервью рассказывается о генеалогической принадлежности поэта к донским казакам, из которых происходила его прабабушка. В главе также говорится о родителях Вишневецкого, о его страсти к музыке, которую он желал превратить в профессию композитора, и дальше о интересе к литературе, и в особенности к поэзии, которой он начал посвящать себя ещё в подростковом возрасте. Однако, заявляет поэт, поэзия заняла серьёзное и главное место в его жизни только с 80-х годов, во время получения им высшего образования.

Что касается юношеского периода 70-х и 80-х годов, когда поэт учился в университете, на лингвистическом факультете, это также период, в котором поэтический пафос нашёл плодородную почву в будущем писателе, где и пророс. Различные интеллектуальные знакомства и дружбы представляют удобрение, которое способствовало его творческому вдохновению расти. С ностальгией автор говорит о тех людях, которые являются фундаментальными в его жизни и творчестве, в том числе о молодых поэтах его современности. Они, как и он,

прошли литературный путь. К тому же увлекательное окно исторической природы открывается на поколение поэтов символистов. В интервью рассказываются интересные анекдоты о людях, принадлежащих к поколению родителей автора, которые, хотя и полностью принадлежали к современному обществу, то есть в 80-е годы, также являются сыновьями и дочерьми великих поэтов первых десятилетий XX века. Они поэтому и представляют последнюю живущую нить, связанную с таким старым с виду поколением.

После диплома, в начале 90-х годов, Вишневецкий переехал в США, где он продолжил академические исследования и литературное творчество. Это период значительных и нелёгких изменений в жизни поэта, когда также вырисовывается новый поэтический горизонт для писателя и преобразование – вернее, обогащение – способа поэтического написания, который становится более эпическим.

Во второй части интервью положены предпосылки к следующей главе, в которой предполагается перевод поэтического цикла. Беседа с писателем, на самом деле, охватывает темы, более чисто связанные с его литературной деятельностью. В особенности рассматриваются творческие влияния, которые были наиболее определяющимися для его поэзии, с особым упором на пост-символистское и пост-сюрреалистическое течение, ещё сегодня являются основными компонентами его творчества. Также описывается поэтическая эволюция в годы зрелости, принимая во внимание период, проведенный автором в Италии, творческий плод которого представляет именно цикл «Стихотворений». Об Италии, о своем искусстве и литературе, поэт говорит с любовью. В ходе интервью он особенно подчеркивает черты, сфотографированные во время своего пребывания в стране. Он выражает свою теплоту к Италии и сравнивает её мир и культуру с русской. Не случайно, что поэтический сборник содержит заголовок «Стихотворения, присланные из Италии», здесь свободно переведенный «*Poesie inviate dall'Italia*». Название – не только географическая заметка о том, где стихи были сочинены, а также оно является маркером, предвещающим субъект цикла. Он на самом деле включает в себя широкий диапазон культурных, исторических и литературных ссылок, которые тесно связаны с латинским и итальянским средневековым миром, но также выливается поочередно в современность 2013-го и 2014-го года, во время пребывания Вишневецкого в стране. Как видно подробнее в интервью, поэт был вдохновлен некоторыми великими фигурами итальянской и римской истории, в том числе Данте, Петрарки, Катуллы и Теодорих Великого. К тому же широкий

раздел Первой тетради посвящен русскому поэту XIX века Степану Петровичу Шевырёву. Это посвящение не совсем случайно: стихи отдают дань уважения не просто Шевырёву, а в частности стихотворениям, написанными им во время его пребывания в Италии в 1829-1832 годах, в то время, когда поэт работал наставником в семье княгини Волконской в Риме. Таким образом, тема об Италии общая в поэзии двух поэтов. Более того, она соединяется с той «итальянской филией», о которой автор упоминает в интервью, и которая исторически укреплена среди русской интеллигенции. Вишневецкий иллюстрирует противоречивость славы, которую настиг поэт золотого века. Фигура Шевырёва, которую Вишневецкий считал великим литературным гением, получила яркий успех в его эпохе, и, хотя многие современные интеллигенты его презирали, некоторые культовые личности, как например Пушкин, Гоголь и Гёте, питали к нему сильное уважение. Это было после его смерти, рассказывает Вишневецкий, что силуэт поэта Саратова контуры разбавили. Его произведения попались в небытие национальных архивов и не могли надеяться на будущую достойную публикацию. В заключение главы автор отвечает на некоторые вопросы, касающиеся некоторых особенных стихов, сочиненных весной 2014-го года, что находятся во Второй тетради сборника.

Во второй главе предполагается перевод поэтического цикла с оригинальным текстом. Это центральная часть настоящей работы и самая широкая. Решение положить оригинал вместе с переводом определяется двумя существенными причинами. Во-первых, цель выбора упростить сравнение между текстами и таким образом позволить читателю легче ориентироваться внутри цикла. Во-вторых, хотелось обеспечить возможность изучения русского языка читателю, который его мало знает, поэтому можно использовать сравнение текстов для того, чтобы наслаждаться произведением оригинального языка благодаря руководству итальянского перевода. Наконец, решение отражает простой собственный эстетический вкус.

Сборник Игоря Г. Вишневецкого «Стихотворения, присланные из Италии. 2013.2014» состоит из двух тетрадей и включает в себя двадцать стихотворений различной длины. Стихи были написаны Вишневецким в ходе пребывания в Италии с осени 2013 года по весну 2014 года, и они связаны друг с другом тематической красной нитью, которая уже подчеркнута в названии сборника. Эта тонкая нить соединяет все стихотворения, несмотря на их разнообразные

структуры и содержания, под единой тематической крышей, то есть темой Италии. Как выясняется в интервью и упоминается на предыдущих страницах, поэтический цикл глубоко пропитан культурными, литературными и историческими связями с итальянской почвой. В Первой тетради показываются некоторые великие литературные и исторические фигуры итальянской культуры, которые автор изображает с почтением. Цикл открывается стихотворением, которое представляет свободный перевод с итальянского языка первого сонета «Канцоньере» (или «Книга песен») Петрарки, «Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono» (на русском «В собрание песен, верных юной страсти...»).

Русский перевод Вишневецкого, хотя свободный, придерживается метрического стихосложения, то есть рифмы, структуры стихов и строф, традиционного сонета Петрарки. Композицию сонета также отражает стихотворение «Прояснение», в котором автор снова отзывается о средневековом поэте и выражает нежное личное размышление о письме, известном под названием «Восхождение на Мон-Ванту», написанном Петраркой августинскому монаху Диониджи ди Борго Сан Сеполькро.

Литературная ссылка затем перемещается к Данте в стихотворении «Новая жизнь». В нем, однако, ссылка более скромная и стихи сосредоточены не прямо на Данте, а скорее на красоте знаменитой базилики Сан-Витале в Равенне и на впечатлениях, которые были у русского писателя от такого величественного архитектурного строительства во время его посещения города.

Два следующих стихотворения следуют нить времени назад, прослеживают историческую колею, которая переносит читателя в более отдаленные эпохи, то есть в позднюю Римскую империю, а затем в латинскую античность. «Остготские фрагменты» (VI) – это поэма, посвященная Теодориху Великому. Она состоит из четырёх частей и является результатом интереса автора к этому эпическому персонажу остготского рода, который – как писатель рассказывает в интервью – получил образование в Константинополе и известен тем, что перенёс столицу Империи в Равенну. Лирические стихи поэта еще раз вдохновлены впечатлениями автора от прелести города и особенно Мавзолея Теодориха. В стихотворении VII, хотя оно не имеет название, указывается цитата из третьего стихотворения «Книги стихотворений» («*Liber*» на латинском языке) поэта древнего Рима Катуллы. В стихах Вишневецкого перебивается классический мир и в содержании, и в лирической форме. Русский поэт, на самом деле, воспроизводит метр Катуллы и

сочиняет стихотворение, которое заливается тёплым, душевным поминальным светом.

Тем не менее, самую обширную часть в тетради занимает поэма, посвященная уже упомянутому Степану Шевырёву и, в частности, его стихам, сочинённым в 1829–1832 годах в Италии. Поэма Вишневецкого была опубликована в русском литературном журнале «Новый мир» в 2017 году. Она является самой широкой в целом сборнике, состоит из 44 строф, за которыми следует длинный постскриптум и примечания к стихам Шевырёва. Из произведений Шевырёва, на самом деле, Вишневецкий приводит многочисленные цитаты и аллюзии. Наконец, Первую тетрадь заканчивает стихотворение под названием «Пересекая Апеннины», написанное во время переезда поэта из территорий Романьи в Тоскану. Читая последние стихи тетради, кажется, что тема путешествия воплощает переход с первой на вторую часть поэтического цикла, конденсируя такое пересечение в названии стихотворения.

Во Второй тетради поэтический дух становится более личным, интимным, менее эпическим, чем в Первой. Стихи следят за впечатлением автора вдоль маршрута по территориям на севере Италии. Она открывается с девятью стихотворениями, где поэт вспоминает поездку в Болонью с любовью, с теплыми описаниями, в мягком, ласковом свете. Поэтическое слово здесь расправляет крылья и парит в воздухе над пейзажами и крышами домов Красного города, описывает внутренние душевные движения поэта, берёт на себя частный характер. Поэма «Удар стрелы» является ярким примером. В ней сверкает ностальгическая память, возникшая во время путешествия поэта на поезде, направляющегося во Флоренцию. В конечном счёте стихотворение «Ariminum» возвращает нас назад во времени и в другое пространство: автор возвращается в Романью, в Римини, и вспоминает второго императора династии Юлия-Клавдия Тиберия в дескрипции знаменитого моста.

В третьей и последней главе работы анализируется перевод стихотворений. Раздел является своего рода закулисной переводческого действия. Такой анализ стремиться разъяснить сложный и длительный процесс, который происходит за переводом, прояснить трудные выборы, показывает многочисленные необходимые для аккуратного анализа и перевода исследования, и, наконец, иллюстрирует инструменты, служащие в этом отношении.

Прежде конкретного анализа глава возвращается в предпосылку, начатую на вводных страницах дипломной работы. Цель – это завершить разговор о значении

перевода и закрыть «теоретический круг», который пытается рисовать четкую картину о значении перевода и о роле переводчика в качестве посредника между двумя произведениями.

Анализ перевода шагает по более конкретной, более материальной почве. В нём раскрываются самые большие сложности, которые были обнаружены в действии перевода и приводятся практические примеры. В начале особенно включается небольшое отступление о метрике нескольких стихотворений цикла, которые, в отличие от остальных стихов, не представляют верлибр (свободный стих), а отражают схемы итальянской и латинской метрической традиции, в том числе и фалеков одиннадцатисложник в стихотворении, вдохновлённом Катуллом, поэтической форме сонета в стихах о Петрарки, и октаву в стихотворении «Новая жизнь». Цель которого отклонить иллюстрирование разных структур метрики и выяснить причины выбора того, что метрические стихи не были восстановлены с самой лирической схемой, а переведены на свободный стих.

Кроме этого, анализ состоит из четырёх основных абзацев. В первом абзаце речь идёт о переводческих методах, описанных учёным Лаурой Салмон и использованных в процессе перевода цикла стихотворений. Это конденсация, компенсация, экспликация и перемещение. Такие методы нацелены предотвратить потерю, которая может проявляться на различных уровнях: на семантическом (потеря значений), на стилистическом (потеря языкового стиля речи, метрики), на лексическом и т. д. Потеря в переводе непредотвратима. Это элемент, присущий переводческой деятельности, и его совершенно невозможно обойти. Несмотря на это, задача переводчика – это ограничить как можно больше потерю для того, чтобы оригинальный дух исходного текста не полностью потерялся, и чтобы перевод не извратить. Поэтому, с использованием методов перевода стремится создать какой-то баланс между переводом и исходным текстом, там, где эквивалентность между текстами – обычно из-за типологических характеристик языков – невозможно, именно, потому что невозможна эквивалентность между языками.

Во втором абзаце анализируются трудности на морфо-синтаксическом уровне, которые проявляются в различных формах: в существенной разнице между языками синтаксических конструкций, порядка слов, а также длительности периода и синтетической способности. Модификации синтаксиса, которые иногда значительные, являются результатом этих языковых различий и, опять, стремления

предотвратить потерю, как например: адаптировать длину стихов или строф в переводе, изменить причастия и деепричастия на придаточные предложения, создать равенство значения приставок в разной морфологии итальянского языка, обязательно модифицировать грамматические категории и т. д. Всё-таки, выбор синтаксической и лексической модификации не только связан с типологией языков, часто вступают в игру простые стилистические причины, подсказанные личным вкусом переводчика. В результате некоторые делают ненужные изменения для хорошего перевода, просто эстетические, благоприятные к чувству переводчика.

В третьем абзаце описывается какие лексические сложности наблюдаются в действительности перевода и каким образом они были решены. Лексический уровень без сомнения показывает более широкий диапазон сложности, чем синтаксический, и также является более распространённой темой обсуждения в теории перевода. Одна сложность – без сомнения перевод *realia*, то есть такие термины, которые означают культурно-специфические объекты. Поскольку тематический контент «Стихотворений» не касается русского мира, а точнее итальянского, то почти полное отсутствие культурно-специфических терминов в поэтическом цикле естественное. Несмотря на это, многие другие трудности в особенностях русской лексики были обнаружены: в частности, особые русские слова, которые не имеют соответствующий перевод на итальянский и, поэтому, довольно сложно переводить, или термины с особенной стилистической окраской, которую обязательно нужно сохранить на переводческом языке. Кроме того, в абзаце сообщается об образе перевода цитат, многочисленных в тексте – особенно из произведений поэта Шевырёва – и неологизмов, которые стремится передать на язык перевода, создавая новые придуманные слова.

В четвёртом и последнем абзаце говорится о трудностях на стилистическом уровне. Самая важная задача была сохранить многообразие стиля речи стихотворений, в которых появляются нейтральные термины наряду со словами разговорного, высокого или даже устаревшего языкового стиля. Для того, чтобы изобразить самый разнообразный стиль в переводе, использовались именно такие методы, описанные в первом абзаце данной главы, в частности компенсация. Тем не менее, в анализе наблюдается другая переводческая сложность в стиле, то есть присутствия и сохранение риторических фигур, в том числе хиазм, аллитерации и особенно метафора, которая – за её полисемичную природу – важнейшая фигура речи и самая сложная в передаче в языке перевода. Последняя тема о стиле – это

пунктуация, хотя она часто кажется поверхностным компонентом текста (и, последовательно, также перевода). На самом деле пунктуация принимает некоторые важные функции, особенно в поэтическом тексте, и для внешнего облика стихотворений, и для ритма.

В заключение размышляется о таких результатах, к которым приблизились в конце данной работы. В действительности, что касается магистерской работы о переводе, выразить *конечный* итог оказывается относительно трудно, потому что сама природа перевода не конечна, не определённа. В данной работе речь идёт о переводе с практической и теоретической точки зрения. С одной стороны, хотелось пояснить смысл – хотя и не исчерпывающий – перевода, и разъяснить, что означает переводить и как (хороший) перевод создать. Чтобы это сделать, упоминаются различные мнения учёных и переводчиков. С другой стороны, читатель пробирается за кулисы лаборатории, где перевод рождается и растёт. Ему показываются примеры особенных переводческих явлений, использованные методы, сделанные выборы перевода, и так далее.

Тем не менее, действительность перевода сложно описать, трудно теоретически выяснить, даже *невозможно* реализовать. Именно за такой размытый характер, который внутри перевода, сами результаты его анализа неопределимы. Кроме того, достигнутые результаты совсем не могут быть выражением принципа для будущих переводов, а скорее только для самого перевода. Они имеют значение исключительно для себя лично, потому что каждый перевод является произведением для себя и отличается не только – как уже упоминалось – от исходного текста, а также от любого существующего и потенциального перевода.

Introduzione

Come la tangente tocca il cerchio di sfuggita in un punto e come il contatto – non il punto – le prescrive la legge di procedere all'infinito in linea retta, così la traduzione tocca l'originale di sfuggita e solo nel punto infinitamente piccolo del senso per proseguire poi per la sua strada secondo la legge della fedeltà nella libertà del movimento linguistico.¹

Il presente elaborato aspira ad essere non solo una traduzione poetica, indicando con tale formula il risultato di un lungo lavoro traduttivo dal russo all'italiano, che ha per oggetto la raccolta di poesie *Stichotvorenija, prislannye iz Italii. 2013-2014* (Poesie inviate dall'Italia), bensì anche un'opportunità per presentare un autore contemporaneo sensibilmente poliedrico, Igor' Georgievič Višneveckij. L'intento di questo lavoro è dunque veicolare l'opera di un fine poeta, studioso e accademico appartenente al nostro secolo, ma le cui radici si diramano lungo strati temporali precedenti, andando a nutrirsi di una ricca linfa storica. Tale intento è stato guidato dal desiderio – che è poi uno dei fini ultimi di qualsiasi attività traduttiva – di ampliare il raggio conoscitivo dell'autore e della sua opera, di tramandarne la conoscenza, poiché «la traduzione procede dall'originale, non dalla sua vita ma dalla sua “sopravvivenza” [*Überleben*]»² e «segnala lo stadio della loro permanenza in vita [*Fortleben*]»³. Il traguardo suona forse un po' ambizioso per una tesi di laurea magistrale, eppure, in accordo con le affermazioni di Benjamin, tale proposito non si figura soltanto come lo sforzo intenzionale di chi traduce, ma è a tutti gli effetti un elemento intrinseco dell'atto traduttorio. Pur prescindendo da qualsiasi pretesa di ufficiale pubblicazione o di ufficiosa diffusione, ogni traduzione permane in essere dal momento in cui è realizzata, semplicemente *esiste*, e tale esistenza non è che l'eco – più o meno “attendibile” (che è poi da stabilire) – dell'originale e riecheggiando ne propaga la presenza (la *sopravvivenza*, secondo Benjamin) nella realtà, «non in senso metaforico

¹ W. BENJAMIN, *Il compito del traduttore*, in “aut aut”, tr. it. di A. SCIACCHITANO, 334, 2007, p. 13. <http://tdtc.bytenet.it/comunicati/bejamin%20-ita.pdf> [ultimo accesso effettuato: 12-12-2020].

² *Ivi*, p. 3.

³ *Ibid.*

ma del tutto concreto»⁴. Oltre a tale finalità, si fa strada anche il tentativo di trasmettere, con i pur sempre limitati arnesi della traduzione, il fascino e il valore dell'opera in oggetto a chi non può usufruire dell'immediata lettura in lingua originale. Del resto, prendendo a prestito le parole di un altro studioso e traduttore, pronunciate durante il *Seminario sulla traduzione* tenutosi alla University of Chicago tra l'autunno del 1999 e i primi mesi del 2001, possiamo dire che «l'aspetto sociale dell'atto del tradurre, la sua condivisibilità è senz'altro elemento essenziale. Si traduce perché gli altri sappiano, “gli altri” essendo coloro che vivono dove noi viviamo, il paese, la cultura e la lingua che desideriamo arricchire attraverso una data traduzione»⁵. E in effetti tradurre è condividere: mettersi di buona lena per trasportare in un'altra lingua il significato di un testo, quale che esso sia, per tentare di darne equivalenza di contenuto e della bellezza che lo caratterizza; è lasciarsi inondare da tale fascino, dall'anima che ogni testo propaga (e che nasce in ciascun lettore unica e distinta), per re-immettere tali elementi nel mondo esterno in una veste altra, in un diverso idioma. Tutto ciò è alla base di un atto puro di condivisione e scambio tra culture, tra linguaggi, tra modi differenti di percepire e interpretare la realtà. E anche di interpretazione si parla, nel quadro dei processi di traduzione. Interpretare non nel senso di dare opinione o chiarificazione su ciò che è oscuro, bensì, in accordo con una parallela definizione del verbo⁶, di farsi portavoce, interprete appunto, di visioni e idee altrui. Si condivide anche il pensiero di Gentile, secondo il quale tradurre, per l'appunto, non è altro che «un'interpretazione, in cui da una lingua si passa ad un'altra perché sono entrambe note al traduttore, [...] come da una parte all'altra della stessa lingua: [...] la quale non è né l'una né l'altra, ma l'insieme delle due nella loro relazione»⁷.

La traduzione si rivela così un atto immancabilmente umano, che su intuizioni umane si fonda, oltre che sull'aspetto tecnico-teorico. Traducendo, si risponde a un'esigenza sociale, culturale, finanche personale, di trasmissione di mondi individuali: sia di quelli altrui, vale a dire di chi scrive, che per forza di cose immette parte di se stesso nell'opera scritta, sia propri, ossia di chi traduce, il quale pure contribuisce a quel cosmo infinito che è il testo, senza però implicare in tal senso una contaminazione dell'originale. La

⁴ *Ibid.*

⁵ A. MAGGI, *Le qualità della voce: alcuni problemi nella traduzione di un testo mistico*, in F. NASI (a cura di), *Sulla traduzione letteraria. Figure del traduttore. Studi sulla traduzione. Modi del tradurre*, Ravenna, Longo Editore, 2001, p. 39.

⁶ TRECCANI, 'interpretare', <https://www.treccani.it/vocabolario/interpretare/> [ultimo accesso effettuato: 29-11-2020].

⁷ G. GENTILE, *Traduzione come vita dell'opera d'arte*, in A. ALBANESE e F. NASI (a cura di), *L'artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia. 1900-1975*, Ravenna, Longo Editore, 2015, p. 66.

traduzione, d'altronde, è anche un processo partoriente, oltre che *ri*-produttivo, che partecipa alla creazione e alla produzione di immagini, al pari del testo originale su cui l'attività traduttiva è impiegata. Tali considerazioni vanno senz'altro circoscritte entro un'area protetta ed è fondamentale evitare di darne un senso assoluto che possa equivocarne il significato. L'idea della traduzione come processo creativo – inteso letteralmente, ovvero come procedimento che genera elementi nuovi – s'interseca fatalmente, infatti, con la questione della fedeltà all'opera e non reclama certo una libertà assoluta da quest'ultima. D'altro canto, è pur vero che il testo tradotto non può limitarsi ad essere una replica dell'originale, neppure nel caso in cui il traduttore rimanga tassativamente “fedele” ai contenuti e alla forma del testo di partenza. Serve un bilanciamento tra le due azioni, dunque? Tra una libertà ribelle e la ligia fedeltà? Fedele come un suddito che s'inchina con deferenza dinanzi al suo signore, oppure un libero riformatore, in lotta contro i dogmi fossilizzati della tradizione e che s'investe della missione di modernizzare la società per adeguarla ai tempi correnti, per *tradurla* in qualcosa di più “accessibile”? A questo proposito, inoltre, pare scontato chiedersi: cosa vuol dire esattamente “essere fedeli a un testo”? Bisogna ritenere che il concetto stesso di fedeltà nell'ambito della traduzione risulta essere di per sé impreciso, o come lo definisce Laura Salmon, uno “pseudo-termine”. È un termine, ovvero, che appartiene – insieme con le parole “libertà”, “originale”, “ispirazione” e “senso”, per riportare solo alcuni esempi citati dalla studiosa – a quella classe terminologica il cui significato non è scientificamente definibile, ma nasce da e si costituisce in «postulati ideologico-metafisici»⁸, concetti non precisati né univoci, eppure in continuo utilizzo. La nozione di fedeltà, pertanto, non solo è oggetto di continuo dibattito tra i traduttori e i teorici della traduzione, ma – e forse proprio per tale ragione – la sua concretizzazione si rivela faticosamente attuabile. Ammette a tale proposito Eco:

[...] ero continuamente combattuto tra il bisogno che la versione fosse “fedele” a quanto avevo scritto e la scoperta eccitante di come il mio testo potesse (anzi talora *dovesse*) trasformarsi nel momento in cui veniva ridetto in altra lingua. E se talvolta avvertivo delle impossibilità – che pure andavano in qualche modo risolte – più spesso ancora avvertivo [...] come, al contatto con l'altra lingua, il testo esibisse potenzialità interpretative che erano rimaste ignote a me stesso, e come talora la traduzione potesse migliorarlo [...]⁹

⁸ L. SALMON, *Teoria della traduzione*, Milano, Franco Angeli, 2017, pp. 32-33.

⁹ U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2019, p. 15.

Colui che traduce un testo, o che semplicemente si appresta alla sua lettura, non può prescindere dal concepimento nella propria mente di nuove immagini e connessioni di significato. Queste sorgono spontaneamente e per forza di cose nel momento in cui occhi altrui (cioè non dell'autore) leggono il testo, e in cui una mente altra vi s'immerge per afferrarne il senso, lasciandosi coinvolgere a livello emotivo. Sostiene al riguardo Bisutti, poetessa e traduttrice: «La condizione essenziale della traduzione è la condizione essenziale della scrittura creativa: cioè una condizione contemporaneamente di distanza e di coinvolgimento»¹⁰. Già dal primo passo che si accinge a muovere verso la lettura di un nuovo testo, dalla prima pagina, dal primo paragrafo, persino dalla prima frase, emergono associazioni mentali inconsce in chi legge e che da tale lettura è assorbito. Si tratta di connessioni mentali che intervengono nella mente del lettore, stimulate dalla presenza di «sottotesti o rimandi intertestuali»¹¹, ovvero di quel potenziale presente in ciascun testo capace di «attivare nel lettore interpretazioni diverse»¹², che vanno doverosamente colte. Nella traduzione, ancor più che nella lettura, tali immagini prendono il sopravvento e raramente si può – o meglio, si è capaci a – ignorarle in fase di “ri-scrittura” del testo in altra lingua. Tale procedimento implicherebbe un totale estraniamento del traduttore dal proprio io, significherebbe negare il coinvolgimento della propria intima interiorità in ciò che egli legge, per serbarne piuttosto la distanza e creare un testo “fedele” all'originale. Ma è dopotutto un'eventualità realizzabile? È realizzabile attuare un'equivalenza assoluta tra due testi in lingua diversa e, di conseguenza, tra due lingue diverse? «Fra lingue, e opere, intese come individualità spirituali non si dà, infatti, nessun rapporto di equivalenza»¹³, poiché ogni lingua riflette costruzioni mentali specifiche, formatesi sulla base di diversità culturali, sociali e storiche, nonché individuali. È pur vero che tale assioma non nega certo l'esistenza di un *universalismo linguistico*, come sosterebbe Chomsky, ovvero la presenza di una grammatica di fondo che è strutturalmente comune a tutte le lingue, le quali si distinguono edificando la propria specificità su un piano superficiale. L'esistenza di tale grammatica universale permette così alle lingue di «esprimere, con strumenti diversi, i pensieri, i sentimenti, le esperienze che, potenzialmente, possono condividere esseri umani di tutto il pianeta»¹⁴. Banalmente

¹⁰ D. BISUTTI, *Sul rapporto fra poeta tradotto e poeta traduttore*, in F. BUFFONI (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Guerini e Associati, 1989, p. 179.

¹¹ L. SALMON, *cit.*, p. 37.

¹² *Ibid.*

¹³ R. KLEIN, *Considerazioni inattuali sulla traduzione*, in F. BUFFONI (a cura di), *cit.*, p. 51.

¹⁴ L. SALMON, *cit.*, p. 16.

parafrasando, è la condizione essenziale grazie alla quale gli individui di tutto il mondo, pur nelle differenze linguistiche, culturali e sociali (di superficie) che li separano, riescono a comunicare e a tradursi reciprocamente. Ciononostante, non si può prescindere da tali differenze, che sono intrinseche in ciascuna lingua – ancor di più, in ciascun idioletto – e che proprio attraverso il linguaggio permeano ogni opera letteraria. La lingua di traduzione (o più esattamente lingua d'arrivo, LA) non può giurare assoluta fedeltà alla lingua dell'originale (o lingua di partenza, LP), non può scolorirsi e diventare trasparente, né farsi strumento di un universalismo linguistico strutturale. Non è realizzabile, neppure volutamente, trascurare le specificità (non così superficiali, verrebbe da dire) di una lingua, di un idioletto, di una mente.

Eppure, ciò non deve ostacolare l'aspirazione del traduttore a ricercare un contrappeso al forte coinvolgimento emotivo, alla soverchiante eruzione del proprio io, che se lasciata a briglia sciolta comporterebbe una deriva eccessivamente lontana dall'originale. Tale presa di distanza dall'io prevaricante, inoltre, non è soltanto un'esigenza determinata dall'anelito verso un'inarrivabile fedeltà assoluta nei confronti del testo originale, bensì è anche determinata dal dovere del traduttore di salvaguardare le specificità di ogni lingua e lo spirito distintivo che ciascuna di essa custodisce. Compito del traduttore, dunque, è anche porre un'opportuna distanza da se stesso nel testo di partenza, rimanere fuori dalla propria mente e, magari, cercare piuttosto d'intrufolarsi nella mente di chi scrive, dell'autore. Ma sembra alquanto impraticabile anche questa seconda opzione, persino più impraticabile della prima. Allora, magari, adoperare gli strumenti traduttivi in maniera più razionale e distaccata possibile? Tradurre in maniera puramente *scientifica*, evitando la straordinaria mole emotiva? Come nota ancora Klein, l'«innesto di una lingua nell'altra, attraverso l'opera tradotta, diventa [...] un luogo dove quest'ultime entrano in un rapporto [...] di affinità ed estraneità, immanenza e trascendenza»¹⁵. Non sembra plausibile, pertanto, prescindere da nessuna delle due direzioni. Al contempo, nondimeno, votarsi ad una pluridirezionalità per trovare un bilanciamento tra i due antipodi appare quasi come un'impresa ubiqua.

Il compito è in tutta evidenza arduo, le modalità con cui adempiervi discordanti e oggetto di dibattito tra gli studiosi, e questa stessa sede non riserva adeguato spazio per affrontare una tematica così ampia e dibattuta. Ciononostante, si auspica che almeno da queste poche pagine risulti chiaro in cosa risieda una delle maggiori difficoltà del lavoro

¹⁵ R. KLEIN, *cit.*, p. 51.

del traduttore, le cui norme teoriche, peraltro, costituiscono un argomento di studio alquanto recente e controverso.

Accantonando per il momento la discussione sui tecnicismi del lavoro traduttivo e su cosa significa tradurre, per riprenderlo più avanti, e in particolare nel terzo capitolo, questa premessa è dedicata piuttosto a introdurre i contenuti e la struttura dell'elaborato, così composto: il primo capitolo introduce la figura dell'autore in questione; nel secondo si riporta la traduzione dell'opera poetica, affiancata dal testo originale in lingua russa; infine, nel terzo e ultimo capitolo ci si occupa del commento traduttivo.

La prima parte dell'elaborato vuole fornire una panoramica della fisionomia dell'autore, Igor' Georgievič Višneveckij, scrittore prolifico e studioso esperto di letteratura russa del Novecento. La stesura del capitolo, che reca un'evidente impronta biografica, è stata redatta impiegando una struttura insolita per un elaborato di tipo accademico, ovvero la forma dell'intervista, rimodellata a partire da una serie di conversazioni e corrispondenze che è stato possibile realizzare grazie alla partecipata disponibilità e al supporto dell'autore stesso. La decisione è stata voluta e ragionata sulla base di varie motivazioni. Innanzitutto, la non frequente occasione di tradurre l'opera di uno scrittore vivente ha rappresentato in questo senso una notevole spinta e andava doverosamente colta. Non di secondaria importanza si è rivelato poi l'interesse verso l'autore stesso, emerso nel corso della lettura e della traduzione del ciclo poetico presentato in questa sede. D'altro canto, durante la fase di traduzione di un'opera e, ancor prima, di lettura dell'opera e di comprensione delle visioni che dall'opera spirano, specialmente nel caso – come questo – della poesia, la curiosità verso la vita dell'autore e verso ciò che egli ha avuto in animo durante la composizione del testo emerge con spontanea fluidità. Coltivando tale curiosità nel corso dei colloqui – in forma virtuale – con l'autore, è divenuto subito chiaro che trasporre l'intervista in forma scritta senza sovvertirne la struttura sarebbe stata una scelta valida e felice. Il terzo motivo riguarda più da vicino la fase successiva al processo traduttivo, ossia la ricezione da parte del lettore. Attraverso un'impostazione di stampo non prettamente accademico si è cercato, infatti, di presentare una tesi meno usuale del solito, puntando sulla scorrevolezza e sulla capacità di permeare che generalmente lo schema narrativo domanda-risposta possiede. In tal modo, quindi, si auspica che il lettore sia catturato da quello stesso interesse che *in primis* ha agito da impulso a questa scelta.

Dal punto di vista dei contenuti, la conversazione offre una vista d'insieme della vita del poeta, nel tentativo di arricchire la traduzione qui proposta con una cornice più intima

e personale, per di più inglobando al suo interno tematiche storiche e culturali di grande interesse.

Nato a Rostov-sul-Don il 5 gennaio 1964, l'autore per buona parte dell'intervista ripercorre con viva nostalgia il periodo giovanile, ricordando gli studi svolti in Russia tra gli anni Settanta e Ottanta, che rappresentarono il periodo in cui il pathos poetico trovò nel futuro scrittore un suolo fertile in cui germogliare, poi concimato nel corso degli anni dalle amicizie e dalle conoscenze man mano incontrate. Di tali fondamentali influenze, che contribuirono a dare sbocco alla propria vena artistica, il poeta parla con calore, sia in riferimento ai giovani poeti di quegli anni, a lui coevi e che come lui intrapresero e perseguirono la strada letteraria, sia raccontando alcuni curiosi aneddoti su una generazione a lui precedente, ovvero quella costituita dalle persone che, seppur viventi nel presente, erano ancora legate ai "remoti" anni dei grandi poeti simbolisti. Si tratta, com'è da subito evidente, di un filo storico di grande spessore, che in verità si snoda a partire da un'epoca ben più lontana. L'intervista, infatti, muove i primi passi dalle origini genealogiche del poeta e dalle radici storiche del cognome Višneveckij, il quale racchiude in sé un intreccio effettivamente vario di provenienze geografiche. Del resto, gli antenati dello scrittore vissero in un'epoca in cui, nei territori dell'Europa orientale, si verificavano considerevoli mutamenti storici: ad esempio, si fa implicita menzione del Commonwealth polacco-lituano e delle combinate nazionalità presenti al tempo in quei luoghi. Più avanti nell'intervista si apre anche una piccola finestra storica sui cosacchi del Don, cui la bisnonna di Višneveckij apparteneva, e si ripercorrono le origini polacche dei suoi avi. La passione per la musica, il desiderio di diventare compositore e la precoce attitudine alla poesia tracciano infine un breve quadro dell'infanzia dello scrittore. Dopo la laurea, nei primi anni Novanta, Višneveckij si trasferì negli Stati Uniti, dove proseguì gli studi accademici e il cammino letterario intrapreso di recente. Richiamando alla mente tale periodo, l'autore si sofferma a descrivere le complessità e i difficili cambiamenti che furono naturale conseguenza del risolutivo trasferimento, dando espressione delle sensazioni che tali radicali mutamenti alla propria vita scaturirono. Non solo, è anche il periodo in cui si profila un nuovo orizzonte poetico per lo scrittore, attuando un cambiamento – o meglio, un arricchimento – del modo di scrivere poesia, che si fa più epico.

Nella seconda parte dell'intervista si creano le premesse al capitolo successivo, in cui viene proposta la traduzione del ciclo lirico. Il discorso, infatti, spazia su tematiche più prettamente inerenti all'attività letteraria di Višneveckij: alle influenze che furono

maggiormente determinanti nella sua scrittura poetica, con particolare riferimento alla tendenza post-simbolista e post-surrealista che la anima e all'evoluzione che la sua poesia subì durante gli anni della maturità, prendendo in considerazione soprattutto il periodo trascorso in Italia, del quale il ciclo qui tradotto rappresenta il frutto artistico.

In relazione all'Italia, Višneveckij mette in rilievo i tratti fotografati durante il suo soggiorno nel paese, esprime l'amore che nutre per la cultura e la letteratura italiana e mette a confronto queste ultime con il mondo russo da cui proviene. Non a caso, il titolo della raccolta reca l'intestazione, tradotta in italiano, *Poesie inviate dall'Italia*, e i versi al suo interno includono un ampio ventaglio di riferimenti culturali, storici e letterari che riguardano da vicino il mondo italico d'epoca medievale e quello latino, riversandosi a fasi alterne nella contemporaneità dell'anno solare 2013-2014, ovvero durante il periodo di permanenza di Višneveckij in Italia. Come si evince più approfonditamente nell'intervista, lo scrittore si ispirò per alcuni versi a personaggi di elevata caratura, appartenenti alla storia italiana e romana, quali Dante, Petrarca, Catullo e Teodorico il Grande. Un'ampia sezione della raccolta, inserita nel Primo quaderno, è inoltre dedicata alla figura del poeta russo ottocentesco Stepan Petrovič Ševyrëv. La scelta non è affatto casuale: le poesie, difatti, rendono omaggio ai versi scritti da Ševyrëv durante il suo soggiorno in Italia negli anni 1829-1832, mentre il poeta era impiegato come tutore presso la famiglia della principessa Volkonskaja, trapiantata a Roma. Il tema italiano è dunque comune nei due poeti e va ad inserirsi in quella tendenza italofila – cui l'autore fa accenno ad un certo punto nell'intervista – storicamente consolidata tra i letterati russi. Rendendo chiara la motivazione che lo orientò nella scelta di una dedica poetica a Ševyrëv, Višneveckij si sofferma a illustrare la contraddittoria fama che afflisse il poeta del secolo d'oro, una figura letteraria da lui reputata di grande genio. L'immagine di Ševyrëv, racconta l'autore, viveva di fulgidi colori nell'epoca in cui visse e, seppure disprezzato da molti letterati contemporanei, certe iconografiche personalità, quali Puškin, Gogol' e Goethe, nutrivano grande stima di lui. Fu piuttosto dopo la morte che la sagoma del poeta di Saratov vide sfumare i propri contorni, stemperandosi nell'oblio degli archivi nazionali senza poter sperare in una futura degna pubblicazione delle proprie opere. A conclusione del capitolo, l'autore risponde infine a qualche domanda relativa ad alcune specifiche poesie composte nella primavera del 2014 e contenute nel Secondo quaderno della raccolta.

Il secondo capitolo occupa poi la parte centrale, nonché la più corposa, dell'elaborato, dove si riportano la traduzione della raccolta lirica e il testo originale posto a fronte. La

scelta di affiancare il testo in lingua russa è stata determinata da due ragioni sostanziali. In primo luogo, si è voluto facilitare il confronto tra i due testi, così da permettere al lettore di orientarsi in maniera più agevole all'interno della raccolta. Inoltre, si desidera fornire una possibile curiosità di apprendimento al lettore che conosce poco la lingua russa, trasformando l'affiancamento dei due testi in un'opportunità per beneficiare, attraverso la guida della traduzione italiana, anche dell'opera in lingua originale. Infine, la decisione rispecchia un mero gusto estetico.

Il ciclo di poesie *Stichotvorenija prislannye iz Italii. 2013-2014* è suddiviso in due quaderni e si compone di venti poesie di lunghezza variabile. Scritte da Višneveckij durante il suo soggiorno in Italia nel periodo tra l'autunno del 2013 e la primavera del 2014, le poesie sono percorse da un sottile *fil rouge* – già in evidenza nel titolo della raccolta – che le riconduce tutte, seppure con modalità e contenuti dissimili, sotto un unico tetto tematico, appunto l'Italia. Come emerge dall'intervista e come già accennato nelle pagine precedenti, il ciclo è profondamente imbevuto di legami culturali, letterari e storici che interessano il tessuto italico. Nel Primo quaderno si rendono protagoniste alcune personalità letterarie che l'autore evoca con deferenza. La sezione si apre infatti con una libera traduzione dall'italiano del primo sonetto del *Canzoniere* di Petrarca, al quale si fa nuovamente richiamo più avanti, nel poema *Projasnenie* (Rischiaramento), dove l'autore esprime una delicata riflessione personale su una lettera scritta da Petrarca e indirizzata al frate agostiniano Dionigi di Borgo San Sepolcro, nota come *Ascesa al monte Ventoso*. Il riferimento letterario si sposta poi a Dante, nella poesia intitolata *Novaja žizn'* (Nuova vita), ove tuttavia si fa più timido: il componimento è piuttosto incentrato sulla celebre basilica di San Vitale a Ravenna e sulle impressioni che tale maestosa opera architettonica suscitò nel poeta durante una visita nella città romagnola. Rincorrendo il filo del tempo a ritroso, le due poesie a seguire tracciano un solco storico che trasporta il lettore in epoche assai più remote, ovvero nel periodo tardo romano prima e in quello latino classico poi. Ne sono un esempio i versi dedicati a Teodorico il Grande, scritti – come espone l'autore nell'intervista – per esito di un interessamento verso questa epica figura di stirpe ostrogota istruita a Costantinopoli che battezzò Ravenna nuova capitale. I getti lirici del poema, intitolato *Ostgotskie fragmenty* (Frammenti ostrogoti), sono ancora una volta ispirati dalle suggestioni coltivate durante la visita dell'autore nella città ravennate e specialmente al Mausoleo di Teodorico. Nella poesia VII, che non presenta titolo e che riporta una citazione tratta dal Carme III del *Liber* di Catullo, riecheggia il mondo classico, con la riproposizione della nota lirica catulliana in una veste

soffusamente intima e commemorativa. La parte più sostanziosa del quaderno, tuttavia, è occupata dal lungo poema dedicato al già citato Stepan Ševyrëv e in particolare alle poesie da quest'ultimo composte tra gli anni 1829-32 durante la permanenza in Italia. Il poema, pubblicato da Višneveckij sulla rivista letteraria russa *Novyj mir*¹⁶ nel 2017, è il più esteso della raccolta e si compone di ben 44 strofe, seguite da un ampio *post scriptum* e dalle note di riferimento alle poesie di Ševyrëv, da cui Višneveckij riporta numerose citazioni e allusioni. Infine, i versi di chiusura al Primo quaderno, intitolati *Peresekaja Apenniny* (Attraverso gli Appennini), composti durante lo spostamento del poeta dai luoghi romagnoli verso la Toscana, sembrano quasi incarnare il passaggio figurato dalla prima alla seconda parte del ciclo, condensando nel titolo tale transizione: *peresekaja* è infatti la forma gerundiva del verbo *peresekat'*, ossia "attraversare", seppure in traduzione sia stata applicata la sostituzione del verbo con la preposizione semanticamente corrispondente, per una questione meramente eufonica.

Per quanta riguarda la seconda sezione, la parola poetica qui spiega le ali e si libra sulle vedute della Città Rossa, rievocata con affezione nei primi nove componimenti del quaderno. Su Bologna si aprono le intime reminiscenze del poeta, dove la descrizione dei moti interiori e delle suggestioni d'allora prende il sopravvento e impregna i versi di un gusto più personale e privato rispetto al Primo quaderno. Il poema *Udar' strely* (Uno scocco di freccia) ne è un evidente esempio: in esso rifulge il ricordo nostalgico emerso durante il viaggio del poeta su un treno diretto a Firenze. In ultima analisi, la poesia *Ariminum* ci riporta indietro nel tempo e nello spazio. L'autore torna in Romagna, a Rimini per l'appunto, dove commemora Tiberio, secondo imperatore della dinastia giulio-claudia.

Infine, nel terzo e ultimo capitolo dell'elaborato si muovono le fila del commento traduttivo, una sorta di "dietro le quinte" del lavoro di traduzione. Tale analisi, riallacciandosi alla premessa sviluppata nelle pagine iniziali della tesi, ha lo scopo di esporre il lungo e avventuroso processo che sta dietro al testo tradotto, chiarendone le difficili scelte adoperate, mostrando le numerose ricerche effettuate, necessarie per un'accurata operazione di analisi e traduzione dei versi, e infine illustrando i molteplici strumenti impiegati a tal proposito. L'esordio del capitolo è costituito da una premessa che riapre la discussione lasciata in sospeso in queste pagine introduttive, al fine di chiudere quel cerchio "teorico" che tenta di proiettare un'immagine chiara e stimolante

¹⁶ I. G. VIŠNEVECKIJ, *Kratkoe izloženie stichov Stepana Ševyrëva, sočinennyh im v Italii s 1829-go po 1832-j god*, *Novyj Mir*, 11 (2017), pp. 87-95.

di cosa sia la traduzione, di cosa significhi tradurre e, soprattutto, di quale ruolo ricopra il traduttore nel suo lavoro di intermediario tra due opere. L'analisi vera e propria calpesta invece un suolo più concreto, più materico, esponendo le maggiori complessità che sono state riscontrate in corso d'opera e riportando esempi pratici dalle traduzioni poetiche. L'analisi si dispiega lungo tre sezioni fondamentali, ovvero l'ambito morfosintattico, seguito da quello lessicale e infine da quello stilistico. Nel commento, inoltre, è inserita una breve digressione relativa alla metrica e in particolar modo ad alcuni componimenti del ciclo *Stichotvorenija* che, diversamente dalle restanti poesie, non presentano il verso libero, bensì riproducono alcuni schemi metrici della tradizione italiana e latina.

Capitolo 1

Intervista a Igor' Georgievič Višneveckij

Direi di cominciare dalle origini. Vuole raccontarci della sua famiglia, della sua infanzia, dei ricordi che conserva nei luoghi in cui è cresciuto?

A dire la verità, è uno dei miei argomenti preferiti. Non molti russi sono propensi a raccontare della propria infanzia o in generale del proprio passato. Questo è principalmente dovuto alla forte commistione presente tra i differenti ambienti di provenienza, naturale conseguenza dell'esperienza radical-egualitaria nata dopo il 1917. Non è tuttavia il mio caso, si tratta di un argomento per nulla sgradevole o spinoso di cui raccontare. Sono cresciuto in una famiglia che per quasi quattro o cinquecento anni ha vissuto nella regione del Don, nella parte meridionale della Russia. Alcuni dei miei antenati avevano legami con i cosiddetti Cosacchi del Don, in russo *донские казаки* (*donskie kazaki*) o *дону́чи* (*doncy*)¹⁷. Effettivamente, ricordo che la mia bisnonna non conosceva con precisione il proprio anno di nascita e a questo proposito diceva sempre di essere nata durante la guerra contro i turchi. Ebbene, l'ultima battaglia che la Russia combatté contro i turchi risale addirittura agli anni 1877-1878. Questo era un atteggiamento assai tipico per chi nasceva in una famiglia cosacca, poiché i membri erano sostanzialmente dei guerrieri, dei combattenti che vivevano ai confini dell'Impero. Pertanto, il metro di misura con cui conteggiavano le proprie vite era per l'appunto la guerra, temporalmente si orientavano così. Questa mia antenata portava il nome di Lukerija Višneveckaja, che è la versione femminile di Višneveckij. Era una donna

¹⁷ I cosacchi, menzionati per la prima volta nelle cronache risalenti al 1444, erano comunità slave più o meno libere, autogovernanti, composte per lo più da avventurieri e combattenti, ma anche contadini, che rinnegavano il potere governativo ufficiale e si stabilivano nei territori di frontiera, nella Russia moscovita prima e nell'Impero russo poi. Ebbero un ruolo non di secondaria importanza nella storia russa, ad esempio durante il periodo dei torbidi e, in epoca imperiale, nella celebre ribellione di Pugačëv. I cosacchi del Don ebbero un ruolo significativo soprattutto durante la guerra civile del 1918, quando si riunirono in forze militari in opposizione al potere bolscevico (cfr. N. V. RIASANOVSKY, *Storia della Russia. Dalle origini ai giorni nostri*, S. ROMANO (a cura di), Milano, Bompiani, 2015).

alquanto spaventosa, con un carattere ferreo, che intimoriva tutti. Un autentico capofamiglia. In effetti, era il membro più anziano. Dal canto mio, fui sempre convinto che fosse una semplice vicina di casa, una donna dal piglio caparbio che arrivava in casa e dettava legge. I miei ricordi risalgono a un periodo che va tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, all'epoca ero solo un bambino, e solo dopo la sua morte seppi che in verità era la mia bisnonna, parte della famiglia – non solo parte, ma l'anima più forte, la più tenace. Il cognome Višneveckij, tuttavia, pianta le proprie radici in Ucraina, anche se ad un certo punto della storia ha riscontrato una notevole diffusione anche in Polonia. Alcuni Višneveckij, infatti, con cui però non condivido alcuna parentela, giocarono un ruolo molto importante nella storia polacca¹⁸. Uno di loro, Michał Korybut Wiśniowiecki, fu re di Polonia [e gran duca di Lituania *N.d.T.*], e quand'ero piccolo tutti mi chiedevano se fossi in qualche modo imparentato con il monarca, specialmente i miei compagni di scuola, perché d'altronde quella era la storia che studiavamo sui libri. Molto probabilmente no, non vi è nessun legame genealogico con Wiśniowiecki. Eppure, i miei antenati giunsero dalla Polonia, in particolare da quei territori che a seguito delle spartizioni polacche furono annesse all'Impero austro-ungarico, per poi trasferirsi dalla città di Cracovia nella regione del Don, non so per quali ragioni, probabilmente in fuga. Appartenevano alla piccola nobiltà polacca, nonostante le origini ucraine e sebbene sia difficile determinare con certezza l'appartenenza nazionale di chi allora popolasse quelle regioni: parliamo di un periodo in cui l'identità nazionale mutava di continuo – si tratta di territori che appartenevano all'Impero austro-ungarico prima, a quello russo poi, e che in un terzo momento si riconobbero come semi-indipendenti. L'appartenenza polacca è quindi da ritenere approssimativa, eppure loro si consideravano a tutti gli effetti cittadini polacchi. E giocarono un ruolo singolare all'interno della mia famiglia. Tutti sapevano che un Višneveckij era stato re di Polonia ed era una domanda che spesso veniva posta a mio nonno. Ma non si trattava solo di quello: mio nonno prestò servizio nell'Armata rossa, era un ufficiale, e nel 1939, quando le truppe russe entrarono in Polonia, mio nonno fu accusato di nascondere le proprie radici polacche e fu cacciato dall'esercito. Parecchi anni dopo, nel 1977, mio padre ricevette

¹⁸ Si fa qui riferimento al secolo XVII, quando il Regno di Polonia era parte integrante del Commonwealth polacco-lituano, il cui sodalizio risale a ben tre secoli prima (il principe Jagellone di Lituania si alleò con il regno di Polonia, sposando l'ultima discendente della dinastia polacca dei Piasti, e salì al trono polacco con il nome di Wladislao II nel 1386). Gran parte dei territori occidentali dell'attuale Ucraina, precedentemente cospicua parte del retaggio kievano, era possesso dei gran principi di Lituania e andò poi a confluire nel Commonwealth (cfr. A. PITASSIO, *Storia dell'Europa Orientale*, Perugia, Morlacchi Editore, 2011).

una lettera dal Ministero degli Affari Esteri di quella che allora era la Repubblica Popolare di Polonia. Nella lettera gli veniva offerta la cittadinanza polacca, che, secondo la legge allora vigente, poteva essere estesa fino a quattro generazioni successive. Mio padre voleva accettarla con entusiasmo, poiché gli avrebbe permesso di viaggiare molto di più di quanto la cittadinanza sovietica gli concedesse. Tra l'altro, non vi erano grossi problemi per averne l'ottenimento dal momento che la Polonia in quegli anni faceva parte del Patto di Varsavia e rappresentava dunque un alleato per l'Unione sovietica. Ad ogni modo, a causa di alcune opinioni non perfettamente allineate alle politiche ufficiali, che gli avevano già causato qualche difficoltà in ambito lavorativo, mia madre si era opposta fermamente all'acquisizione della cittadinanza polacca, considerandola una scelta rischiosa. Così non se ne fece nulla. Devo ammettere di essere un po' arrabbiato con mia madre adesso. Una cittadinanza europea mi avrebbe certamente fatto comodo. Non avrei bisogno del visto, ad esempio, per visitare l'Italia. Ciononostante, pur rifiutando l'offerta del Ministero, mio padre era determinato a visitare il paese da cui provenivano i nostri antenati. Viaggiammo per la Polonia, vedemmo Cracovia e molte altre città. Mio padre aveva molti amici lì, e da loro si faceva chiamare scherzosamente Jerzy, la versione polacca di Georgij – che era il nome di mio padre – cosa che invece irritava molto mia madre. Sempre dal lato paterno, mia nonna era una contadina proveniente dai territori dell'Ucraina orientale. L'albero genealogico di mia madre, invece, è abbastanza lineare. Proveniva da una famiglia appartenente alla *szluziloe dvorjanstvo*, un ceto della piccola nobiltà che prestava servizio soprattutto nei ranghi governativi, e ancora altri suoi antenati erano mercanti. Mia nonna materna era cresciuta in una tenuta che la sua famiglia aveva preso in affitto. Lì vi costruirono una casa, coltivavano un giardino di meli e allevavano cavalli. Visse in questa tenuta fino al 1932, un fatto singolare se consideriamo che la Rivoluzione era già scoppiata da parecchi anni¹⁹, eppure molti proprietari terrieri erano ancora rimasti in possesso delle loro terre. In quell'anno vi fu una collettivizzazione agricola di massa: chiunque era obbligato a consegnare i propri possedimenti allo Stato e ad andare a lavorare nelle fattorie collettive. Così fece anche la famiglia di mia nonna, che pure non erano proprietari terrieri, ma semplici affittuari. Da lì ognuno andò per la sua strada. Mia nonna, che non aveva mai vissuto in città, s'iscrisse all'università e si laureò in Ingegneria chimica. Divenne capo ingegnere nella più grande raffineria di petrolio della mia città natale, Rostov-sul-Don: una carriera estremamente atipica per una

¹⁹ Ricordiamo che già nel 1918 era stata avviata la nazionalizzazione delle terre, affiancata da requisizioni forzate dei generi alimentari in tutta la campagna russa.

donna degli anni Trenta. Era una persona intrepida, dura, ma sapeva essere sorprendentemente dolce e affettuosa nella vita personale. Anche i suoi fratelli ebbero un successo notevole in ambito professionale. Sfortunatamente uno di loro, un ufficiale dell'esercito, fu internato come prigioniero in un campo di concentramento nazista, dove morì. Un altro incontrò la stessa sorte in un campo sovietico, accusato di aver lavorato per i tedeschi durante l'occupazione nazista – una cosa ridicola, poiché tutti lavoravano all'epoca, era necessario per guadagnarsi da vivere, e molti abitavano nei territori occupati dai tedeschi, anche mio padre. Gli altri due fratelli sopravvissero, erano persone piene di vita e di entusiasmo. Ricordo con molta gioia la loro compagnia. Questa è la mia famiglia. Io sono quindi nato a Rostov-sul-Don, perché è lì che mio padre e i suoi avi hanno sempre vissuto, dove poi mia nonna si è trasferita insieme a mia madre negli anni Cinquanta. I genitori di mia madre si erano separati da tempo, quando lei aveva circa due anni. Il padre, Kolja, proveniva dai territori del Volga e, a quanto diceva mia nonna, non era molto portato per la vita familiare. Anche lui era un ingegnere chimico come sua moglie, ma morì durante la Seconda guerra mondiale. Mia nonna diceva sempre che io glielo ricordavo molto, che anche lui era un amante della musica e delle arti. Non ho mai capito se fosse una cosa positiva. La famiglia di mio nonno, i parenti del Volga, non l'ho quindi mai conosciuta. Mia nonna non voleva parlarne, però una volta mi portò al museo di Simbirsk (l'attuale Ul'janovsk), per mostrarmi un plastico di com'era la città prima, perché – mi aveva detto – lì ci aveva vissuto mio nonno ed era importante che la conoscessi.

Mi parli dei suoi studi da giovane. È vero che voleva diventare un compositore?

Precisamente. Ma i miei genitori temevano questa mia scelta.

Come mai?

Be', anche loro suonavano degli strumenti, mio padre amava la fisarmonica, mentre io cominciai a suonare il pianoforte, come mia madre, che conosceva anche il violoncello. Ma per loro era un hobby come un altro. Amavano suonare insieme, mio padre cantava Schubert, che adorava, anche se non lo cantava mai in tedesco, sempre in russo. Non ha vissuto esperienze piacevoli durante l'occupazione tedesca: per due volte fu in procinto di essere giustiziato. Ad ogni modo, per i miei genitori fare il musicista non era un lavoro serio, ma io ero irremovibile. Un giorno, dopo una lunga conversazione a questo proposito, mi dissero – col tono di chi non ammette repliche – che non avrebbero avuto

soldi sufficienti per mantenermi a vita. La questione fu chiusa lì. La vita può essere dura alle volte, ma io promisi a me stesso che non avrei mai detto una cosa del genere a mio figlio, che oggi è un critico cinematografico. Avevo quindici anni all'epoca e non la presi bene. Frequentavo il conservatorio a Rostov-sul-Don in quegli anni e il passo successivo avrebbe dovuto essere una formazione musicale di livello accademico, ma naturalmente non accadde. In seguito, distrussi quasi tutto ciò che avevo composto. Mio padre voleva che diventassi uno scienziato naturalista. Lui era un ingegnere ferroviario, aveva inventato un ottimo sistema di frenaggio per treni, che fu brevettato e usato in Unione Sovietica. Ma per questa sua invenzione non era stato pagato molto. Diceva che se fosse vissuto in un altro paese, sarebbe diventato incredibilmente ricco. Dopotutto, l'intera Unione adoperava il suo sistema. Ma all'epoca in URSS era così, tutto era socializzato. Mia madre invece era un chimico, molto stimato. Alcuni giorni dopo la sua morte organizzammo una cena in suo onore, durante la quale i suoi amici e colleghi espressero la forte ammirazione che nutrivano per il suo lavoro. Dicevano che aveva ideato certi esperimenti di chimica organica che nessuno era stato più in grado di replicare, unici. Ma aveva abbandonato la sperimentazione per dedicarsi alla famiglia. Desiderava una vita familiare normale. Così mi spinsero verso la carriera scientifica e io, sforzandomi molto, seguii questa strada. In verità, mi trovai a nutrire un certo interesse per alcune di quelle discipline, ad esempio "genetica delle popolazioni", ovvero lo studio dei cambiamenti genetici all'interno delle grandi popolazioni e delle specie. Sono sempre stato incuriosito dalle discipline che, pur scientifiche, racchiudono in sé elementi di immaginazione – volendo, perché no, persino di poesia. Anche la biologia mi appassionava, ma non vi era matematica in essa. Tutte le scienze che finivano per affascinarmi mancavano dell'approccio scientifico in senso stretto. A quel punto mio padre si rese conto che ero senza speranza. Si convinse a farmi seguire la mia vocazione. Dato che non potevo essere un musicista e non ero neppure incline alla scienza, scelsi la letteratura. Facemmo un patto: acquistò tre biglietti per Mosca (mia madre viaggiò con noi cogliendo l'occasione per far visita a dei parenti), mi incoraggiò a fare domanda per l'Università statale Lomonosov e promise che se avessi superato i test d'ingresso, mi avrebbe lasciato libero di proseguire per quella strada. Andammo a Mosca insieme, presentai la documentazione all'università e sostenni un esame scritto per cui non avevo studiato assolutamente nulla. Ottenni il massimo dei voti in ogni prova, tranne una, il tema, dove mi avevano tolto un punto per delle virgole che non avevo messo al posto giusto. Poi affrontai anche il colloquio orale di letteratura russa e mi fecero una domanda su Černyševskij e sul suo

romanzo *Что делать?* (*Čto delat'?*, Che fare?), in particolare sui sogni di uno dei personaggi, Vera Pavlovna. All'epoca non avevo mai letto l'opera, ma non mi tirai indietro. L'esaminatore (Boris Semënovič Brugov) mi chiese quanti fossero i sogni fatti da Vera, "cinque" risposi, "ottimo!" esclamò lui "mi parli del quinto sogno." In verità i sogni erano solo quattro. Ma non fu una sconfitta totale, l'esaminatore apprezzò il mio coraggio e mi domandò quali altre utopie – perché di questo si narrava nei sogni – conoscessi nella letteratura russa. Mi venne subito in mente il nome di Chlebnikov, che avevo letto per mio personale interesse e conoscevo bene. A quel tempo Chlebnikov non veniva pubblicato in Unione Sovietica, l'ultima edizione di una sua opera risaliva al 1940 (e quelli erano gli inizi degli anni Ottanta). A quel punto l'esaminatore fece chiamare una professoressa del dipartimento di Lingue Classiche e indicandomi le disse "Guardi un po', conosce Chlebnikov! E lo conosce molto bene", poi rivolgendosi a me aggiunse "le darò il massimo per Chlebnikov, ma in futuro leggerà anche Černyševskij". Ero così imbarazzato! Conoscevo Chlebnikov e non Černyševskij. La vergogna fu tale che mi misi a leggerlo subito. Dopo gli esami in realtà mi iscrissi al dipartimento di Lingue Classiche, che sembrava più stimolante. Marina Nikolaevna Slavjatinskaja, la professoressa che mi aveva sentito parlare di Chlebnikov durante la prova orale, nel corso dei miei studi fu sempre molto incoraggiante e mi sostenne molto. Poi abbandonai questo percorso e finii per laurearmi in Lingua e Letteratura Russa, perché trovavo le lingue classiche troppo pesanti. Inoltre, non stimavo affatto il professore di latino. Era un tipo piuttosto strano, allora aveva più o meno la mia età di adesso e provava interesse per le ragazze del primo anno. Nel nostro corso c'erano soltanto tre ragazzi, compreso me. Uno di loro, Grigorij (Griša) Daševskij, divenne poi un poeta molto noto, mentre Kirill Maksimovič adesso insegna in Germania. Il professore di latino diceva cose orribili sul nostro conto. Su Maksimovič non fiatava, perché suo padre insegnava in un'altra università ed era un professore molto rispettabile, ma su di noi non aveva riserve. Era un tipo equivoco, non era sposato e mostrava interesse per le ragazze di diciassette anni. Un giorno una delle ragazze addirittura vomitò in aula per il ribrezzo che provava nei suoi confronti. Si tratta, peraltro, di Elena Pasternak, nipote di Boris Pasternak e attualmente direttrice della casa-museo in memoria del poeta a Peredelkino. All'epoca ridemmo dell'episodio, ma ero davvero disgustato dalla sua persona, e dato che non era possibile cambiare professore, abbandonai del tutto Lingue Classiche. Sei anni dopo essermi laureato mi trasferii negli Stati Uniti, dove svolsi un dottorato in Lingue Slave e nel 1996 ottenni il diploma.

Qual è il suo rapporto con la musica oggi? Ha continuato a comporre e a suonare nonostante il cambio di rotta?

Alcuni miei cari amici sono compositori o musicisti e insieme a loro amo conversare su tale argomento. Dal canto mio, ascolto la musica classica di continuo, suono occasionalmente e me la cavo ancora bene con la lettura delle partiture, nonostante non suoni regolarmente ormai da parecchi anni. Ho anche pubblicato due volumi di musica classica, tra cui una biografia su Prokof'ev, alle cui ricerche dedicai praticamente tutta la mia vita. Tuttavia, il compositore che più di tutti amo è senza dubbio Stravinskij. Mi ha insegnato molto, non solo in ambito prettamente musicale, cioè a comporre musica, ma anche e soprattutto a scrivere poesia. Mi ha fatto da guida spirituale più di qualsiasi altro poeta russo del XX secolo.

Prima ha detto che ha lasciato la Russia agli inizi degli anni Novanta. È corretto? E non è più tornato?

Sì, è esatto. Devo ammettere, però, che ho avuto più volte la tentazione di tornare a vivere in Russia. Lì vivevano i miei amici, la mia famiglia. Ma il fatto è che, una volta lasciata la Russia, non è facile tornare indietro, non in maniera definitiva almeno.

Per ragioni di tipo pratico o emotivo?

Per ragioni pratiche e psicologiche. Sì, per entrambe. Dopo aver vissuto in un altro paese si gode della capacità di guardare il mondo in un altro modo, si acquisisce una prospettiva diversa, una cultura differente, che arricchisce quella preesistente. Come dire... entra in campo una dimensione ulteriore. E quando torni nel tuo paese d'origine, le persone intorno a te, quelle che ti hanno conosciuto per buona parte della tua vita, lo percepiscono. È un cambiamento palpabile. Ricordo che la mia ex-moglie mi disse “non sei del tutto con noi, qui presente, è evidente che i tuoi pensieri sono altrove”.

Si diventa un'altra persona?

Sì, nella prospettiva altrui. Ai propri occhi semplicemente si cresce, ci si forma. E questa percezione, che fronteggiavo ogni volta che tornavo in Russia, a poco a poco mi andò stretta. Dalla morte di mia madre, che ebbe luogo nel 2015, mi recai in Russia solo un paio di volte e per pochi giorni. Una volta, ad esempio, tornai a Rostov-sul-Don insieme a mio fratello, che vive a Mosca, per sbrigare alcune faccende riguardanti le vecchie proprietà dei nostri genitori.

Com'è cambiata invece la sua vita dopo essersi trasferito negli Stati Uniti?

Quando stavo per trasferirmi, vi fu un accademico russo, linguista e mitologista, nonché membro dell'Accademia delle Scienze, Vladimir Nikolaevič Toporov, una persona di grande intelligenza e dai numerosi interessi, che mi disse una cosa che ancora ricordo in modo molto vivido. “Ebbene”, disse “stai per trasferirti negli Stati Uniti. Da quello che mi dicono, avrai la possibilità di scrivere ciò che più vorrai, ma non posso prometterti una vita facile”. Spero si capisca il senso di questa frase. Una persona che arriva da una cultura e approda ad una cultura diversa sarà sempre in possesso di una conoscenza maggiore di chi vive una cultura sola. Alcune cose che possono sembrare importanti nella nuova cultura, possono non essere importanti per te. Sotto molti aspetti, l'aver vissuto in luoghi diversi mi ha arricchito ogni volta in modo rilevante. Credo di essere diventato ciò che sono oggi proprio negli Stati Uniti. Ho imparato molto da me stesso, ho trovato un po' di pace con me stesso, ho iniziato a dare più valore alla mia discendenza, al mio patrimonio, più di quanto non facessi in Russia. In generale, la vita negli Stati Uniti è stata un'esperienza estremamente positiva per me, anche se non priva di difficoltà, alle volte di difficoltà notevoli. In più, devo dire che non tutti i paesi accolgono bene il lavoro creativo, ma qui dove vivo, la città di Pittsburgh, si è rivelata un'atmosfera assai favorevole. Riesco a scrivere molto qui. Ho provato a vivere nuovamente a Mosca nei primi anni del 2000, per stare vicino ai miei genitori che cominciavano a invecchiare. Mosca è una città molto interessante da vedere, ma fu molto difficile per me restare lì, non tanto per le ragioni psicologiche di cui ho parlato prima, quanto piuttosto per come erano cambiate le relazioni tra le persone rispetto agli anni Ottanta. Ricordo che la gente si riuniva nelle case, organizzava grandi cene e stava insieme. Esisteva un meraviglioso senso dell'ospitalità. Tutto questo a Mosca, negli anni 2000, più in particolare attorno al 2010, è scomparso. Le persone hanno cominciato ad essere impegnate con la vita di tutti i giorni, a pensare a se stessi più che agli altri. Non è che il risultato del cambiamento economico di tipo capitalistico.

Negli Stati Uniti le sembra diverso?

Be', dipende da quello che uno si aspetta. Se ti aspetti l'ospitalità che esisteva a Mosca negli anni Ottanta, allora no, non è diverso e rimarresti deluso. Ma tra le persone che sono come te, i valori come l'amicizia, il rispetto, il supporto, sono corrisposti. Se ti aspetti che la società sia interessata all'alta cultura, anche in questo caso rimarresti deluso, ma se ti

aspetti che certi frammenti della società ne siano interessati, quello sì, lo ritrovi. Non bisogna avere aspettative irrealistiche sugli Stati Uniti. È un paese che è stato profondamente influenzato dalla cultura europea, ma non è un paese europeo.

È approdato agli studi letterari dopo aver tentato la strada della scienza. Ma quella per la poesia e per la letteratura era una passione già presente, immagino. Ha iniziato a scrivere versi quand'era molto giovane?

Ho sempre scritto nella mia vita, ma ho cominciato a farlo seriamente soltanto dalla metà degli anni Ottanta. Quando frequentavo l'università Lomonosov, tra le persone che conoscevo, diversi scrivevano poesie. Daševskij, ad esempio, ne componeva tante. Ricordo che una volta, a lezione con quell'odioso professore di latino, Daševskij aveva consegnato una traduzione di Orazio scritta in versi. Il professore gli aveva urlato contro che non era una buona traduzione, che prima bisognava imparare a tradurre parola per parola, poi semmai comporre i versi. Un atteggiamento per nulla pedagogico. Io invece non componevo nulla che avesse un qualche valore all'epoca. Iniziai effettivamente dopo la fine dei miei studi.

Quindi è stato allora che ha iniziato a interessarsi alla poesia?

Sono sempre stato interessato alla poesia, ma ho capito che potevo farne qualcosa alla fine degli anni Ottanta. Qualcosa di originale, intendo.

C'è stato un poeta o un'opera, a quel tempo, che la colpì e che ha fatto crescere in lei la passione per la poesia?

Sì. C'è un poeta che ho sempre ammirato e che continuo ad ammirare. Arsenij Tarkovskij. Rappresenta un modello per me, non solo per quello che scriveva, ma in particolar modo per il suo atteggiamento, il suo modo di essere. Era stato invitato un paio di volte dall'università per la lettura di alcune sue poesie. Al tempo non era molto noto, non come adesso, che è considerato uno dei maggiori poeti del XX secolo. Per me fu sempre una figura geniale, e di lui ammiravo soprattutto la dignità con cui leggeva e discuteva di poesia. E pensavo, Tarkovskij ha iniziato a pubblicare i suoi lavori negli anni Cinquanta, quando aveva all'incirca cinquant'anni. Allora iniziai a dire a me stesso che se fossi riuscito a fare qualcosa di degno in ambito poetico entro i miei quarant'anni, sarebbe stato un ottimo risultato, e mi dicevo di non rimanerci male se non fosse accaduto prima. In

realtà, il mio primo libro è stato pubblicato quando avevo ventotto anni, quindi direi che le mie aspettative erano un po' pessimistiche.

In che modo è cambiato il suo sviluppo artistico nel corso degli anni, in particolare rispetto ai suoi primi lavori?

Quando iniziai a scrivere poesia avevo anche cominciato a conoscere persone della mia età che facevano lo stesso, a Mosca e a San Pietroburgo, che allora si chiamava Leningrado. Appartenevamo tutti alla cerchia di poeti “non ufficiali”, che non venivano pubblicati ma scrivevano, discutevano di poesia e diffondevano le proprie opere in *samizdat*²⁰. Con alcuni di loro ho instaurato un'amicizia che dura ancora adesso. Giusto l'altro giorno ho partecipato alla presentazione online del libro di un mio caro amico, Valerij Šubinskij. Ci siamo conosciuti negli anni Ottanta e tutt'oggi continuo a seguire il suo lavoro, dopo più di trent'anni. È un poeta, nonché uno dei maggiori critici di poesia in Russia. Ha pubblicato svariate biografie di poeti russi, tra cui una su Chodasevič. In tutta onestà, è la migliore biografia su Chodasevič che abbia mai letto. Un'altra persona che ho conosciuto all'epoca era Aleksandra Petrova, di Leningrado, ma che adesso vive a Roma. Anche lei scriveva poesie al tempo, ma negli anni si è spostata sempre più verso la prosa sperimentale. Il suo lungo romanzo *Appendiks* è stato pubblicato nel 2016 e ha ricevuto grande plauso dalla critica moscovita. La terza persona che ebbe un'influenza significativa sul mio sviluppo artistico in quegli anni fu senz'altro Vasilij Kondrat'ev. Come la Petrovič, anche lui passò dalla poesia alla prosa. Voleva creare qualcosa di originale che nessuno aveva mai fatto nella letteratura russa, e poiché non esisteva in effetti una vera e propria corrente surrealista, si decise a introdurla. Era forse lo scrittore più sperimentale all'epoca e con lui avevo instaurato una profonda amicizia. Morì giovane, nel 1999, a seguito di uno strano incidente. Quest'anno è stata finalmente pubblicata una raccolta dei suoi lavori in prosa, per la quale ho redatto un'ampia prefazione, una sorta di piccola monografia del suo lavoro²¹. La sua morte significò molto, non soltanto per me. Fu un avvenimento importante per tutti, anche per chi non apprezzava il suo sperimentalismo, perché segnò la fine di un periodo in cui la letteratura si poteva definire ancora indipendente, libera da ogni conformismo, in netto contrasto con

²⁰ La parola deriva dall'unione di *sam* (“da sé”) e *izdat* (“pubblicare”). Si tratta di un fenomeno di auto-pubblicazione di testi letterari e giornalistici adoperato dagli intellettuali in forma non ufficiale – e quindi non soggetta a censura – e diffusosi in Urss e in altri paesi del blocco comunista a partire dagli anni Cinquanta del XX secolo.

²¹ Si tratta di I. G. VIŠNEVECKIJ, *Literaturnaja sud'ba Vasilija Kondrat'eva*, in B. KONDRAT'EV, *Pokazanija poëtov. Rasskazy, èsse, zametki*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2020, pp. 5-55.

ciò che si venne a creare subito dopo in ambito letterario, in una Russia ormai capitalista. In quegli anni in cui abitavo a Mosca frequentavo soprattutto i letterati che ricordavano il periodo del simbolismo e che indirettamente l'avevano vissuto. Ad esempio, conobbi la figlia del poeta simbolista Sergej Solov'ëv, nipote del grande filosofo Vladimir Solov'ëv, nonché amico stretto di Aleksandr Blok e Andrej Belyj. Quest'ultimo e Sergej Solov'ëv erano peraltro imparentati, poiché le rispettive mogli erano sorelle. Una sera – erano gli inizi degli anni Novanta – mi trovavo a casa di Natalija Sergeevna, e lei aveva iniziato a parlarmi di come la sua famiglia festeggiava il Natale nel 1916, quando lei aveva circa quattro anni. Raccontava di come Andrej Belyj, che lei chiamava “*djadja* Borja” (lo zio Borja), giocava insieme a lei come un bambino, addobbava l'albero con i giocattoli e non aveva per nulla l'aspetto che ci si immagina abbia un grande poeta. Mi sembrava assurdo pensare che nel 1991 alcune persone erano ancora legate a quegli anni lontani e avevano conosciuto i celebri poeti d'inizio secolo. Quel tempo appariva così remoto, appartenente a un'altra epoca. Ebbi l'occasione di conoscere il figlio di un altro grande poeta simbolista, Dimitrij Vjačeslavovič. Il padre era Vjačeslav Ivanov. Una volta andai a trovarlo a Roma, dove abitava, e ci scambiavamo un'amichevole corrispondenza. Questi incontri, queste conoscenze, inutile dire che arricchirono enormemente non solo il mio bagaglio culturale, ma il mio modo stesso di essere. Da loro appresi un aspetto caratterizzante la vita dei simbolisti, di significativo valore, vale a dire la ferrea convinzione che la realtà in cui viviamo non è altro che il simbolo di una realtà più piena, più radiosa e migliore, di una dimensione altra. Tale credo non rappresentava solamente un principio teoretico per i rappresentanti del simbolismo, ma era una certezza che stava alla base della loro vita quotidiana. Natalija Sergeevna, ad esempio, ebbe una vita estremamente difficile, eppure era una persona radiosa, piena di luce, e lo vedevi. Vi era questo tipo di atmosfera nella sua famiglia, con i genitori e tra i loro amici. Credevano davvero che una realtà migliore e più luminosa si sarebbe presto manifestata. Questo ottimismo, tipico dei simbolisti, il loro atteggiamento verso la vita, insieme all'amicizia con Kondrat'ev, costituiscono le due influenze più profonde per me. Per tali ragioni posso definire il primo stadio del mio processo artistico in termini di post-simbolismo e post-surrealismo. Ma non esclusivamente. Si tratta, infatti, di correnti letterarie che piantano le proprie radici nel romanticismo, in un'idea romantica della realtà.

Queste due influenze continuano a vivere nella sua poesia?

Assolutamente. Anzi, si sono sviluppate con forza maggiore durante il mio soggiorno in America. All'inizio mi sentivo un po' perduto qui, disorientato, non sapevo bene quale direzione prendere. I primi anni in America li ho trascorsi da studioso, mi sono dedicato soprattutto al lavoro accademico e per un periodo ho insegnato, ma poi la poesia ha preso il sopravvento.

E cosa è cambiato nella sua poesia da quando si è trasferito negli Stati Uniti?

Direi che ha preso una direzione più mitologica. Ho iniziato a interessarmi alla mitologia nella storia e soprattutto nella mia vita. Ho voluto raccontare la natività delle mie origini russe, intendo della Russia meridionale, e così facendo ho attirato la curiosità di molti, poiché nessun altro era alle prese con un lavoro di tal tipo. L'avanzamento lungo questa rotta ha fatto nascere in me il desiderio di comporre un poema sotto molti aspetti di carattere epico, dando spazio non solo a un contenuto ma anche ad una forma epica, e non più solo lirica. L'anno scorso, dopo la mia visita a Venezia, sono infine riuscito a scriverne uno. Fu una sorta di visione.

Visto che ha accennato a Venezia, parliamo delle sue opere in prosa, in particolare del romanzo *Leningrad*, sull'assedio di Leningrado. Si tratta di uno dei suoi lavori più recenti ed è stato tradotto e pubblicato proprio a Venezia. Quali sono le riflessioni e le motivazioni dietro a quest'opera?

Si tratta del mio primo romanzo ed è ispirato alla morte di mio padre. Più volte mio padre mi aveva chiesto di scrivere della Seconda guerra mondiale. Mi domandava perché componessi versi, a quale scopo, quando con la prosa avrei potuto illustrare bene quel periodo storico, l'orrore della guerra, la totale mancanza di umanità che la caratterizzò, l'assenza di ogni normalità nella vita delle persone. Mio padre non aveva le capacità di linguaggio per fare una cosa del genere e, mi disse, visto che lui non poteva, allora sarebbe stato mio dovere farlo. Ho scelto di narrare dell'assedio di Leningrado perché è stato uno dei momenti più tragici e disumanizzanti nella storia della Seconda guerra mondiale, quando all'intera città è toccato perire. E per quale motivo? Non c'è alcuna spiegazione logica. Non avevano abbastanza cibo, non avevano nulla. Dal punto di vista culturale, Leningrado era la città più sofisticata in Russia, eppure improvvisamente la catastrofe discese su di lei. Non sono l'unico che ha meditato di raccontare la generazione dei miei genitori. Un altro paio di persone l'hanno fatto, tra cui il mio caro amico e poeta Sergej

Zav'jalov, che adesso vive in Svizzera. Il suo poema, intitolato *Roždestvenskij post* (Il digiuno natalizio), descrive la fase più terribile dell'assedio, quando la gente iniziò a morire d'inedia in centinaia di migliaia, anche durante il periodo natalizio. Zav'jalov ha voluto raccontare l'esperienza di suo padre, come ho fatto anch'io. Tuttavia, mio padre non si trovava a Leningrado a quel tempo, bensì nel sud della Russia, che era occupato dai tedeschi, e anche lì naturalmente la vita non era rose e fiori. E le racconto un fatto curioso indirettamente relativo alla guerra: i miei genitori, dopo che la guerra si concluse e per tutti gli anni a venire, facevano in modo di avere il frigorifero sempre pieno zeppo di cibo. A me e a mio fratello toccava di tanto in tanto svuotarlo, perché lì dentro trovavi prodotti congelati da più di un anno e non andava bene. La cosa irritava sia me che lui, ma ci rendemmo presto conto che era il risultato della terribile fame che i nostri genitori avevano patito durante la guerra. Quando ero in Italia, dove ho vissuto per sei mesi per fare ricerca presso l'Università di Bologna, una mia amica, la professoressa Gabriella Imposti, che era a capo del programma di ricerca dell'università, un giorno mi chiese di accompagnarla a fare visita alla madre. Mi fece notare che anche il suo frigorifero era stracolmo di cibo. Sua madre, durante gli anni della guerra, aveva circa otto anni e aveva sofferto la stessa fame. Ed ecco la spiegazione. Il primo intento del romanzo è stato quindi quello di raccontare ciò che le persone della generazione dei miei genitori non hanno avuto modo di raccontare. Il secondo intento, di illustrare come la città fosse cambiata in quegli anni, come la capitale di un Impero potesse essersi tramutata nell'inumana Leningrado degli anni Quaranta. Com'è accaduto? Quali mutamenti sono avvenuti nella testa delle persone? Infine, il terzo motivo. Ho voluto creare qualcosa di sperimentale. Ancora adesso i critici dibattono sulla natura formale dell'opera, non sono sicuri se *Leningrad* sia un poema scritto in prosa oppure un romanzo che in tutta evidenza accoglie alcuni aspetti della poesia. Lascio che siano loro a decidere.

E successivamente ne ha fatto un film.

È stato il mio primo e, per il momento, ultimo tentativo cinematografico. Grazie al conferimento di un premio per il romanzo, ho potuto utilizzare il compenso per finanziare la produzione del film, cosa che richiede sempre un costo notevole. Anche nel caso in cui non si assumono attori, è necessario pagare le spese di trasporto, il cibo, l'alloggio per i collaboratori, le attrezzature e così via. La decisione di trasporre il romanzo in pellicola fu immediata. Avevo una visione ben precisa di quali persone avrebbero ricoperto quali ruoli, anche se non tutti furono d'accordo. Eli Tamar, un mio amico che abita qui a

Pittsburgh, e la cui famiglia aveva vissuto l'esperienza dell'assedio in prima persona, mi fece da compositore. Dopo aver letto il mio libro, mi disse che la musica all'interno della storia era descritta in maniera molto vivida e si offrì di scriverne le partiture. Le scrisse, le eseguiamo, le registrammo. Poi mi suggerì che si poteva fare qualcosa di più, si poteva trasformare il testo in qualcosa di più serio. Inizialmente avevo proposto di farne un'opera teatrale, ma poi optammo per un film. Così cominciammo a redigerne la sceneggiatura. Il film fu lodato da numerosi critici cinematografici russi e proiettato in vari festival, sempre in Russia, mentre a livello internazionale non fu accolto ovunque. Alcune regie lo rifiutarono per la presenza di descrizioni eccessivamente crude, di dettagli raccapriccianti. Ma in fin dei conti parla di un assedio. Ad ogni modo, ritengo che la migliore recensione ricevuta fu quella di un critico cinematografico di grande fama, Andrej Plachov, il quale definì *Leningrad* una sognante versione surrealista dell'assedio di Leningrado, osservata attraverso gli occhi di un intellettuale. Aleggja sempre il sospetto che gli intellettuali posseggano una visione distorta della realtà. Be', io mi considero un intellettuale, è quello che sono e non posso farci nulla. Qui però si tratta di un giudizio assolutamente positivo. Lo considerò un film diverso da molti altri.

Ha avvertito una differenza sostanziale nel processo di scrittura in prosa a confronto con quella poetica?

Certamente. Innanzitutto, nella creazione di una trama. Un romanzo non esiste senza una trama. E anche in *Leningrad* è presente una trama, seppure esposta in maniera inusuale. Potremmo dire che si tratta di un romanzo poliziesco. Ogni volta che scrivo in prosa creo la base per una trama e solo se questa emana una qualche attrattiva allora riesco a scrivere. Credo che il mio lavoro più riuscito per quanto riguarda la prosa sia *Neizbiratel'noe srodstvo* (Affinità non-elettive²²), ambientato nel 1835. È un'opera di cui vado molto orgoglioso e presto verrà pubblicata una sua edizione in lingua italiana.

Entriamo più nello specifico nel lavoro poetico che ci riguarda, ovvero il ciclo di poesie scritto in Italia. Nei suoi poemi si incontrano numerosi riferimenti letterari, storici e culturali, soprattutto inerenti alla letteratura medievale italiana e a quella latina. Catullo, Petrarca e Dante, ad esempio. Quando ha iniziato a interessarsi alla letteratura italiana?

²² Il titolo è un riferimento alla celebre opera di Goethe *Le affinità elettive* (in tedesco *Die Wahlverwandtschaften*) pubblicato nel 1809.

Quando ero studente presso l'Università di Mosca. Era il secondo anno, mi pare, e ci fecero leggere Dante. Fu lì che iniziai ad interessarmi alla sua figura. Catullo, invece, risale all'anno prima, poiché inizialmente ero iscritto alla facoltà di Lingue Classiche, al tempo di quell'orribile professore che insegnava lingua latina. Ebbene, il suo autore preferito era proprio Catullo e qualche volta sceglieva le poesie più oscene da commentare e discutere, e lo faceva con un certo gusto. Il poema *Passer mortuus est meae puellae*, cui poi mi sono ispirato per scrivere la poesia che è all'interno del ciclo, ce la fece leggere quando ancora di latino sapevamo poco e nulla, perché avevamo iniziato a studiarlo soltanto tre mesi prima. Poco importava, eravamo costretti a leggerlo, impararlo a memoria e ripeterlo infinite volte, tanto che potrei recitarne alcuni versi tutt'oggi, a distanza di decenni. In verità, la mia poesia su Catullo è dedicata proprio al mio compagno di classe dell'epoca, Grigorij Daševskij. Quando morì mi trovavo per l'appunto a Bologna e volli scrivere dei versi per commemorarlo. In seguito, al secondo anno di università conobbi Boccaccio, che era una lettura obbligatoria, mentre di Petrarca leggemo solo qualcosa.

Eppure, due sue poesie sono ispirate all'opera di Petrarca, di cui una ne è una traduzione, potremmo dire, sciolta. Da dove nasce questa scelta?

Sì, la prima poesia è appunto una libera traduzione dal *Canzoniere*, una sorta di variante del sonetto petrarchesco. L'ho scelto per puro gusto personale e come sfida. Volevo mettermi alla prova e vedere cosa ne veniva fuori. Non vi è dunque una ragione particolare dietro questa scelta. Mi trovavo a Bologna e ricordo di aver acquistato una copia del volume in una libreria del centro, la Feltrinelli sotto le due torri. Non finii mai di leggerlo però.

Quali riflessioni l'hanno portata, invece, a dedicare una lunga sequenza di versi al poeta e critico letterario ottocentesco Stepan Petrovič Ševyrëv?

Ho iniziato a leggere Ševyrëv all'età di circa quindici o sedici anni. Si trattava di un'edizione speciale, intitolata *Biblioteka vseмирnoj literatury* (Biblioteca della letteratura mondiale). Negli ultimi decenni della storia sovietica prevaleva l'idea che si dovesse pubblicare un'ampia e sommaria biblioteca della letteratura mondiale, resa possibile dalla collaborazione dei migliori accademici e traduttori. A quel tempo la situazione era alquanto bizzarra: esisteva una seria discrepanza tra quello che la cultura ufficiale proponeva e ciò che accadeva realmente negli ambienti letterari, dai quali veniva

sfornata una cultura molto diversa. Numerosi furono i tentativi di creare un ponte tra le due realtà, ad opera di chi, naturalmente, percepiva e comprendeva tale frattura. Così, molti studiosi, letterati e traduttori furono invitati a lavorare su tale progetto, sprezzanti verso ciò che la cultura ufficiale imponeva. Ricordo, ad esempio, le traduzioni inglesi dei poeti contemporanei russi a firma di Andrej Sergeev, intimo amico di Iosif Brodskij, il quale all'epoca si trovava in esilio, mentre in patria veniva considerato un poeta "non-esistente". Per quanto riguarda i poeti dell'Ottocento, la selezione all'interno del volume è davvero degna di nota. Sebbene Ševyrëv in quel periodo non fosse quasi per nulla preso in considerazione, gli studiosi che si occuparono dell'antologia inserirono una selezione di riguardo dei suoi primi lavori, caratterizzati da un'evidente pennellata filosofica. Ho amato il suo lavoro e non riuscivo a comprendere per quale motivo un autore così talentuoso non fosse stato pubblicato. La ragione, scoprii, riguardava quelle che furono le sue scelte politiche durante gli anni più maturi, e in particolar modo l'aderenza alla teoria della *oficial'naja narodnost'*²³ (nazionalità ufficiale), portata avanti dal conte Uvarov, all'epoca ministro dell'istruzione nazionale, e le cui influenze rinviavano alla corrente romantica tedesca. Tale teoria esprimeva la convinzione che l'istruzione pubblica dovesse essere fondata su tre fondamentali pilastri ideologici: *pravoslavie, samoderžavie, narodnost'*, ovvero ortodossia, autocrazia e, per quanto riguarda *narodnost'*, si può tradurre come la credenza che la cultura debba essere vicina al popolo. Poiché Ševyrëv aderiva a tale teoria, non fu ripubblicato durante il periodo sovietico, ad eccezione di un volume uscito negli anni Trenta. Dopo il mio primo contatto con l'opera di Ševyrëv, non lessi più molto i suoi lavori, fino a circa quindici anni fa. Molte delle sue opere sono ancora conservate negli archivi statali e rimangono inedite. Nondimeno, quest'anno è stato pubblicato un mio saggio su di lui, che include anche una selezione di 69 poesie da lui composte e mai pubblicate²⁴. Ševyrëv è da considerarsi un grande poeta, ma che non ebbe fortuna postuma. Era di certo una figura incompresa, molti gli affibbiarono l'etichetta del conservatore, e in effetti per sua stessa ammissione lo era. Ma

²³ La dottrina della "nazionalità ufficiale" fu centrale durante il regno reazionario e autoritario di Nicola I (1825-1855). Decretata nel 1833 dall'allora ministro dell'istruzione Sergej Uvarov, l'ideologia si fondava, come spiega lo stesso Višneveckij nell'intervista, su tre dogmi fondamentali e irrefutabili, che non rappresentavano solo nozioni educativo-culturali relative all'istruzione pubblica, bensì una vera e propria guida filosofica cui ciascun suddito doveva mostrare di essere fedele in ogni circostanza della vita quotidiana. Ortodossia, autocrazia e nazionalità erano i concetti su cui doveva essere costruita la vita dell'intero popolo russo: fedeltà alla religione ortodossa, allo zar e al carattere nazionale del regno (cfr. N. V. RIASANOVSKY, *Russian Identities: A Historical Survey*, Oxford, Oxford University Press, 2005).

²⁴ Si tratta del saggio *Italija i Rossija 1829-1833 godov v stichach i stichotvornych perevodach molodovo Stepana Ševyrëva*, in G. GIULIANO, A. SHISHKIN (a cura di), *Russko-ital'janskij archiv XI / Archivio russo-italiano XI*, Salerno, 2020.

non si deve ignorare la sua provenienza: il fatto che aveva mosso i primi passi tra i salotti culturali russi da rivoluzionario romantico. Anche in Italia visse da romantico, dal 1829 fino a circa la metà dell'anno 1832. Era stato invitato presso l'aristocratica famiglia della principessa Zinaida Volkonskaja – la quale si era trasferita permanentemente in Italia e convertita al cattolicesimo – per fare da tutore al figlio. Perché l'ho scelto, dunque, se non è mai stato seriamente pubblicato, se di lui non è mai stata redatta una vera e propria biografia? Mi è giunta voce che soltanto adesso una selezione di alcune delle sue opere maggiori è in fase di raccolta, ma non so a che punto siano i lavori. Ecco, l'ho scelto perché ritengo che Ševyrëv sia un perfetto esempio di poeta non degnamente apprezzato dai propri contemporanei. Non da tutti, perlomeno. Personalità eccelse, quali Puškin e Gogol', lo stimavano enormemente, e anche Goethe nutriva grande considerazione nei suoi confronti. Al momento di pubblicare *Anime morte*, Gogol' si trovava a Roma e aveva chiesto a Ševyrëv di dare un'ultima lettura e revisione dell'opera. Per di più, all'approssimarsi della malattia dello scrittore d'origine ucraina, fu proprio Ševyrëv ad essere scelto come suo custode testamentario, a riprova della stima e della fiducia sentite nei confronti del poeta. Dopo la morte, purtroppo, la sua fama diminuì drasticamente. Per questa ragione ho ritenuto giusto richiamare l'attenzione su di lui, che a mio parere si figura come una personalità poetica tra le più straordinarie e colte nella storia culturale russa. A dir la verità, Ševyrëv non possedeva neppure una solida educazione universitaria: aveva frequentato una scuola privata, associata all'Università Imperiale di Mosca, ma di carattere meramente preparatorio agli studi superiori. Questi ultimi non li svolse mai. Acquisì un imponente bagaglio culturale dalle sue letture, dai viaggi, dagli incontri, ed ebbe comunque un ruolo preminente nell'ambito degli studi letterari in Russia, la cui carenza era fortemente sentita negli ambienti culturali dell'epoca, in particolar modo da Puškin. Quando Ševyrëv tornò dall'Italia, fu proprio Puškin ad invitarlo a fare domanda per la cattedra di professore presso l'Università Imperiale di Mosca, perché – a detta del grande poeta – era loro compito sfidare il “barbarianismo” vigente negli istituti universitari di quegli anni, andare controcorrente, e portare nuovo ordine e serietà. Ševyrëv scrisse la tesi finale su Dante, utilizzando qualsiasi materiale letterario disponibile all'epoca sull'argomento – che, tra l'altro, per la maggior parte era in lingua italiana – e svolgendo una profonda analisi sul ruolo che Dante aveva avuto nella formazione dell'identità nazionale italiana. In tal modo, Ševyrëv a tutti gli effetti introdusse gli studi italianistici nelle università russe, con particolare enfasi sugli studi danteschi. Fu durante il suo soggiorno in Italia che ebbe l'occasione di imparare a

comunicare in italiano da perfetto madrelingua, assorbendo persino le inflessioni dialettali che gli provenivano dalla sua permanenza a Roma. Non solo, in Italia studiò anche la lingua e la letteratura inglese, focalizzando il proprio interesse su Shakespeare. Aveva un'ottima preparazione anche negli studi classici, che pure introdusse nel sistema universitario russo. Prima del suo viaggio in Italia aveva sostenuto anche delle lezioni di letteratura latina e greca, e persino scritto alcuni poemi in latino. Ho letto gli appunti redatti appositamente per i suoi seminari e posso senza dubbio considerarli superbi. Si deve al suo contributo anche l'avvio all'insegnamento della lingua greca moderna. D'altronde, Ševyrëv era un sostenitore dell'indipendenza greca, mentre, per quanto riguarda il panorama italiano, simpatizzava per le forze garibaldine. Che razza di conservatore è una persona che fa il tifo per Garibaldi? Lo additavano come conservatore, ma si tratta di miti. Come se non bastasse, anche la letteratura francese e quella tedesca facevano parte del suo bagaglio culturale. Conosceva personalmente Goethe e lo tradusse. Tutto questo fa capire che tipo di ritratto si dipingeva di lui all'epoca, quando la sua fama non era da poco ed era conosciuto e stimato anche dai "grandi". All'inizio degli anni Quaranta, dopo avere scritto la tesi di dottorato, Ševyrëv poté diventare a tutti gli effetti professore e fu libero di insegnare quello che più gli piaceva, come la letteratura medievale russa, che al tempo era giudicata parecchio noiosa, poiché consisteva principalmente in racconti delle vite dei santi e in cronache medievali. Pubblicò ben quattro volumi sulla letteratura medievale, desideroso di dare valore a una cultura e a una mentalità lontana, molto diversa da quella a lui coeva. Ricordiamo che, dopotutto, Ševyrëv visse a cavallo con la modernità, che aveva già cominciato a percorrere i primi passi nel mondo russo. Per questi motivi ho deciso di dedicare dei versi alla sua figura, perché la reputo davvero eccezionale.

Ha scelto di includere questi particolari versi su Ševyrëv anche per una sorta di conformità tematica? Entrambi avete composto poesie sull'Italia durante i vostri rispettivi viaggi in questo paese.

Be', sì. In fin dei conti gli scrittori russi si dividono tendenzialmente in due categorie, gli italofili e i francofilo. Bisogna fare una scelta. Io posso affermare con orgoglio di appartenere al primo gruppo. Ho trascorso sei mesi in Italia, facendo ricerche su Ševyrëv e su Dante presso l'Università di Bologna. Fu il periodo in cui composi questi versi. Cosa accadde in quel periodo? La responsabile del dipartimento di lingue, con cui strinsi una cara amicizia, un giorno scherzando mi disse che stavo sprecando il mio tempo con delle

ricerche barbose, che io ero un poeta e uno scrittore e che pertanto avrei dovuto sfruttare diversamente quei mesi vissuti in Italia, per comporre o scrivere un romanzo, o innamorarmi. “Abbi più buonsenso!”, mi disse. Così scrissi questo ciclo di poesie e iniziai la stesura di un romanzo.

Parlando di Italia, cosa può raccontarci del suo rapporto con questo paese? I suoi versi esprimono un amore e un’ammirazione tangibili per questo territorio, per la sua cultura e la sua arte.

Ecco, è una storia lunga. Risale agli anni Novanta, quando ho visitato l’Italia per la prima volta. Ma preferisco rispondere a questa domanda in termini più generici. Non so come sia dal punto di vista degli italiani, ma per molti russi – e non credo di essere l’unico con un simile parere – gli italiani appaiono più “leggeri”, e con questo termine intendo dire “non gravati da una qualche sorta di oscurità”. Sebbene vi sia un autocriticismo parecchio diffuso in Italia, quest’ultimo non raggiunge un livello alto quanto quello dei russi. Noi – e con “noi” intendo sia gli italiani che i russi – siamo abituati a criticare molto noi stessi, e mi sembra che vi sia qualcosa di masochista in tutto ciò. Ad ogni modo, gli italiani si presentano ai nostri occhi come la versione *light* di noi stessi, quella che vorremmo essere. Inoltre, non rammento nessun momento della storia in cui i rapporti tra le due nazioni fossero guasti. Noi russi contiamo un grosso debito nei confronti degli italiani: un esempio tra tanti è il Cremlino, che fu costruito da architetti italiani, da Fioravanti, Ruffo e Solari. Quando visitai Firenze rimasi sorpreso nel notare le profonde similarità tra l’architettura fiorentina e quella del Cremlino. Fuori dalla Russia si pensa che il Cremlino sia un modello di architettura tipicamente russa, ma non è così. Gli architetti italiani ebbero un ruolo preminente anche nella costruzione di San Pietroburgo e dei suoi monumenti più importanti. Ma non ci si ferma al solo ambito architettonico. Gli italiani fornirono un grandissimo contributo anche a livello musicale, favorendo la creazione della musica russa moderna. Per fare un nome, la tradizione di Giuseppe Sarti nell’ambito della musica sacra, che lui compose in Russia, fu poi accolta e sviluppata da Čajkovskij. Catterino Cavos, originario di Venezia, si trasferì a San Pietroburgo e lì scrisse la grande opera *Ivan Susanin*, prima che l’omonima ben più celebre fosse composta da Glinka, che pure trascorse un lungo periodo in Italia e si ispirò moltissimo alle opere dei compositori italiani. Persino dopo la Seconda guerra mondiale, quando le truppe italiane si trovavano nel sud della Russia, la memoria dei russi nei confronti di quelli che dopotutto erano loro nemici in battaglia non si è guastata, mentre sono orribili i ricordi che riguardano le truppe

tedesche. Credo che l'interesse principale degli italiani fosse fare la corte alle ragazze russe più che farci la guerra. Nonostante l'Italia appartenesse alle forze Alleate, la forte presenza del partito comunista al suo interno la rendeva una nazione amica dei russi. Inoltre, ricordo che quand'ero bambino in Unione sovietica venivano proiettati tutti i film italiani. I miei genitori andavano spesso a vederli e non avevano altra scelta che portare con loro anche me, io che ero molto piccolo all'epoca e brontolavo per la noia durante le scene d'amore. Come si può capire, l'influsso della cultura italiana nella mia vita prese avvio già nel periodo dell'infanzia. Per quanto riguarda la maturità, viaggiai molto in Italia durante gli anni Novanta, poi vi tornai un paio di volte negli anni Duemila, ma non per lunghi periodi, e infine vi trascorsi sei mesi, come ho già raccontato, tra il 2013 e il 2014. L'ultima volta, circa un anno fa, quando fui invitato a Venezia, non volevo più tornare indietro. Sono innamorato dell'Italia, dei suoi pregi e dei suoi difetti, che ho potuto conoscere e capire durante i miei soggiorni lì. Ammetto che gli italiani, ad esempio, sanno essere parecchio irresponsabili, ma questo non importa, tutti lo siamo. In realtà, credo che l'Italia abbia diversi punti in comune con la Russia, soprattutto dal punto di vista della storia politica, e noi russi d'altro canto abbiamo sempre invidiato la vostra ricchissima cultura, che ha l'aria di essere una cultura felice. Di conseguenza, non ho mai percepito l'Italia e la sua cultura come qualcosa di "straniero". Naturalmente non si tratta della mia patria, né della mia cultura di appartenenza, eppure non l'ho mai avvertita come qualcosa di lontano da me, di inarrivabile e non comprensibile. Che altro dire? Ammiro il suo senso dello stile e l'amore per la bellezza.

Andando più nello specifico, nel poema *Pascha* (Pasqua), che apre il Secondo quaderno ed è ambientato a Bologna, ad un certo punto lei fa un confronto: da un lato, vi è descritta la forte partecipazione degli ortodossi che abitano nella città emiliana alla tradizionale processione pasquale organizzata dalla chiesa ortodossa di Bologna, alla quale lei stesso in quell'anno prese parte; dall'altro lato, vi è la strana circostanza che vedeva invece le chiese cattoliche della città chiuse e completamente vuote. Ha dunque notato una discrepanza, per così dire, tra le due realtà religiose?

Fu uno di quei rari anni in cui la Pasqua ortodossa e quella cattolica coincidevano. In quel giorno, quindi, per chiunque era la domenica di Pasqua. Ciò che vidi e mi impressionò fu piuttosto un gruppo di giovani che uscivano da un bar e ci guardavano come si guarda un perfetto imbecille, ridendo di noi. E le chiese intorno, sì, erano tutte chiuse. Vi era

un'unica chiesa ortodossa aperta e presi parte alla processione che avevano organizzato, ma per chi ci guardava dall'esterno apparivamo come uno strambo spettacolo.

Lei si considera una persona religiosa?

Mi definisco cristiano. Non vado molto spesso in chiesa al momento, da un lato a causa degli impegni lavorativi che non mi concedono tempo, dall'altro, per il fatto che tutte le chiese in America sono rimaste chiuse per parecchi mesi per ragioni di sicurezza sanitaria e soltanto adesso sono state riaperte, anche se la partecipazione è obbligatoriamente molto limitata. Ad ogni modo, in passato ero molto più attivo in questo senso, seguivo gli eventi religiosi della Chiesa ortodossa, ho insegnato come docente di lingua inglese presso il Seminario teologico ortodosso serbo in America e sono stato anche presidente del Consiglio Clericale locale a Milwaukee, ma si tratta di una ventina d'anni fa.

E questo in qualche forma si collega alla percezione prevalentemente simbolista che lei ha della realtà?

È qualcosa che aiuta. Probabilmente anche in quanto scrittore sono prima di tutto un cristiano ortodosso. È ciò che mi identifica, si adatta all'atteggiamento che ho verso la vita e mi permette di vedere realtà più grandi ed elevate. Inoltre, è una tradizione che mi lega alla mia famiglia e, nonostante io appartenga ormai a una realtà diversa, sono stato ortodosso per tutta la mia esistenza.

Ha anche scritto un lungo poema incentrato sulla figura di Teodorico il Grande. Cosa l'ha affascinato di questo personaggio leggendario?

Direi, tutto. Durante il mio soggiorno a Bologna andai ad assistere a uno spettacolo di Dario Fo. Gabriella [Imposti] mi aveva avvertito che non avrei capito nulla. "Persino io non capisco quello che dice", mi aveva detto. "Parla in una lingua tutta sua, un linguaggio cerebrale che non è né italiano, né dialetto, né una qualche versione medievale della lingua". Eppure mi aveva incuriosito perché avrebbe parlato di San Francesco d'Assisi. Non avevo mai visto una persona di quell'età recitare da solo per un'ora e mezza con un'energia così travolgente. Quella sera acquistai anche un dipinto da Fo, che alla fine dello spettacolo vendeva le sue pitture ad un prezzo simbolico, non più di cinque euro, perché diceva che tanto gli erano costate la carta e i colori per dipingere. Si trattava di un ritratto di San Francesco in preghiera davanti agli uccelli. Si trova ancora appeso nel mio appartamento a Mosca. Dario Fo scrisse anche un libro sulla storia di Ravenna e buona

parte del volume è dedicata proprio a Teodorico il Grande. Il libro non lo lessi, ma questo fatto attirò la mia attenzione. Pensai che se Dario Fo si era interessato alla figura di questo monarca, allora doveva esserci qualcosa di intrigante sotto. Quando mi recai a Ravenna e visitai il mausoleo, mi stupì vedere che il sarcofago del re era niente meno che una vasca da bagno del periodo tardo imperiale. Una leggenda, tra l'altro, vuole che Teodorico sia morto sciolto tra le fiamme dell'Etna, dentro cui si diceva che lui fosse stato gettato perché visto come un messaggero del diavolo. I due aneddoti si combinarono nella mia mente, crearono visioni e immagini verbali che mi affascinarono e ispirarono. Riflettei anche sul fatto che, proprio come Teodorico, anche io in qualche modo posso essere considerato una figura "barbarica", poiché non possiedo origini romane nel mio sangue, né provengo da quelle tradizioni. Per di più, Teodorico aveva trascorso la propria infanzia a Costantinopoli, nella corte imperiale, circondato dalla cultura greca, da persone che conoscevano la lingua e la filosofia greca ed erano impregnati di tali tradizioni. Eppure, a quanto pare lui stesso asseriva di non aver mai studiato il greco – ma quale altra lingua parlava a Costantinopoli? – che non fu mai capace di leggere la lingua greca o latina, che detestava i filosofi greci, probabilmente perché lo costringevano a studiare la filosofia greca. Sosteneva di non aver mai imparato nulla di tutto ciò per il semplice motivo che si era stancato di quel mondo e della sua cultura. Mi chiedo come sia possibile che, dopo un'infanzia vissuta a Costantinopoli, presso la corte imperiale, dove chiunque aveva una qualche nozione della cultura e filosofia greca, non sapesse né leggere né scrivere in greco o latino. È del tutto assurdo. Doveva davvero essersi stufato della cultura classica per rinnegarla a tal punto. Per di più, era stato inviato a Costantinopoli da bambino, come ostaggio, e lì visse fino ai suoi diciott'anni, pertanto non fece in tempo ad assimilare nemmeno le tradizioni germaniche da cui teoricamente proveniva. Ciononostante, rivendicò sempre di essere un erede autentico di quello spirito, un vero guerriero, sconfessando così l'ambiente greco. Dal mio punto di vista, questo suo rinnegamento è sicuramente una vicenda fuori dall'ordinario e stimolò così il mio interesse.

Per concludere, mi piacerebbe porle due domande molto specifiche su due poemi del Secondo quaderno. Si tratta per lo più di curiosità. Ecco la prima: all'interno di *Udar strely* (Uno scocco di freccia), la figura di Maja che lei menziona rappresenta una persona reale o si tratta della personificazione di qualcos'altro?

Sì, è una persona reale. Non so se sia ancora viva, non la vedo da molto tempo. Suo padre era un poeta serbo, non di enorme talento a quanto pare, ma scrisse sul movimento

partigiano in Serbia e fu pubblicato. Un mio caro amico, che vive qui a Pittsburgh e che conosceva personalmente l'uomo, ammise che secondo lui il suo accidentale annegamento era stato il verso più bello che avesse mai scritto. Doveva essere stato un poeta poco talentuoso.

Ed ecco la seconda: nel poema *Ogon'* (Fuoco), che significato hanno le iniziali B. Z.?

B. Z.²⁵ Si tratta di una persona che vive a Kiev. È stato un corrispondente giornalistico durante il colpo di stato in Ucraina, atto cui lui si opponeva fortemente. In verità, scrissi quei versi proprio durante il *Majdan*²⁶ e una delle poesie, in particolare, fu composta in seguito alla notizia che quaranta persone erano state bruciate vive. Si trattava soprattutto di attivisti di sinistra, militanti sindacali e cittadini che avevano manifestato il proprio dissenso nei confronti di ciò che stava accadendo. Provai vergogna quando seppi che alcuni dei miei colleghi e molti poeti e intellettuali, sia russi che ucraini, sostenevano tale atto. Spinto dall'orrore e dallo sdegno, composi quei versi.

²⁵ Su richiesta dell'autore, il nome è stato volutamente omissso per una questione legata alla privacy della persona in oggetto.

²⁶ Per *Majdan* (o più comunemente Euromaidan) s'intende una serie di violente proteste esplose nell'autunno del 2013 in Ucraina e principalmente nella città di Kiev. Centinaia di migliaia di cittadini scesero in strada e nelle piazze, tra cui piazza dell'Indipendenza (in ucraino *Majdán Nezaléžnosti*, da cui il movimento prese il nome), per protestare contro il governo dell'allora presidente Viktor Janukovyč e il suo rifiuto a firmare un accordo di associazione con l'Unione europea.

Capitolo 2

Traduzione

Стихотворения,
присланные из Италии

2013—2014

Poesie inviate dall'Italia

2013—2014

Первая тетрадь

Primo quaderno

I.

ИЗ ПЕТРАРКИ

У вас, кто слышал в розных рифмах пенье
вздохов, кормивших сердце после давней
ошибки молодости, когда явь не
дня нынешнего — прошлого явленье,

разнообразно: в плаче, в размышленье,
в тщете надежд и скорби (не тщеславней —
скромней) представ, порыв к Любви узнав, мне
и состраданье найдёт, и прощенье:

мне, бывшему и грелкою и басней
всему народу, отчего порою
перед самим собой невыносимо;

и пребывать в позоре не ужасней,
чем каяться и ясно знать: земное
блаженство — краткий сон, бегущий мимо.

I.

Dal Petrarca

Chi tra voi ha udito nelle discordi rime un canto
di sospiri, che nutrono il cuore dopo i lontani
giovanili errori, quando la realtà non è dell'oggi,
ma del passato manifestazione

molteplice: nel pianto, nella riflessione,
nella fatuità di speranze e di dolore (umili,
non vanagloriosi) dopo aver esibito lo slancio
verso Amore, per me troverà compassione,

e perdono: per me, che fui dinnanzi al popol tutto
sia prostituta che fiaba, ragion per cui
è insopportabile stare,
delle volte, davanti a se stessi;

e dimorare nell'onta non è più orrido
che confessarsi
e con chiarezza sapere: la terrena beatitudine è breve
sogno, che rapido passa oltre.

II.

КРАТКОЕ ИЗЛОЖЕНИЕ СТИХОВ СТЕПАНА ШЕВЫРЁВА, СОЧИНЁННЫХ ИМ В ИТАЛИИ С 1829-ГО ПО 1832-Й ГОД ^(*)

1. По ночам сознание наше
распахнуто воспоминаниям ⁽ⁱ⁾.

2. Пусть твердят мне, Россия, как ты дурна.
Но что мне твои соперницы! Не ты ли
превратила — силой гармонии и искусства —
порочность с суровостью в нежность
и научила
брать пример не с людей —
а с того, как стихийны, привольны леса твои, реки?
Что ж, пускай ты дурна,
нет, не соблазнюсь
плодами, пламенным взглядом и красотой
той другой, обитающей у
прекрасных гробов — *гробов!* — хотя я и сходил вместе с ней
«в недра земные» (что бы это ни значило),
где семья её — тени, а я-то с живою кровью —
лишь любовник докучливый. Нет, о Россия,
у нас ещё всё впереди. Ты крепка своей девственной силой,
ты молода, и, пускай моя ласка бессмысленна,
ты мне также и — мать ⁽ⁱⁱ⁾.

3. Впрочем, есть у нас нечто особенное —
Пётр, воздвигнувший город, вопреки дерзости моря,
«просвещения око», вперённое в страны заката. Так вот «вся вселенна»
несёт в этот град в пользу чад твоих, родина,
«плод наук» с благодарностью и изумлением.
Исполин — строитель его — оказался «могучее» в споре
с облакающей, влажной стихией;
и восходят повсюду из топей «неплодных»
шпили вверх; а сам исполин, точно солнце,
прорезает «лучом» славы мглу и, взгромоздясь на гранит,
взором сдерживает дерзящее море ⁽ⁱⁱⁱ⁾ —

4. воплощение всепоглощающей
женской стихии,
«неправую месть» одушевляемой ^(iv).

5. Нет, ужасна поэзия — та, что рождается
усилием воли, а не вдохновением ^(v).

б. А фаворский, нетварный свет
явлен зрящим и в вере,

II.

Breve esposizione dei versi di Stepan Ševyrëv, da lui composti in Italia tra il 1829 e il 1832 (*)

1. Nelle notti, la nostra coscienza
è spalancata sui ricordi.

2. Mi ripetano pure, Russia, la tua bruttezza.
Ma cosa sono per me i tuoi rivali! Non sei tu quella
che rigorosa ha trasformato, con la potenza
dell'armonia e dell'arte, l'amoralità in dolcezza
e ha insegnato
a prendere esempio non dagli uomini,
ma da quelle tue forze naturali, gli estesi boschi, i fiumi?
Ebbene, ammettiamo che tu sia brutta,
no, non mi lascerò sedurre
dai frutti, dagli ardenti sguardi e da quell'altra
bellezza che abita
gli splendidi sepolcri – *i sepolcri!* – seppure anch'io sia sceso insieme a lei
«nelle viscere della Terra» (qualunque cosa ciò significhi),
dove la sua famiglia – le ombre, ed io col mio sangue di vivo –
è soltanto un amante molesto. No, o Russia,
per noi tutto deve ancora accadere. Tu sei robusta nella tua forza vergine,
tu sei giovane e, pure che il mio sia un insensato vezzo,
tu sei per me anche: madre.

3. Del resto, abbiamo qualche cosa di peculiare:
Pietro, che ha edificato la città in barba alla tracotanza del mare,
è «lo sguardo della civiltà», fisso sulle terre del tramonto. Ecco, così, «l'intero universo»
a questa città, a beneficio dei tuoi figli, o patria, reca
«il frutto delle scienze» con gratitudine e ammirazione.
Il gigante, suo edificatore, si è dimostrato «più possente» nella disputa
con l'accerchiante, umida forza della natura;
e risalgono ovunque dalle paludi «infeconde»
in su le guglie; lo stesso edificatore, al pari del sole,
fenderà la foschia armato di «un raggio» di gloria e, inerpicandosi sul granito,
dominerà con lo sguardo l'insolente mare:

4. la personificazione delle femminee
forze naturali che tutto ingoiano
con animata «ingiusta vendetta».

5. No, terribile è la poesia, quella che nasce
da uno sforzo di volontà, e non per ispirazione.

6. La luce increata del Tabor
è stata rivelata vedente sia nella fede

и в религиозном искусстве —
скажем, у Микеланджело, также и у Рафаэля
(здесь, как, правда, и в прочих местах,
нервно курит в сторонке тень Ф. М. Достоевского) ^(vi).

7. Вот, к примеру, Москва и Рим
стоят друг пред другом:
жаркий Рим с благодарностью
принимает даренье любви,
что Москва ему преподносит —
пусть и льдистой рукою —
«лучший цвет» из короны своей ^(vii).

8. Тут с одной стороны
сила варварской, дикой, арктической, юной России,
многогромной своим языком,
будто Волга, потоком, текущая в Каспий,
а с другой — вся свобода Италии
мутным Тибром играет, ни разу не скованным льдами.
Только вдуматься: по нему и копыто коня не звенело! ^(viii)

9. Что ж, стихийность прекрасна, но даже опустошённый
храм в противустоянье стихиям —
так стоят храмы Пестума
посреди «больной и дикой»,
а когда-то привольной степи —
он ведь несокрушим ^(ix).

10. Вот и мне начинает казаться: силы
Вечного Города, вы пробуждаетесь, —
царственно и надменно — в ответ на удары стихий,
отряхая «тяжёлый прах», засыпавший вас ^(x).

11. Пускай Колоссей с Пантеоном
и Храмом Святого Петра
возвышаются над потопом
(так над степью больной
возвышается мысль в камне Пестума), —
тяжело
наследие древнего града свободы,
надевавшего цепи на всех,
кого он
подчинял своей силе, —
память Империи,
сметённой метелью нашествий,
аспид павшей короны,
ставший клубками змей,
разбегающихся
меньшими тираниями ^(xi).

sia nell'arte religiosa:
in Michelangelo, e pure in Raffaello.
*(qui, come – è vero – anche in altri luoghi,
fuma in disparte l'ombra nervosa di F. M. Dostoevskij).*

7. Ecco, ad esempio, Mosca e Roma
stanno l'una dinanzi all'altra:
con gratitudine la calda Roma
accoglie il dono d'amore
che Mosca le offre,
pur con gelida mano,
della sua corona «il fiore più bello».

8. Da un lato,
la forza della Russia barbara, indomita, artica, giovane,
con la sua multitonante lingua,
come il Volga che a fiotti fluisce nel Caspio,
e dall'altro, tutta la libertà dell'Italia
gioca similmente con il torbido Tevere, che mai una volta conobbe la morsa dei ghiacci.
Pensare che su di esso lo zoccolo equino non ha mai risuonato!

9. Be', magnifico è il caos degli elementi, ma persino un tempio
desolato in un duro confronto con le forze della natura,
così stanno i templi di Paestum
nel mezzo della «malsana e selvaggia»,
un tempo libera steppa,
è anch'egli granitico.

10. Ecco inizia a parermi: voi,
forze della Città Eterna vi state destando,
con regalità e iattanza, in risposta alla violenza degli elementi,
scuotendo «la pesante polvere» che vi aveva seppellito.

11. Possa il Colosseo, insieme al Pantheon
e alla Basilica di San Pietro,
ergersi sul diluvio
(come si erge sopra la steppa ammalata
il pensiero nella roccia di Paestum);
gravoso
è il retaggio della libertà
della città secolare, che in catene ha avvinto tutti
coloro che da essa furono piegati con la forza;
è il ricordo dell'Impero,
travolto dalla furia delle invasioni.
L'aspide della corona caduta
è divenuta groviglio
di serpenti che in minori tirannie
si disperdono.

12. Наш же брат россиянин,
в скифской древности — римский раб или данник
и трофей на военном триумфе
нынче видит, что римляне сами
платят поэтическим словом,
дочерям его Скифии дань,
им служба на наречье Петрарки ^(xii).

13. А река русской речи
полноводной «Историей
государства российского» — вливается в Океан
языка мирового. От иных современников, впрочем,
остаются лишь лужи:
вот, к примеру, Н. Полевой ^(xiii).

14. Знай, Пречистая Дева,
много я повидал
и, пожалуй, готов
прервать череду наслаждений ^(xiv).

15. Ждёт меня на родине дальней
тихое счастье
у негромкой реки,
хотя помню,
что я сам как поток,
да и реки все
неизбежно сливаются
в мировой Океан ^(xv).

16. И пока учёный педант собирает коллекцию,
кабинетный гербарий,
в коем даже язык Греции или Рима,
даже он «дотлевет» «бесплодно»
под прахом ненужных букв,
я коплю семена «давних жатв» к новым вёснам
и спасаю внутри себя «время, погибшее...
для земли», им даруя цветение после гибели ^(xvi).

17. Я и стены Рима отныне читаю как книгу
из гигантских обломков-букв,
что дразнят «жадный ум»
отзýвами прошлого: о, не прошедшего, нет! ^(xvii)

18. И вот — весна. Христос воскресает.
Сотрясаются бездны. Мироздание славит Его воскресение
всем оркестром своих инструментов и пляской
(впрочем, так — каждый год) ^(xviii).

12. Il russo nostro fratello,
nell'antichità scitica di Roma schiavo o tributario
e trofeo nel militare trionfo,
oggi vede gli stessi romani
pagare con parole di poesia
alle figlie della sua Scizia il tributo,
queste servendo con l'idioma del Petrarca.

13. E il fiume della lingua russa,
traboccante di "Storia
dello stato russo", si riversa nell'Oceano
del linguaggio universale. Dei contemporanei altri, del resto,
solo permangono pozze d'acqua:
ecco, ad esempio, N. Polevoj.

14. Sappi, Immacolata Vergine,
molte cose ho visto
e, credo, sono pronto
a interrompere la sfilza dei piaceri.

15. Mi attende nella patria lontana
una felicità placida
presso un fiume
quieto,
sebbene rammenti
di essere io stesso un flusso,
e che i corsi d'acqua, tutti,
di necessità confluiscono
nell'Oceano universale.

16. E mentre lo studioso pedante raccoglie il suo florilegio,
il suo meticoloso erbario,
in cui anche la lingua della Grecia o di Roma,
e persino lui stesso, «inutilmente» «si consuma»
sotto le ceneri delle sterili lettere,
io conservo sementi di «antiche messi» per nuove primavere
e metto in salvo dentro me stesso «il tempo, estinto...
per la sua terra», loro restituendo, dopo il declino, la fioritura.

17. E io da ora anche le mura di Roma leggo come un libro
scritto con giganti lettere-macerie,
che stuzzicano la «mente vorace»
con i richiami da un passato: oh, non irrevocabile, no!

18. Ed ecco, giunge la primavera. Cristo risorge.
Gli abissi si riscuotono. La Sua risurrezione l'universo osanna
con tutta l'orchestra dei suoi strumenti
e con danze
(d'altronde, così è ogni anno).

19. Как восходит и после заходит солнце,
так восходят на внутреннем небосклоне
и заходят — сознание, жизнь и любовь ^(xix).

20. В безмолвье твоём, о Природа,
ночном (послезакатном, даже можно домыслить что: смертном)
есть свобода душе и воображению.
Это — преображенье сознания. Но едва только мрачная тень
ночи сойдёт, и день и жизнь утвердятся,
докукою шума и прочих забот
затмевается воображение, и тогда твой голос, Природа,
звучит в полную силу ^(xx).

21. Что ж, пора! Наш «камертон-поэт», обращаюсь к тебе,
Пушкин, «из гроба вечности» — то есть из совершившегося,
из наставшего мира — песнею, пусть «неокреплой».
Ты, я верю, поймёшь то, что другим неясно.
Вся моя темнота, ибо я пленник во гробе
цельного прошлого, обращена лишь к тому, что
будет. Так пророчествует слепец, так Дант
познаёт мирозданье — от глубин до горних пределов,
так Микеланджело видит свершенье времён.
Повторим же дорогу Энея
и придём с тобой к месту, где колыбель и где гроб
двух эпох, встав вдвоём у начала новой.
Я провижу в таком начале
назначенье Отчизны. Когда я гляжу
на её просторы и осознаю многогромный
язык — не вовне, а внутри её — тот, что «воет» в стихиях
рек и лесов, ото льдов Белого моря
до вод, бьющих в Крым, — как я радуюсь, благодарный,
что этот язык станет самым последним словом
разума «в пре» европейских народов.
Пушкин, помазанник слова, отмеченный прежде Державиным,
наш «депутат» на всеевропейском вече,
объясни, почему
подобный былинному Муромцу этот язык
ныне так измельчал, и ссыхается море до лужи?
Кому же как не тебе
знамя его, развевавшееся над Кремлём,
вручено было Карамзиным и Жуковским!
Что бы молвил, встав из могилы, Державин?
Какие послал бы проклятья?
Будь же новым Гераклом, научи наш язык русским чувствам
и ударь призывом на вече,
выходя за границы России,

19. Come sorge e tramonta il sole,
così sorgono nel nostro cielo interiore
e tramontano: amore, vita e coscienza.

20. Nella tua, o Natura, silenziosità
della notte (del far della sera, spingendo persino a ipotizzare
che sia di morte) risiede la libertà per l'anima e l'immaginazione.
È la trasfigurazione della coscienza. Ma appena l'ombra cupa
del notturno tempo cala
e il giorno e la vita si impongono,
con il fastidio del baccano e di altri affanni
si eclissa l'immaginazione, e di qui la tua voce, o Natura,
con tutta la sua forza risuona.

21. Ebbene, è tempo! Nostro «poeta-diapason», mi appello a te,
Puškin, «dal feretro eterno» – vale a dire dalle cose adempiutesi,
dalla venuta del mondo – con un canto, se pure «non maturo».
Tu, confido, comprenderai ciò che agli altri è poco chiaro.
Tutta la mia tenebra, da che la bara dell'intero passato
m'imprigiona, protende solo
verso ciò che sarà. Così profetizza l'orbo, così Dante
coglie l'ordinamento del cosmo, dalle profondità sino ai confini celesti,
così Michelangelo vede lo svolgimento delle epoche.
Ricalcheremo la stessa strada di Enea
e affianco a te giungeremo presso il luogo
ove giace la culla e ove giace la tomba
di due epoche, in due imbarcandoci verso un nuovo inizio.
Io prevedo in tale inizio
la missione della Madrepatria. Quando guardo
le sue vastità e prendo coscienza della multitonante
lingua – non all'esterno, bensì all'interno di essa – che «ulula» nelle forze naturali
dei fiumi e dei boschi, dai ghiacci del mar Bianco
fino alle acque che s'infrangono sulla Crimea; quanta gioia provo,
e gratitudine, ché questa lingua diverrà l'ultimissimo verbo
della ragione «in disputa» con i popoli europei.
Puškin, cresimato dalla parola, prima di Deržavin celebrato,
nella *veče* paneuropea nostro «ambasciatore»,
spiega,
perché questa lingua, eguagliabile al leggendario Muramec,
è oggi così frantumata
e pure il mare va ritirandosi
fino a una pozza ridursi?
A chi, se non a te,
è stato il suo vessillo, sventolante sopra il Cremlino,
da Karamzin e Žukovskij affidato!
Cosa asserirebbe Deržavin, ergendosi dalla sua tomba?
Quali anatemi scaglierebbe?
Sii il nuovo Eracle, educa la nostra lingua ai sentimenti russi
e percuoti la *veče* con un richiamo,
valicando i limiti della Russia,

словно колокол,
призывом не только русским — всеевропейским ^(xxi).

22. Ибо звучное слово сильно и даёт урожай ^(xxii).

23. А счастливое чтение и постижение
Данта похоже на то, как купальщик
противостоит
накату упругих волн моря ^(xxiii).

24. Что ж, вперёд! У поэта есть право
на тёмный, недопрояснённый
и опьяняющий стих ^(xxiv).

25. Гомер, Дант, Шекспир —
они дополняют друг друга ^(xxv).

26. Знай, Италия, я все «лобзанья» твои
возвращу своей главной любви — России ^(xxvi):

27. матери, что родила меня в муках
и благословила на жизнь ^(xxvii).

28. Воздух сковало ветром
из Северной Африки, всё оцепенело,
и мáрит (вот погодите, придут ноябрь или март,
и сирокко задует в полную силу) ^(xxviii).

29. Форум пал, и связи Римского мира
давно распаялись, но благородная кровь
творцов Pax Romana
течёт даже в их «искажённых потомках» ^(xxix).

30. Смешон, кто отверг
Юг или Запад Европы
на уровне, так сказать, живота
(за своеобычность их «кухни») ^(xxx):

31. рассудок таких знатоков
крайне неповоротлив ^(xxxi).

32. Рим падёт лишь тогда, когда мир падёт ^(xxxii).

33. Между тем, склоняясь к реке,
лавры и тополи
шепчут: «К нам залетел
соловей из России».

quasi fosse una campana,
che fa appello non ai russi soltanto, ma agli europei tutti.

22. Dacché la parola sonante è forte e darà i propri frutti.

23. Una felice e profonda lettura di Dante
a un bagnante rassomiglia,
che al moto resiliente
delle onde del mare resiste.

24. E dunque, avanti! Il poeta
ha diritto agli oscuri, astrusi
e inebrianti versi.

25. Omero, Dante, Shakespeare;
l'un con l'altro si completano.

26. Sappi, Italia, tutti i tuoi «baci» io renderò
al principale mio amore, alla Russia:

27. alla madre, che tra i tormenti mi ha partorito
e dato la benedizione della vita.

28. L'aria è inchiodata dal vento
che dall'Africa del Nord spira; tutto è paralizzato,
e un vapore afoso aleggia (ecco, aspettate un po', arriverà novembre, oppure marzo,
e lo scirocco soffierà con tutta la sua forza).

29. Il Foro è caduto, e i legacci del mondo romano
da tempo si sono sfaldati, ma il sangue nobile
dei creatori della Pax Romana
fluisce anche nei suoi «corrotti posteri».

30. Ridicolo è colui
che il meridione o l'occidente europeo ha respinto,
ragionando a livello, per così dire, del ventre
(per la singolarità della loro cucina):

31. l'ingegno di tali intenditori
è oltremodo tardo.

32. Roma cadrà solo nell'ora in cui cadrà il mondo.

33. Intanto, chinandosi verso il fiume,
i lauri e i pioppi
bisbigliano: «Su noi si è posato
volando dalla Russia un usignolo».

— «Что ж, — отвечает Тибр, —
пусть порадует нас
песнями на наречии “свежем, новом”»^(xxxiii).

34. — Нет, — отвечаю тогда. — Лучше я уподоблюсь Горацию.
Тибр, твои струи мутны и желты.
Это грехи своих граждан ты вымываешь
в море, и я тебе лучше скажу как последний
римлянин: жертва моя, служенье Отчизне —
пожалуй, напрасны^(xxxiv).

35. А что соотечественники? Соотечественницы?
Сидят вдоль реки, рисуют себе акварельки,
мня себя копиями Рафаэля —
миниатюрными. Впрочем, красоты их враз
любая девчонка с Альбанских гор затмевает.
Там в вулканическом озере блещет лазурь
оком Дианы^(xxxv).

36. Их не пробудит и скрежет моих переводов
из «Освобождённого Иерусалима»^(xxxvi).

37. Видимо, я им — рифмач,
с блажи какой отпустивший размеры — «по вольной».
Им бы порядок да крепкую руку. И что им моя
гармония — та, что рождается в сшибках стихии и мысли!^(xxxvii)

38. Русские литераторы, это ещё не всё!
Я и «Рифмарь» вам издам — каталог затёртых и звонких
слов-двойников — бич журналистам стиха,
вечно связующим «камень» и «пламень», катящим
как на рессорах в ничто, и тогда-то наш стих зацветёт
мыслию и одушевится сознанием слова^(xxxviii).

39. Лишь отмеченный гением, тронутый им
камень или человек, незначительный с виду,
вдруг оживает и кажется преображённым^(xxxix).

40. Пусть не соперничать мне
с тискающими по дюжине книг —
но как же не совестно им
столько строчить и печатать!^(xli)

41. Что ж, угасать мне теперь без двойника,
без любви, без опоры, без жизненной рифмы,
падая как виноград перезревший? Тоска-то какая!^(xli)

– «Ebbene, – risponde il Tevere –
possa egli deliziarci con dei canti
in un idioma “fresco, nuovo”».

34. – No, – replico allora. – Preferisco eguagliarmi a Orazio.
Tevere, le tue acque sono torbide e giallastre.
Sono le colpe dei tuoi cittadini, che tu dilavi
in mare, e io a te voglio dire
come ultimo romano: la mia rinuncia, il servire la Madrepatria
è forse inane.

35. Ma cosa fanno i compatrioti, uomini e donne?
Siedono lungo il fiume, dipingono acquerelli,
credendosi ognuno un Raffaello
in miniatura. Del resto, alla loro bellezza
qualsiasi ragazzina dei Colli Albani fa subito ombra.
Lì, sul lago vulcanico, riluce l’azzurro
come l’occhio di Diana.

36. Non li desta neppure lo stridore delle mie traduzioni
della «Gerusalemme Liberata».

37. A quanto pare, sono per loro un poetastro,
per aver svincolato i metri da un certo capriccio, e resi «liberi».
Loro avrebbero bisogno di ordine e mano ferma. Ma a loro cosa importa
la mia armonia, che nasce negli scontri delle forze della natura e del pensiero!

38. Letterati russi, ancora non è tutto!
Anche un «Rimario» redigerò per voi – un catalogo di parole-gemelle
logorate e squillanti – uno scudiscio per i pennivendoli
che da sempre legano «gemma» a «fiamma», e scivolano
senza scosse verso il nulla, e sarà allora
che la nostra poesia germoglierà pensiero
e la consapevolezza della parola le darà vita.

39. Solo segnato dal genio, toccato da esso,
una pietra o un uomo, insignificante a vedersi,
di colpo si anima e sembra trasfigurato.

40. Ammettiamo pure che io non competa
con coloro che sfornano dozzine di libri alla volta:
come non provano vergogna
a tanto stampare e pubblicare!

41. Ebbene, posso adesso
perire senza sosia,
senza amore, senza sostegno, senza rima vitale,
cadendo come uva appassita? Quale afflizione!

42. Только одно утешение:

Рим принимает нас как драгоценных гостей,
уступая нам часть своего одеянья,
распахнувши сады свои, архитектуру
так расставив, что глаз восхищается мощью
прошлого и настоящего, а мысль воскрешает всё то,
что поглотили гробы. В этом ответном порыве
древнего города к нам есть превращение чувства
в стебли, в стволы и в листву — в розу, в лавр, в кипарис ^(xliii).

43. Мне ведь мало реки, я жажду уже Океана,
проще — бессмертия, новых ристалищ и новых
побед и свободы ^(xliiii).

44. И — напоследок отрывок из Данта:

«Ад», песнь третья. Дант и вожатай-Вергилий
уже подошли к вратам из «темноцветного камня»,
на коих написано, что всем входящим сюда
дóлжно «сложить упования». Кого они видят? Что слышат?
Шум голосов, стоны и «рукобиенья».
— Здесь, — говорит вожатай, — те, чей путь на земле
не обозначен ни славою, ни бесславьем.
(А мы с тобой, Дант, не из такой породы.)
— Есть ли на что им надеяться? — Нет, — отвечает Вергилий, —
эти даже на смерть уже не уповают ^(xliiv).

*Тут Шевырёв умолкает и закрывает тетрадь:
скоро ему собираться — ехать в Россию.*

*— Как ты примешь меня, непригожая родина?
Я стою пред тобою, словно у Дантовых врат.*

P. S.

Нет ничего презреннее,
чем скорый суд современников.

Шевырёв, «витязь великосердный»,
как называл его Пушкин,
получивший место профессора
при Московском императорском
в результате шахматной партии,
разыгранной тем же Пушкиным,
что явился в университет
в компании С. С. Уварова,
назначенного и. о. министра

42. Soltanto un'unica consolazione:
Roma ci accoglie come ospiti preziosi,
concedendoci parte della propria veste,
spalancando le porte dei suoi giardini,
disponendo le sue costruzioni,
così che l'occhio ammira con forza
di passato e presente, mentre il pensiero fa risorgere
tutto ciò che i sepolcri hanno inghiottito. Nello slancio
con cui la città antica ci risponde
sta la trasformazione del sentimento
in fusti, in canne e in foglie – in rosa, in alloro, in cipresso.

43. Il fiume per me è troppo poco, ho sete di Oceano;
più semplicemente, di vita eterna, di nuovi tornei e nuove
vittorie, e di libertà.

44. E, per finire, un passo di Dante:
«Inferno», canto terzo. Dante e la guida-Virgilio
sono ormai giunti dinnanzi alla porta di «pietra di colore oscuro»,
sulla quale è scritto: coloro che qui entreranno
devono «lasciare ogni speranza». Chi vedono? Cosa sentono?
Strepito di voci, gemiti e «suoni di man».
– Qui, – dice la guida, – dimorano coloro il cui cammino sulla terra
non fu segnato né da infamia né da lode.
(Mentre io e te, Dante, non apparteniamo a tale genìa).
– Possono in qualcosa sperare? – No, – risponde Virgilio, –
neppure di morire hanno speranza.

*Qui Ševyrëv tace e richiude il quaderno:
presto sarà tempo di fare le valigie, e di partire per la Russia.*

*Come mi accoglierai, o patria senza avvenenza?
Io sto di fronte a te come davanti alla porta dantesca.*

P.S.

Non c'è nulla di più abietto
del giudizio sommario dei contemporanei.

Ševyrëv, «paladino dal grande cuore»,
come lo chiamava Puškin,
ricevette la cattedra di professore
presso l'Università imperiale di Mosca
in seguito a una partita a scacchi
giocata dallo stesso Puškin,
il quale era giunto all'università
in compagnia di S. S. Uvarov –
designato temporaneamente ministro

(которого, если по чести,
в душе презирал),
и раструбил о поддержке
юного воина слова, —
так вот Шевырёв, вечно пылкий,
не был ценим студентами.
Да и то удивительно,
как в славном Отечестве
выбился в профессора.

«Когда, — говорил Шевырёв, —
я жил в Италии
(едкий смешок в аудитории),
то часто читал стихи
Пушкина (смех возрастает)
ящерицам (бурный шум).
Так вот, господа, пресмыкающиеся
и те обладают слухом
(студенты не понимают,
невежество — это болезнь):
они всегда выползали
послушать живые гармонии
нашего языка».

Шевырёвский приятель Гоголь
такое бы оценил.
Но бедный московский студентик
с головой, набитой идеями
о пользе, борьбе, — и мечтающий
о вечно лучших странах,
где он никогда не бывал?

Шевырёв, сам полуварвар,
именовал те пространства
к западу от России
блистательным «гробом вечности».
Так остгот Теодорих
милостиво подбирал
славу поблекшего Рима,
чтобы вплести в корону
грузно осевшей Империи
несколько многоцветных
камней или лепестков.

Но борцам за идеи,
не знающим даже слуха
ящериц — что там зрения
птиц или, скажем, стрекоз! —
чем им измерять
путь от тьмы до полудня

(costui, ad essere sinceri,
era da Puškin profondamente disprezzato), –
e strombazzava il suo sostegno
al giovane armigero della parola;
e dunque Ševyrëv, di animo sempre focoso,
non era stimato dagli studenti.
Ed è sorprendente
che nella gloriosa Madrepatria
sia riuscito a diventare professore.

«Quando, – disse Ševyrëv, –
vivevo in Italia
(risatina sarcastica tra il pubblico),
spesso leggevo le poesie
di Puškin (le risa aumentano)
alle lucertole (il fragore si fa forte).
Ebbene, signori, anche i rettili
hanno orecchio
(gli studenti non capiscono,
l'ignoranza è una malattia):
sono sempre strisciati fuori
ad ascoltare le vive armonie
della nostra lingua».

Gogol', amico di Ševyrëv,
lo avrebbe apprezzato molto.
Ma il povero studentello moscovita
con la testa zeppa di idee
sull'utilità, sulla lotta, e che sogna
paesi che siano eternamente migliori,
dov'è che non ha mai messo piede?

Ševyrëv, lui stesso mezzo barbaro,
chiamava quegli spazi
che si dispiegano a ovest della Russia
la gloriosa «tomba dell'eternità».
Così l'ostrogoto Teodorico
con misericordia ha raccattato la fama
di una Roma avvizzita,
per incastonare nella corona dell'Impero
pesantemente ammalorato
alcune pietre multicolore o petali.

Ma coloro che lottano per le idee,
che non sanno neppure che rumore fanno
le lucertole – per non parlare della vista
degli uccelli oppure, diciamo, delle libellule! –
con cosa possono misurare il cammino,
dalle tenebre fino a mezzogiorno,

мысли? А всей России,
пребывающей, сколько бы мы
ни трудились, в неведение смыслов?

Господи, дай же сил
и укрепи перед этой
недопроявленной жизнью
и от судьбы межеумочной
нас огради!

(*) Уже когда работа над «Кратким изложением» была завершена, в архивах России и США обнаружилось несколько прежде не известных стихотворений Шевырёва, сочинённых им в 1829—1832 в Италии; вещи эти мало что добавили к общему впечатлению, вдохновившему «Краткое изложение».

del pensiero? E dell'intera Russia,
che dimora, per quanto noi ci diamo da fare,
nell'ignoranza dei significati?

Signore, dacci forza
e fermezza davanti a questa vita
sottosviluppata
e da un destino mediocre
difendici!

(*) Quando il lavoro sulla *Breve esposizione* era ormai concluso, negli archivi russi e americani sono stati rinvenuti alcuni componimenti di Ševyrëv ancora sconosciuti, da lui composti negli anni 1829-1832 in Italia; queste cose hanno aggiunto ben poco all'impressione generale che ha ispirato la *Breve esposizione*.

ПРИМЕЧАНИЯ / NOTE DI RIFERIMENTO:

- (i) «Ночь» (20^{го} июня 1829. Рим).
- (ii) «К непригожей матери» (Июля 16 <1829>. Вечер. О. Иския).
- (iii) «Петроград» (Авг<уста> 9 <1829>. Воскрес<енье>. О. Иския).
- (iv) «Очи» (2 сентября — ноябрь 1829. Кастелламаре, в окрестностях Неаполя — Рим); «Женщине» (Ноябрь 1829. Рим).
- (v) «Поэт» (Ноябрь 1829. Рим).
- (vi) «Преображение» (3^{го} Декабря <1829>. Четверг. Рим).
- (vii) «К<нягине> З. А. В<олконск>ой» (3/15 дек<абря> 1829. Рим).
- (viii) «Тибр» (8—10 декабря 1829. Рим).
- (ix) «Храм Пестума» (Не позднее 22 декабря 1829. Рим).
- (x) «К Риму» («Когда в тебе, веками полный Рим...») (Не позднее 22 декабря 1829. Рим).
- (xi) «К Риму» («По лестнице торжественной веков...»). (Не позднее 22 декабря 1829. Рим).
- (xii) «Кн. Гагарин<ной> в альбом» (1829. Рим).
- (xiii) «Русская история» (1829 [?]. Рим).
- (xiv) «Романс Теклы (из “Пикколомини”», стихотворный перевод из Ф. Шиллера (1829. Рим).
- (xv) «Две реки» (Начало января 1830. Рим).
- (xvi) «Стансы» («Стен городских затворник своенравный...») (Февраля 9. Серeda. 1830. Рим).
- (xvii) «Стены Рима» (Не позднее 22 марта 1830. Рим).
- (xviii) «Хоры ангелов несутся...» (27/15 марта [1830]. Рим).
- (xix) «Песня» (1830. Рим).
- (xx) «Стансы» («Когда безмолвствуешь, природа...») (Первая половина 1830. Рим).
- (xxi) «Послание к А. С. Пушкину» (12 июня — 17 июля и август 1830. Рим).
- (xxii) «К Фебу» (Лето 1830. Рим).
- (xxiii) «Чтение Данта» (Лето 1830. Рим).
- (xxiv) «Критику» (Лето 1830. Рим).
- (xxv) «Тройство» (Лето 1830. Рим).
- (xxvi) «К Италии» (Лето 1830. Рим).
- (xxvii) «К матери» (Лето 1830. Рим).
- (xxviii) «Широкко» (Лето 1830. Рим).
- (xxix) «Форум» (Лето 1830. Рим).
- (xxx) «Соболевскому» и «Отрывок из путешествия его же» (После 13 июля 1830. Рим).
- (xxxi) «Он» (После 13 июля 1830. Рим).
- (xxxii) «Колосс сей падёт», стихотворный перевод из Беды Достопочтенного (2 августа 1830. Рим).
- (xxxiii) «Русский соловей в Риме» (Не позднее начала сентября 1830. Рим).
- (xxxiv) «Эпиграмма» (До 15/27 декабря 1830. Рим), «Ещё» (15/27 декабря 1830. Рим) и неоконченный набросок «...Дианы око...» (8 августа 1830. Озеро Альбано).
- (xxxv) «Ода Горация последняя» (Не позднее 2/14 сентября 1830. Рим).
- (xxxvi) «Седьмая песнь “Освобождённого Иерусалима” Т. Тассо» (После 25 сентября 1830 — Четверг, 10 марта 1831. Рим).
- (xxxvii) «Эпиграмма—октава» (До 2 августа 1831. Рим).
- (xxxviii) «Русским литераторам о необходимости издать русский рифмарь» (26 февраля 1831. Рим).
- (xxxix) «Камень Данта — Гвичиоли (в альбом Владимиру Д. П.)» (Апреля 7 1831. Рим).
- (xl) «Кошмар» (26 февраля 1831. Рим) и «Журналисту» (Апрель — июль 1831. Рим).
- (xli) «Сонет (италианским размером)» (21 апреля 1831. Рим).
- (xlii) «Княгине З. А. Волконской для окт<ября> 10/22» (Окт<ября> 9/21 1831. Рим).

^(xliii) «Как со гнезда молодой птенец орлицы» (Между 21 октября и 10 ноября 1831. Рим) и «Стансы» («В тот самый день, когда, приявши дух...») (29 октября/10 ноября 1831. Рим).
^(xliv) «Начало третьей песни Дантова “Ада”» [14 октября 1830 — после 15 июня 1832. Рим — Боцен (Больцано) — Рим]. Последний стихотворный текст, над которым Шевырёв работал перед возвращением в Россию.

10 ноября – 3 декабря 2013. Болонья

10 novembre – 3 dicembre 2013, Bologna

Ш.

ДЕРЕВЬЯ В НОЯБРЕ

1.

Всё-таки осень: певчее тело
вновь обретает знакомый лад.
Можно теперь на любой уцелелой
вывести арию. Кости хрустят

точно колки́, когда их подтянешь.
Жилами струн вдоль спины и рук
всякий сгорающий плавно (лишь взглянешь
ты на него) обращается в звук,

в знак листопада — о, сколько плывёт их
мимо! — моргая, неспешно ложась,
будто на пятилинейных нотах
звука вне тела со зрением связь.

Я бы хотел продолжать, как в концерте,
это звучанье словесной струны,
но за чертой подступающей смерти
наши гармонии им не нужны;

разве что если б, раздевшись, растенья,
чувствовали за отливом весну,
пряча прообразы преображенья
в ветках, готовых к глубокому сну.

2.

Пока светило жизни не зашло,
пока его лучи плывут над нами,
преображая стылое тепло, —
во что? — да мы ещё не знаем сами

во что; прошу, зима, повремени,
не для меня лазури и кармины,
свечение и нагота в тени
от собственных ветвей у половины

деревьев, а для тех, чей глаз пока
не напился блуждающих горений,
чья машинально тянется рука
ладонью вверх — в тепло из стылой тени.

III.

Alberi a novembre

1.

Eppure è autunno: il corpo canoro
 ritrova l'armonia conosciuta.
Si può adesso ad ogni cosa sopravvissuta
 far risalire un'aria. Le ossa scricchiolano

come i piroli della chitarra, quando li stringi.
 I fili delle corde lungo la schiena e le braccia
riducono chiunque, che dolcemente arde (un solo
 sguardo getti su di lui), in suono,

in un gesto di foglie in caduta – oh, per quanto fluttueranno
 accanto a loro! – oscillando, adagiandosi senza fretta,
come sulle note del pentagramma il legame
 di un suono fuori dal corpo con la vista.

Avrei voluto seguire, come in concerto,
 questa eco della corda verbale,
ma oltre il limite di una morte che si approssima
 le nostre armonie sono per loro vane;

e chissà che le piante, svestite, non sentano
 al posto del deflusso la primavera,
seppellendo gli archetipi della trasfigurazione
 nei ramoscelli, pronti ad un sonno profondo.

2.

Fin qui l'astro della vita non è tramontato,
finché sopra di noi fluttueranno i suoi raggi,
il freddo calore trasfigurando:
in che cosa? Nemmeno noi sappiamo ancora

in che cosa; ti prego, inverno, pazienta,
non fanno per me gli azzurri e i carminî,
il bagliore e la nudità di cui tra gli alberi
metà fa mostra all'ombra dei propri

rami, ma per coloro il cui occhio non si è ancora dissetato
di erranti ardori, e la cui mano
in su macchinalmente protende
il palmo – dalle fredde ombre verso il calore.

IV.

ПРОЯСНЕНИЕ

*(Петрарка совершает восхождение на Мон-Ванту
26 апреля 1336 года)*

Что увидал он, на Наветренную гору
поднявшись с книгой августиновых признаний
в руках? Конечно, солнце над весенней, ранней
землёй, что будит жизнь, неявственную взору,

залив Марсея, клобуки из снега — в пору
лишь Альпам изо всех земных образований —
да блеск реки, текущей вдоль хребтов: глаза не
видят за границами видимого взору.

Но, книгу развернув, он вспомнил, что писал об
алканье смысла автор «Исповеди», ибо
в свертелесное тела посев прорастает,

а что до озарений или жалких жалоб,
то даже альпийского льда талая глыба,
даже она — надмирный пожар преломляет.

IV.

Rischiaramento

(Petrarca scrive l'Ascesa al monte Ventoso il 26 aprile 1336)

Cosa ha visto, asceso al monte Ventoso
con un libro di confessioni agostiniane
tra le mani? Dicerto il sole, in alto alle primaverili,
primiziali terre, che desta la vita,
impercettibile allo sguardo,

il golfo di Marsiglia, i copricapi di neve – che calzano,
di tutte le formazioni telluriche, alle Alpi soltanto –
e il lucido fiume, che scorre lungo il crinale: gli occhi
non vedono al di là dei confini
di ciò che allo sguardo è visibile.

Ma, a libro aperto, si ricordò cosa sul desio
scrisse l'autore delle "Confessioni", giacché dalla semina
nell'oltre-corpo germoglia,

e che dinanzi alla rivelazione o ai pietosi compianti,
persino un blocco di ghiaccio dalle Alpi,
persino quello, disciolto, rifrange il fuoco divino.

V.

НОВАЯ ЖИЗНЬ

Я жил не напрасно, я был в Равенне,
где видел пышущую позолоту
твою, Византия: в чреде явлений
передо мной проходивших без счёту
то — высшая точка; там свет без тени
звучит, заглушая всякую ноту,
громче космического и земного
через воплощённое в краске Слово.

Всю жизнь — всё то, чему выпало прежде
случиться — можно стереть, не жалея,
как мел с доски. Ныне в новой надежде
новое зрение яснее зрея
и слух пробуждается, что невежде
ленивому дан, — их сродство в себе я
уже ощутил, осознав, что ценно,
в том мире, где осень, солнце, Равенна, —

в плывущем и блещущем мире зренья,
в глубоком и дышащем море слуха,
в месте, где замерло воображенье,
как в почве зерно озимое, глухо
к накатам стихий. Дня сердцебиенье
со всех сторон подступает. Что ж! В двух и
в ста, в тысяче слов не опишешь, что там
бродит в преддверье по трепетным нотам.

Попробуем! Сильный ветер? Едва ли.
Солнце, палящее неумоимо
равеннский порт, где когда-то стояли
боевые суда гордого Рима?
Не солнце — большее. Святой Виталий
городу и проплывающим мимо
путь указывает к достойной цели,
как будто ребёнку из колыбели —

путь в жизнь. Там Дант в синем круге молчанья
уснул. Сколько было сказано слов им:
теснины тоски, любви расстоянья,
движенье звёзд — всё скрепляемо словом.
Но час настанет — его сознание
пробудится снова под небом новым
для жизни, более полной, чем эта:
в короне незаходящего света.

Другие тоже придут, как с настенных

V.

Nuova vita

Ho vissuto non invano, sono stato nella città di Ravenna,
ove ho visto l'oro rovente del corpo
tuo, Bisanzio: nel lungo corteo degli eventi
svoltisi dinanzi a me,
quello fu il punto più alto; lì una luce
priva di ombre risuona, soffocando ogni nota,
a voce più alta di quella cosmica e terrena,
attraverso la Parola nella pittura incarnata.

L'intera vita – tutto ciò che è capitato prima
che si compisse – si può cancellare, senza rimpianti,
come gesso dalla lavagna. Oggi, nella nuova speranza
una nuova visione maturando si rischiara
e una voce si desta, che al rozzo indolente
è data – la loro affinità già in me
ho avvertito, dopo aver compreso cosa ha valore,
in quel mondo dove è autunno, sole, Ravenna –

nel galleggiante fulgido mondo della vista,
nel profondo e traspirante mare dell'udito,
nel luogo dove la fantasia è morta,
come nella terra il grano vernino, e sorda
all'inerzia delle forze elementali. Il pulsare del giorno
da ogni lato s'accosta. Ebbene! Non con due,
né con cento o mille parole scriverai
che lì erra sulla soglia lungo trepide note.

Tentiamo! Forte è il vento? A malapena.
E il sole, che indefesso cuoce
il porto ravennate, dove un tempo stavano
i tribunali militari della superba Roma?
Non un sole, di più. San Vitale
alla città e a coloro che procedono oltre
mostra il sentiero verso una meta degna,
come a un bambino nella culla

il cammino verso la vita. Lì Dante, nel disco turchese del silenzio,
s'assopì. Quante parole da lui proferite:
le strette dell'angoscia, dell'amore le distanze,
il moto delle stelle: tutto è suggellato nel verbo.
Ma giungerà l'ora, e la sua coscienza un'altra volta
si desterà sotto un cielo nuovo
per la vita, più piena di questa:
nella corona di una luce che non cala.

Anche altri giungeranno, come da mosaici

мозаик, — с венцами в руках. Стихии
смолкнут, запутавшись в златоименных
пылающих складках. — Встанут живые:
мужчины в белых как снег и нетленных
одеждах, на женщинах золотые
платья поверх чистых платьев их славы,
даже олени, щипавшие травы,

на звёздном небе ожившей Вселенной
воздунут рога червонные, глядя
со стен мавзолея Галлы на денный
пожар, что сдувает золота пряди
с планетных орбит. Се — свет неизменный,
что ярче ста солнц, свет, явленный ради
того, чтобы смысла не убывало,
и, пробуждаясь, зерно прорастало

в новую жизнь.

murali, con le corone tra le mani.
Le forze della natura taceranno, invischiate
in pieghe d'oro brucianti. Sorgeranno vivi:
uomini in abiti incorruttibili, bianchi come neve,
sulle donne vestiti dorati
sopra le candide vesti della loro gloria,
e persino i cervi, che brucano l'erba,

sul cielo stellato del Cosmo tornato alla vita
si leveranno corna d'oro scarlatto, guardando
dalle pareti del mausoleo di Galla la fiamma del giorno,
che soffia via ciocche d'oro
dalle orbite planetarie. Ecco, una luce immutabile,
più brillante di cento soli, una luce rivelata,
affinché i sentimenti non si attenuino
e, risvegliandosi, il grano germini

a nuova vita.

VI.

ОСТГОТСКИЕ ФРАГМЕНТЫ

1. ТЕОДОРИХ — СОПЛЕМЕННОКАМ:

Пусть каждый лучше владеет мечом,
чем иззубренным словом. Готская слава
в решимости, в ясности и в ударе,
а не в дивномыслии греков,
ещё меньше — в надтреснутых трубах
давно поблекших, позавчерашних
триумфов Империи. Сдюжим — найдутся
те, кто прославит в слове и в краске,
те, кто осмыслит и изваяет,
символизирует — всё, что в силах
вымолвить хитроумный язык.

А не сумеем — даже Валгаллы
нам не видать, что там праздных застолий,
где философствуют, упиваясь
хлеце вина сшибкою слов.

В золоте моря, что в хвойные рощи,
соль завоевает, в золоте солнца,
что выжигает с равнины туман,
станем, поблёскивая металлом,
новой пшеницей для новой страны.

2. ТЕОДОРИХ И ФИЛОСОФЫ

«Зря, — говорил Теодориху обречённый на гибель Боэций, —
ты обвиняешь нас в заговоре в пользу каких-то там греков.
Лучше почувствуй разумом, лучше помысли сердцем:
Рим — вечный Рим — наша родина, где даже ты — узурпатор».

3. ПРЕДОСТЕРЕЖЕНИЕ

Он не разумел грамоте
и выводил литеры имени своего,
дабы не ошибиться в правильном начертании,
по трафарету из золота:

Rex Ostrogothum et Italiae
мог являться лишь в пурпурной прописи,
подсвеченной солнцем славы.

VI.

Frammenti ostrogoti

1. Teodorico ai connazionali:

Ammettiamo pure che ciascuno padroneggi meglio la spada della parola intagliata. La fama dei Goti risiede nella risolutezza, nella lucidità e nell'attacco, e non nel miro pensiero dei greci, ancora meno: nei condotti incrinati e a lungo deperiti dei datati trionfi dell'Impero. Ce la caveremo: saranno trovati coloro che celebrano nella parola e nel colore, coloro che comprendono e modellano, simboleggiano tutto ciò che è nelle forze di una lingua elaborata di proferire.

Ma non riusciremo; persino di Valhalla non possiamo vedere gli oziosi convivi, lì dove di filosofia discorrono, inebriandosi di verbali scontri, più mordaci del vino.

Nell'oro del mare, che sui boschetti di conifere il sale inizia a sospingere, e nell'oro del sole, che brucia via dalla piana la nebbia, diverremo, scintillando come metallo, frumento nuovo per un nuovo paese.

2. Teodorico e i filosofi:

«Invano, – disse a Teodorico il condannato a morte Boezio – tu ci accusi di aver complottato a favore di quei greci. Faresti meglio a sentire ragione, a pensare con il cuore: Roma, l'eterna Roma, è la nostra patria, dove tu ne sei anzi usurpatore».

3. Monito:

Non sapeva leggere, né scrivere e deduceva i caratteri del proprio nome, perché non facesse errori sui documenti di legge, dal timbro d'oro:

Rex Ostrogothum et Italiae
poteva trovarsi soltanto nei caratteri purpurei,
come un traslucido sole di gloria.

О, сколько бы отдал король,
чтобы рассуждать об Отечестве
как эти патриции Рима,
или о тонкостях смыслов
как философы, о которых он столько слышал на Босфоре!

Смирись! Сколько ни приближайся к другому,
никогда не задышишь его грудью,
не взглянешь на мир окрестный
глазами его.

И в этом скорее промысел, чем поражение —
предел, навсегда положённый
пытливейшим из сердец.

4. СМЕРТЬ ТЕОДОРИХА

Некий хронист, весьма ненадёжный
сообщает, что бурный король Теодорих
с криком: «И дернул же чёрт меня плыть
в Сицилию!» — спрыгнул на лошади в Этну,
слившись с огнём, ему соприродным.

(Слышали мы и другие рассказы:
сразило молнией, был отравлен.)

Не потому ль в мавзолее монарха
только порфирная ванна — пустая:
в знак омовения в пламени?

Верно, влечение
к греческой мудрости вдохновило
его на бессмысленный, яркий подвиг,
свойственный, впрочем, многим германцам —

ведь даже пол в королевском дворце
украшала мозаика: бой
Беллерофонта верхом на Пегасе
с Химерою, день земной убывает,
едкое пламя выело мозг.

Теодорих, пасынок греков
предпочитал прямо видеть предметы:
тот Гераклитов поток, в который
входишь однажды, чтобы раствориться

и вспыхнуть сверхновой
в темнице ума.

O, cosa darebbe il re

per discutere sulla Patria,
come questi patrizi di Roma,
o per ragionare sulle sottigliezze del pensiero,
come i filosofi di cui nel Bosforo ha tanto sentito!

Rasségnati! Quanto rimani lontano dall'altro,
mai imparerai a respirare come il suo torace, né mai
getterai uno sguardo sul finitimo mondo
come i suoi occhi.

E in questo è più celere l'operosità della disfatta:
l'obiettivo, per sempre posto
come il più ambizioso del cuore.

4. La morte di Teodorico:

Un certo cronista, scarsamente attendibile scrive
che l'impetuoso re Teodorico,
con l'urlo: «Fu il diavolo a tentarmi
di approdare in Sicilia!», saltò giù da cavallo sull'Etna,
fondendosi con il fuoco, in lui connaturato.

(Abbiamo sentito anche altre storie:
una folgore si abbatté su di lui, fu avvelenato.)

Non è per questo che nel mausoleo del monarca
vi è soltanto una vasca di porfido, vuota:
in segno di abluzione dentro alle fiamme?

E forse, l'attrattiva
verso la saggezza greca lo ispirò
ad insensati, straordinari atti eroici,
congeniti, d'altra parte, a molti germani;

dopotutto decora il pavimento del palazzo reale
un mosaico: la battaglia
di Bellerofonte a cavallo di Pegaso
contro la Chimera, il declinare di un giorno d'inverno,
il cervello consumato dalla fiamma mordace.

Teodorico, figliastro dei greci,
preferiva guardare le cose a chiare lettere:
questo è il flusso di Eraclito, in cui
ti immergi una volta sola, per separarti

e come una supernova esplodere
nella prigionia della mente.

VII.

* * *

Passer mortuus est meae puellae...
Мёртв воробушек у моей девчонки...

Что ты чувствуешь, птенчик легкокрылый,
перепархивая предел сознания?
Тень Катулла тебя благословила,
не прохладю — жаром клокотанья,
что от рек подымается, какие,
я уверен, перелетишь, воспрянув
в новом строе внеумной мусикии,
в мягком шелесте утренних платанов
как уже не воробушек, а мира
лучший альт, изумительная нота,
излучая мембраною эфира
звук простой, но печальный отчего-то.

VII.

* * *

Passer mortuus est meae puellae...
Il passero della mia fanciulla è morto...

Che cosa provi, grazioso uccelletto dalle ali leggere,
mentre svolacchiando varchi la soglia della coscienza?
L'ombra di Catullo ti ha benedetto,
non con refrigerio, ma col calore
che ribolle e dai fiumi sale, i quali,
son certo, sorvolerai
dopo esserti impennato
negli accordi nuovi di una musica oltre-ragione,
nel fruscio vellutato dei platani al mattino,
non più come passero, ma del mondo
primo contralto, splendida nota,
che attraverso una membrana d'etere emana
un suono semplice, eppure
per imprecisa ragione mesto.

VIII.

ПЕРЕСЕКАЯ АПЕННИНЫ

От подножья горы поднялись по крутому склону
мимо серых камней
сквозь затенённый сосновый лес
в разреженный, яркий, даже слепительный воздух —
в ледяное дыхание;

и заполнило слух
прибоями, грохотами водопадов
ниже меня
на границе сознания, которую
зверю не перейти.

Эти волны слышал и Шелли,
когда пересекал Апеннины —
шелест нагорного леса
внечеловеческой мысли,
влекущего
из низины в потоках времён
завихреньями, вспышками молний,
проясняемых — тягой солнца —
в ход истории, вдруг пахнувший
в хвою, толкая поверх
пенья могучего леса легчайшую лодку,
плаванье на которой пригрезилось Шелли
ночью на Апеннинах.

Там сейчас — во весь охват окоёма — занимается день
первозданного смысла.

2013, ноябрь — 2014, апрель

Болонья — Равенна — Северные Апеннины (на переходе от Романьи к Тоскане)

Вторая тетрадь

Secondo quaderno

IX.

ПАСХА 2014

Православная церковь в Болонье.
Русская, украинская, румынская речь.
Почти никто не знает,
как и что петь.

На лицах пришедших
запечатлелись
беспомощность, труд, забота.
Священник, служивший по-русски,
но с сильным акцентом,
возглашает: «О Теотокос!» —
а дальше — на итальянском.
Крестный ход, огромная площадь,
пьяная молодежь
что-то орет нам из баров.
Мы для них просто странный спектакль,
хотя Пасха нынче у всех.
Но большинство их церквей
затворены — нет прихожан.
Женщина сзади меня
произносит: «Cânta cu Corul!»,
хотя я лишь один из процессии,
и бóльшая часть молчит.

Огромный корабль без ветрил —
куда же нам плыть в тёплом мраке,
освещаемом сотней свечей,
чуть подкрашивающих хоругви,
на фоне пустого собора,
запертого для чужих:
как скорлупа без начинки,
как книга на языке,
к которому ключ потерян,
как шелест вечернего леса,
продолжающийся без листвы?

Европа, ты либо погасишь
своё истончённое пламя
либо воспрянешь — но с нами.

Повсюду дышит весна.

IX.

Pasqua 2014

Vi è una chiesa ortodossa a Bologna.
Parole in lingua russa, ucraina, romena.
Quasi nessuno sa
come e cosa cantare.

Sui volti di chi giunge
sono impresse
ingenuità, fatica, inquietudini.
Il sacerdote celebra in russo,
ma il suo accento è forte
e con solennità pronuncia: «O Theotókos!»
e ripete in italiano.
La processione, l'immensa piazza,
giovani ubriachi ci lanciano strilla dai bar.
Per loro non siamo che uno spettacolo strambo,
sebbene oggi sia Pasqua per tutti.
Ma molte delle loro chiese sono barricate
e non vi è traccia di fedeli.
Una donna alle mie spalle
mi dice: «Cânta cu Corul²⁷!»,
sebbene io conti come uno solo nel corteo
e la maggior parte sia in preghiera.

L'enorme nave è priva di vele:
verso dove dobbiamo dirigerci,
navigando nella tiepida oscurità, illuminata
da centinaia di candele,
che fiocamente tingono lo stendardo sul fondo
della vuota cattedrale, chiusa agli estranei:
come un involucro senza ripieno,
come un libro scritto in una lingua
di cui si è persa la chiave,
come il mormorio di un bosco alla sera,
che perdura senza fronda?

Europa, la tua fiamma
assottigliata estinguerai
o tornerai desta, ma insieme a noi.

Per ogni dove soffia la primavera.

²⁷ Dal romeno, "Canta insieme al coro" [N.d.T.].

Х.

* * *

Как если бы душа перетекла
вовне и стала тем, что *до* сознания —
движением прозрачного стекла —
тем ветром, чьё свежащее дыхание

поверх тебя, поверх меня и всех
ветвей акаций, пальм или сирени,
нам говоря об Океане, в них
внезапно отражённом, тем мгновенней,

чем шире предвечерний Океан.
Предгрозием в далёком пересверке
он дышит над планетой, чувствам дан
лишь в зрении, не знающем проверки.

X.

* * *

Come se l'anima nel difuori si sia riversata
e fattasi ciò che esiste *prima* della coscienza:
simile al movimento di un limpido vetro,
al vento, il cui lieve, fresco soffio sta

su di te, di me e sopra tutti
i rami d'acacia, di palma o di lillà,
a noi raccontando dell'Oceano, che è in loro
subito rispecchiato; più è fugace,

più è vasto l'Oceano nell'ora che precede la sera.
Prima della tempesta respira nel lontano luccicare
sul pianeta, egli, rivelato ai sensi
attraverso una visione, che non conosce riscontro.

XI.

* * *

В эти сумерки
как если бы мне было вновь
и, вдохновлённый тогдашней
я шагал мимо тёмных
высаженных вдоль узкой улицы,
так и прожить,
в дом, где тебя ждут книги,
оттого, что и завтрашний вечер

Мимо скользя пролетают,
на велосипедах.
неоновых букв.
становится густо-серым
В зарослях буйной акации
в кустах пахучей сирени,
поют неумолчные птицы.

Вокруг закипает счастье,

такая щемящая свежесть,
пятнадцать лет,
порывистой ясностью,
и шумных акаций,
думая: «А хорошо бы
возвращаясь апрельскими вечерами
круг жёлтой лампы и счастье
будет таким, — всю жизнь!»

шуршат тонкими шинами
Загораются прописи
Воздух медленно
с просинью облачной взвеси.
вдоль железной дороги,
в хвое, под пальцами пальм
Кажется, всё совершилось.

и тьма не объёмлет его.

XI.

* * *

Di questi crepuscoli
come se avessi nuovamente
e ispirato dalla chiarezza
camminassi accanto alle scroscianti,
che si slanciano lungo la stretta viuzza,
solo così vivere,
a casa, dove ti attendono i libri, il disco
di sapere che il giorno seguente

Sfrecciano accanto come in volo, scivolando,
sulle biciclette.
delle scritte al neon.
si raddensa nel grigio
Nelle frasconaie di rigogliosa acacia
tra i cespugli odorosi di lillà, sui rami di conifere
cantano senza posa gli uccelli.

Attorno la felicità sobbolle,

è tale la struggente freschezza,
quindici anni,
impetuosa di allora,
buie acacie,
pensando: «Sarebbe bello
tornare nelle sere d'aprile
di una lampada gialla e la felicità
sarà un'ugual sera, e così tutta la vita!»

il fruscio dei sottili pneumatici,
S'infiammano i caratteri
L'aria adagio
con sprazzi d'azzurro di nuvole sospese.
lungo un verde sentiero,
e sotto i polpastrelli delle palme
Sembra che tutto sia compiuto.

e le tenebre non l'hanno contenuta.

ХII.

* * *

В дождь, пролившийся ровным потоком, когда
я бреду сквозь него с изумленьем
постороннего — лавр, рыжий камень, вода:
всё становится слухом и зреньем,

объясняющими мне, сейчас под зонтом
зажимающему, словно рану
цвета неба тетрадку с вчерашним стихом —
там, где рёбра, и пусто карману,

ибо дома забыл (чем теперь записать?
разве памятью, тоже сквозящей
и уставленной в небо, текущее вспять:
там сгущается сумрак дождящий),

Только лиры платанов, в певучий разлом
изгибая стволов раздвоенья,
безотзывно гудят под немолчным дождём:
как внеумное музыки зренье.

XII.

* * *

Sotto la pioggia, che come fiotto continuo si versa,
quando vago in essa con meraviglia
di estraneo – le foglie del lauro, la pietra color rame, l'acqua:
ogni cosa si fa vista e udito,

e spiega, come fosse ferita, a me
che sotto l'ombrello mi stringo,
del colore del cielo un quaderno, e in esso
vi sono i versi di ieri, lì sulle costole, e la tasca è vuota,

poiché ho dimenticato di riporla (con cosa scrivere ora?
forse con la memoria, che pure è fitta di vuoti
e fissa il cielo, che a ritroso scorre? Lì
getta pioggia un denso crepuscolo).

Soltanto le liriche dei platani, nel melodioso spezzarsi
dei loro fusti, che curvandosi si diramano,
sibilano senza eco sotto la pioggia incessante:
come sorta dalla musica una vista d'oltre-ragione.

ХШ.

* * *

Вереница рогатых велосипедов,
прикованных цепями к столбам,
зимующих здесь и веснующих
без колёс, в лучах предзакатного солнца,
больше похожего
на светило, взошедшее только что,
согревающее спину
снопами лучей,
а ещё — бесконечно длинные тени
да вызолоченные стены
рыжих кирпичных многоэтажек
(это рабочий район)
и тёплый пар над асфальтом —
вот приближенье чего-то, что светится ровным счастьем,
замершим
перед тем, как
сдвинуться в область тени
и неглубокого сна.

XIII.

* * *

Schiere di biciclette con i loro corni,
legate ai pali dalle catene, qui
svernano e fanno primavera
senza ruote, tra i raggi di un sole
che si appresta al tramonto
e più somiglia
a un sole da poco sorto, i cui fasci di luce
attiepidano il dorso,
e ancora: ombre d'infinita lunghezza
e pareti d'oro rosso rivestite
di palazzine di mattoni a più piani
(è il quartiere popolare)
e un caldo vapore dall'asfalto risale;
ecco, si appressa qualcosa, che di felicità quieta riluce,
attenuata,
prima di scendere
verso un territorio d'ombre
e di sonno leggero.

XIV.

* * *

Я говорю из области затемнения,
 где поют на три голоса разные птицы:
впереди, в зарослях пенной сирени,
 сзади, где ясени, чуть шевелящие листьями,
справа, где неподвижные низкорослые пинии.

 Внутренний перегрев
заставляет тех птиц в бурную пору апреля
 высвистывать
будущий выводок
 споро порхающих ног.

Здесь спокойно дремать.
 Дрозд желтоклювый
скачет в короткой траве
 и всё хочет вспорхнуть на скамью.
Солнце уже закатилось,
 но загоризонтное пламя
высветило окоём
 и контуры рыжих домов.

XIV.

* * *

Parlo da una zona ombrosa,
dove a tre voci cantano vari uccelli:
dinanzi, nelle frasconaie spumose di lillà,
dietro, tra i frassini che agitano lievemente le foglie,
a sinistra, dove stanno immobili i pini di bassa statura.

La calura del mattino
spinge quegli uccelli, nella temporalesca stagione d'aprile,
a chiamare svelti fischiando
la futura nidiata
con vispe note svolazzanti.

Qui sereni si sonnecchia.
Il merlo giallo e ciliegia
balza qua e là sull'erba corta
e ogni volta sulla panchina vola.
Il sole è già tramontato,
ma dietro all'orizzonte la fiamma
ne illumina il circondario
e i contorni delle case color mattone.

XV.

* * *

Всё внезапно листьями зеленеет —
плющ, каштан и дуб. Нет, давно я не был
счастлив так, как в нежные дни апреля
в рыжей Болонье!

Книгу свежей жизни весна листает.
Сны ворожей о горячем мае
в первом лёте бабочек — жёлтых, белых —
гаснут моргая.

Им бы оплотнеть да налиться соком,
задышать пахуче как куст сирени
(что цветёт в Болонье в апреле), — к срокам
всех воплощений.

Но, как стих без рифм или как набросок
мысли, прочертивши зигзаг без цели,
зависает трепетный недоносок
в дня колыбели.

XV.

* * *

Rinverdiscono d'un tratto le foglie:
l'edera, il castagno, la quercia. No, da tempo non sono stato
felice come in questi dolci giorni d'aprile
nella rossa Bologna!

Sforgia la primavera un libro più fresco della vita.
I sogni di una chiromante su un caldo maggio
al primo volo delle farfalle – gialle, bianche –
si spengono ammiccando.

Dovrebbero ingrassare e di linfa empirsi,
cominciare a ispirare i profumi, come il cespuglio di lillà
(che fiorisce in aprile a Bologna), nella stagione
in cui tutto si reincarna.

Eppure, come un verso senza rima o l'abbozzo
di un pensiero, che ha tracciato un zigzag senza meta,
si libra tremante un settimino
nella culla del giorno.

XVI.

* * *

Похолодало, а было ещё недавно жарко;
ветер, гнущий колосья травы, стелющий
одуряющий запах цветения по-над ложбиной,
где замутнённый ручей
закипает листвою ясеня, заглушающей птиц,
ветер тот пронизывает до костей
как зима, что внезапно дохнула
в сердцевину апреля —
спазм смертельной обиды отпавшего небытия.
Даже странно, что пух тополиный взвивается в ней
над зелёным стремленьем ручья
ниже крон — ветрянóго их гула,
ниже нагнанных с Апеннин
грозовых облаков,
расстилая сквозистый покров
над листвою шумящих равнин,
перед тем как развеяться к маю.

XVI.

* * *

La temperatura è scesa, eppure era caldo ancora pocanzi;
il vento, che curva le spighe del prato, mentre giù
per la vallata spalma
il profumo frastornante delle infiorescenze,
dove il ruscello torbido sobbolle
di foglie di frassino, soffocando degli uccelli il canto,
il vento pervade fino addentro alle ossa
come se l'inverno d'improvviso fiatasse
nel pieno d'aprile:
lo spasmo dell'offesa mortale di un'oscurità ormai in abbandono.
Ed è sorprendente come la lanugine del pioppo
nel clima invernale si alzi
sopra la verde corrente del rivo,
sotto le fronde, e il loro brusio mosso dal vento,
sotto le temporalesche nubi
dall'Appennino approdate,
un manto diafano stendendo
sulle foglie che per le lande stormiscono,
prima che in maggio si avviino a dissipare.

XVII.

* * *

Зимней как будто бабочкой по снегу
ты над ручьём тополиного пуха,
на каждом из крыльев своих омегу
нарисовав, пропархиваешь сухо

и так легко. Кто бы ещё из зрящих
смог разглядеть сквозь взветренную пыль, но
ясно начертанные — на летящих
уверенною, небывало сильной

рукою буквы в их живом курсиве!
Как если б строки, отсоясь от всякой
страницы, поднимались бы в порыве
и трепетали; их полёт однако

так непохож на то, что мы стихами
зовём; скорей легчайшие сквозь пух и
взвиваемую пыль спешат тенями
слова — к пределу, за пределы слуха.

XVII.

* * *

Come una farfalla d'inverno sulla neve,
tu, sui piumini del pioppo che formano un rivo
e su ciascuna delle tue ali
un'omega disegnata, arida svoli

e così leggera. Chi altri tra coloro che hanno visione
può vedere attraverso la polvere per l'aria sparsa
lettere chiaramente scritte
su ali tremanti in un vivo corsivo

e con mano ferma, mai così forte!
Come se le righe, da ogni pagina sfaldandosi
in una folata d'improvviso si levassero
tremanti; il loro volo, tuttavia,

è così dissimile da ciò che chiamiamo
versi; sono le parole più agili e veloci
che tra i piumini e la polvere sparsa
si affrettano dietro alle ombre
verso e oltre i limiti dell'udito.

XVIII.

Uno scocco di freccia

Maja, nativa di Ragusa,
figlia di un poeta, di un bambino ferito
mentre nei Balcani divampava la guerra,
e poi in un lago annegato, quando era nata
da poco la figlia

(come una conoscenza in comune mi disse:
«fu quello il suo miglior verso»;
e io che credevo fosse la nascita di Maja,
non la morte nell'acqua insulsa),

tu amavi il respiro del mare,
il suo – è tremendo da proferire – azzurro;
sempre mi dicevi: “Su, andiamo
a Firenze!”

Questo accadde così tanto
tempo addietro, che dalle parole è già ricoperto
di versi che la memoria recidono.
Siamo stati bene insieme
a Roma. Ma, perdonami, sto divagando.

Adesso, su una Freccia rossa
scivolo insignificante
verso il sole di una mattina di maggio
tra gli Appennini, tra le brecce delle montagne,
meravigliandomi quando le orecchie
per la salita si chiudono:

solo così la freccia prende il volo,
e raggiunge la velocità di uno scocco.

Sopra le vette del bosco rade,
ovunque l'erba è falciata.

Ed ecco che dinanzi si offre alla vista
sulla corona di azzurri colli
Firenze e il suo centro,
dove l'Arno si fa verde, con luccicore ridendo
di fianco ai superbi Uffizi.

Tu, come tutti nei Balcani,
ancora praticavi incantesimi.
Come sono capitato qui
dopo diciannove anni? A quale scopo?

Non resta che aprire gli occhi.

Предо мною сивиллин портрет,
что на тёмном фоне пророчеств
в левой держит книгу на прочных застёжках,
в правой — свиток; до полу покрытая
жаркой тканью тёмного золота,
перевязаны густо вьющиеся
её пряди цвета каштана
чёрной лентой — совсем не похожа,
но так странно напоминает
не чертами (твои были тоньше —
да и родинка над губой!),
а каким-то сверхмирным зрением. —

Ну, а автора мы не знаем. —

Воздух смеркся от света внутри.

О, когда бы беглым ударом
в вечный кратер бессонно бодрствующего,
сознания (моё — таково),
ты сейчас осветила б дорогу
от такого тогда до сегодня
и развеяла б серую дымку
облаков вокруг Апеннин!

Дождь собирался да всё не идёт.

«Дождь идёт, а я расту», —
это всё, что ты знала по-русски.

Мы не выросшие остаёмся
в завихренье иссушенной памяти,
что водой с Апеннин или Арно
(он блестит и змеится под окнами,
когда вдруг по хребту его ряби,
пробегают на лодке гребец)
всё не освежается.

Знаешь,
те, кто выжигал твою землю,
иссушая её огнями —
пустоглазая нежить, вспорхнувшая
из подвалов сознания сквозь веки
отягченные Вия, —
те теперь подступают к моей.

Мне так странно тебе говорить это.

Dinanzi a me è ritratta Sibilla,
che sul fondo scuro delle profezie
nella sinistra regge un volume con semplici fibbie,
nella destra una pergamena; fino al pavimento avvolta
da una calda veste bruno-dorata,
e le ciocche castane, che si avviticchiano abbondanti,
da un nastro nero sono legate; non vi è somiglianza, eppure,
così stranamente rammenta
non i tratti (i tuoi erano più fini,
anche se il neo sopra il labbro!),
ma una certa visione ultraterrena.

Ahimè, l'autore non si conosce.

All'interno l'aria di luce si è affievolita.

O, se un colpo fugace
nel cratere di una coscienza veglia,
perennemente insonne (e la mia è tale),
tu hai illuminato la strada
da quel tempo fino all'oggi, e dissipato
la grigia nebbia di nuvole
attorno all'Appennino!

La pioggia si è accumulata, ma ancora non piove.

«Piove, e io intanto cresco»
era tutto ciò che conoscevi in russo.

Noi che non siamo cresciuti restiamo
nel vortice di una memoria inaridita,
che con l'acqua dell'Appennino
o dell'Arno (sorride e splende sotto le finestre,
quando d'improvviso
lungo il crinale delle sue increspature
corre sulla barca un rematore)
non sempre si rinfresca.

Sai,
chi ha incenerito la tua terra,
disseccandola con il fuoco –
un non-morto dagli occhi vuoti,
che dai sotterranei della coscienza
e attraverso le ciglia
pesanti del Vij²⁸ prese il volo –
ora si accostano alla mia.

Mi pare strano dirti questo.

²⁸ Demone del folklore russo, dotato di lunghe ciglia che nascondono uno sguardo penetrante capace di uccidere chi lo guarda.

Лучше море, лазурь, шелест леса.
Лучше спазмы надежды на фоне
попыхающего подсознания.

Всё связалось, всё объяснилось.
Как стрела, поразившая цель.

Meglio il mare, l'azzurro, il mormorio del bosco.
Meglio gli spasmi della speranza
sul fondo di un subconscio che arde.

Tutto è connesso, tutto è chiarito.
Come una freccia che ha centrato il bersaglio.

XIX.

ОГОНЬ

Б. З.

1.

Что-то сдвинулось, какие-то гигантские колёса
заскрежетали. Вы так долго кричали: «Пожар!»,
что он и пришёл, поедающий
изнутри и извне, словно скорлупы
пробуя жалом, взвиваясь вороньими хлопьями
как листва в ноябре. Не всякий сейчас его выдержит.
Но для вас, воющих и голосящих,
разве он не был светом в конце грязной площади?
Не струился короной над жаром жерла,
где в печах очистительного крематория
закаляется глина нации, и пеплом становятся трупы врагов?

Теперь только два пути: в жерло огневое
или в кровавую глину (для тех, кого смяло).
*Кто, как думал поэт перед прошлой войною,
силы найдёт умереть, тот и умрёт.*

Что ж, доставайте мечи, надевайте шлемы,
пакуйте свои вещмешки, твердите молитвы.
Прошлое никогда не останется вашим.
Я ж не хочу стоять к нему даже близко.

Пламя разъединяет вас и меня.

2.

Пусть, если жизнь была
наша совсем не тем,
смывает как гарь со стекла
этот позор совсем,

и как в чернозёме зерно,
брошенное на всход,
из семядолей оно
выпорхнет и рванёт

в будущее — огонь
порхом своим вороша,
сев на мою ладонь
нового смысла душа,

XIX.

Fuoco

B. Z.

1.

Qualcosa si è smosso, certe gigantesche ruote
hanno iniziato a stridere. Voi tanto a lungo avete gridato: «Al fuoco!»,
che lui arrivò, divorando
dal di dentro e dal di fuori, come gusci
che saggiano il dolore, e s'impennano in fiocchi corvini
come foglie a novembre. Non tutto gli resisterà.
Ma per voi, latranti e frignanti,
non era forse il mondo sull'orlo di una superficie fangosa?
Non è fluito come una corona sopra il calore del cratere,
dove nelle fornaci del crematorio
si temprava la creta della nazione, e i cadaveri dei nemici si trasformano in cenere?

Adesso rimangono due strade: nella bocca infuocata
o nella creta color sangue (per chi ha calpestato).
*Chi, come pensava il poeta davanti all'ultima guerra,
troverà le forze per morire, ecco che lui morirà.*

Bene, impugnate le spade, indossate gli elmi,
preparate i borsoni, ripetete le preghiere.
Il passato non resterà mai vostro.
Ed io non voglio neppure stargli vicino.

La fiamma divide voi e me.

2.

Sia pure, se la vita
fosse affatto nostra,
laverebbe via come fuliggine
dal vetro quest'onta,

e come nelle terre nere il grano,
abbandonato al suo germogliare,
guizzerà dalle foglie embrionali
e sarà pronto al balzo

nel futuro: il fuoco
con fremito rivangando
è anima di nuovo senso
che atterra sul mio palmo, e lì

где как в шадящий доспех
я стою облачён
в Звук, непрозрачный для тех,
кто к огню обращён.

3.

Пусть, кто зажжёт, сами сойдут в это пламя. У нечеловеков
нет человеческих прав, всё равно, они выше
или ниже нас, несовершенных,
но каких уже есть, просто людей, с их вниманьем
к шелесту ветра,
подувшего в свечи каштанов, не в жерло крематория, на фоне тяжёлых
дымчатых облаков — конечно, грозы, а не гари.
Ветер тревожит листья, колеблет сирени.
Вёрткие птицы щебечут над медной колонкой,
в радужных брызгах заигрывая друг с другом.
Что им скрежет железа и бой боевых барабанов!
Вам, а не им арктические пустоты,
выведенные огнём. Но цепко врослены в землю
корни будущей широкошумной распахнутой книги, —
там, где единство мысли и знанья, —
речи о том, что за нами ряды поколений
(им созидание смысла важнее сомнений),
где за родившими сила рождённых детей,
знающих Жизнь и шумящих сознанием в ней.

come dentro a una corazza protettiva
sto, investito
dal Suono, fosco per chi
verso il fuoco s'è rivolto.

3.

Lasciamo che chi le ha accese scenda pure tra le fiamme. Chi
non è persona è privo di diritti umani, nulla gli importa, e a noi
è superiore o inferiore, a noi imperfetti,
ma qualcuno già c'è, semplici uomini, attenti
al sussurro del vento,
che sulle gemme dei castagni ha iniziato a soffiare, non sulle fornaci del crematorio,
ma sullo sfondo di pesanti nuvole color fumo – di tempesta, certo, non di fuliggine.
Il vento agita le foglie, fa oscillare i lillà.
Gli uccelli cinguettano vispi sopra la colonnina di rame,
l'un l'altro civettando in spruzzi arcobaleno.
Cos'è per loro lo stridore del ferro e il rullo dei tamburi militari!
Per voi, non per loro, sono vuoti spazi artici,
dal fuoco corrosi. Eppure tenaci,
sono ancorate alla terra le radici del futuro,
che come un libro aperto ampiamente risuona,
lì ove risiede l'unità di pensiero e conoscenza;
come le parole di schiere di generazioni a noi seguenti
(per loro dare un senso conta più del dubbio),
dove chi partorisce è la forza dei nuovi nati,
che conoscono la Vita e in essa
la loro coscienza stormisce.

XX.

ARIMINUM

Тебе, Тиберий, плеск зелёных рыб
под мраморными арками моста и
их узких тел трепещущий изгиб,
когда они уходят беглой стаей

в залив, — вот лучший памятник, а я
ещё скажу: мутящий сердце запах
приморской жизни, что через края
сознания, привстав на мягких лапах,

внезапно перепрыгивает и
внутри грифоньи крылья расправляет:
все лиственные, хвойные струи
в преображенный Звук одушевляет.

Всё остальное — зряшная тщета,
что, формы не найдя, блестит и вьётся
под арками имперского моста.
Да и она едва ли остаётся.

2014, март — май

Болонья — Флоренция — Сан-Ладзаро ди Савена — Римини

XX.

Ariminum

A te, Tiberio, lo sciabordio dei verdi pesci
sotto le arcate di marmo del ponte
e i loro snelli corpi, scattanti, sinuosi,
quando nel banco in fuga si perdono

nel golfo; ecco, a te la statua più bella, mentre io
ancora scrivo: dal profumo il cuore è stordito
di vita marina, che attraverso il margine della coscienza,
dopo essersi issata su soffici zampe,

d'un tratto salta su
e ripiega le ali di grifone:
in un metamorfico Suono tutti i rivoli rianima
di foglie e conifere ricolmi.

Tutto il resto è insulsa vanità,
che non trovando forma splende e serpeggia
sotto gli archi del ponte imperiale.
E a stento sopravviverà.

2014, marzo – maggio

Bologna – Firenze – San Lazzaro di Savena – Rimini

Capitolo III

Commento alla traduzione

[È] il piacere di far proprio qualcosa che è stato concepito e scritto da altri, oppure l'evasione, la fuga dal presente in lontani paradisi della forma.²⁹

3.1. Premessa: tradurre è impossibile

Quando ci si trova a fare i conti con l'impresa traduttiva, e in particolare con l'analisi di una traduzione, è inevitabile trovarsi a descriverne le difficoltà e gli inciampi a cui si va incontro ad ogni passo in questo lavoro, ed è spesso doveroso rivolgersi agli esperti, ossia ai traduttori, ai poeti e ai teorici della traduzione.

Il riferimento agli inciampi e alle difficoltà del “mestiere” del traduttore, dell'*added artificer*, dell'artefice aggiunto, come intitola Renato Poggioli un suo saggio in lingua inglese³⁰, non è menzionato invano. Il presente capitolo vuole essere per l'appunto una manifestata presa di coscienza della complessità del lavoro traduttivo, nel tentativo di sottrarre la concretezza dei procedimenti e delle scelte laboratoriali della traduzione dalla diffusa zona d'ombra prettamente teorica. Ma prima di fare ciò, prima di avventurarsi nel concreto, si indulgerà ancora un po' nella teoria, quanto basta almeno per cercare di chiudere il cerchio della riflessione cominciata nell'introduzione. Sembra opportuno, ancora una volta, partire dalle opinioni che molti studiosi hanno espresso in saggi e interventi ben degni di nota.

Ammettendo spesse volte l'insormontabilità di certi ostacoli a una buona resa traduttiva, non sembra del tutto a torto parlare di “**impossibilità del tradurre**”. E la figura che più di ogni altra si è fatta sostenitrice di questa convinzione s'incarna in Benedetto Croce, traduttore di alcune opere di Heine, di Goethe e di Hegel, nonché autore di riflessioni sparse sul concetto di traduzione. È inizialmente molto rigorosa l'idea che egli

²⁹ M. LUZI, *Riflessioni sulla traduzione*, in F. BUFFONI, *cit.*, p.148.

³⁰ R. POGGIOLI, *The Added Artificer*, in R. A. BROWER (a cura di), *On Translation*, Harvard University Press, 1959, pp.137-148.

propone sull'intraducibilità delle opere d'arte: secondo Croce, il contenuto di queste ultime, traslato in una nuova lingua, o non è più né il contenuto né la forma originale, bensì un'alterazione traditrice, frutto delle impressioni di chi traduce, oppure ne diventa una brutta copia, guastata, svilita, ma dal contenuto logico fedelmente rispecchiato. «“Brutte fedeli o belle infedeli”; questo detto proverbiale coglie bene il dilemma, che ogni traduttore si trova innanzi»³¹. La posizione espressa dal filosofo, tuttavia, non abiura il concetto di traduzione *in sé*, ossia come atto creativo, quanto piuttosto l'aspirazione del traduttore a raggiungere un “adattamento” ideale dell'opera originale. Secondo Croce, una traduzione non può adeguarsi al testo d'origine, «che è sempre eguale soltanto a sé stesso»³², ma solo accontentarsi di essere una variazione, più o meno buona, di esso.

La causa primaria che infligge alla traduzione l'impossibilità di vestirsi da perfetta *fidèle* dell'originale non risiede altrove che nel sentimento del traduttore. Riprendendo le fila del discorso avviato nell'introduzione, si torna quindi a parlare della **personalità del traduttore**, della sua presenza inoppugnabile in qualsiasi traduzione e del coinvolgimento emotivo nel lavoro traduttivo, esponendo tali considerazioni stavolta in termini crociani. È pur vero, però, che Croce non è il solo a ritenere che i sentimenti e le impressioni del traduttore, nati dall'immersione della propria personalità nella lettura dell'opera originale, siano una presenza inevitabile nel testo tradotto, tanto da sostenere che «una traduzione, sempre che abbia valore d'arte, non è, direttamente, espressione della personalità del poeta che viene tradotto, ma di quella del traduttore»³³. Quella crociana costituisce senz'altro una posizione radicale, ma sicuramente non unica nel campo di studio, né facilmente condannabile. Si potrebbe fiutare tale ostica presa di posizione come una sorta di “alzata di mani”, un segno di resa da parte del traduttore, un po' per redimersi preventivamente dall'infedeltà che si appresta a commettere verso l'originale, un po' per giustificare la propria inabilità a creare una traduzione che sia bella e fedele. Ma non si tratta né dell'una né dell'altra cosa, e neppure l'idea crociana costituisce un presagio d'intraducibilità. Accostarsi a un testo implica l'inevitabile e automatico atto di “tradurlo” secondo il proprio pensiero, la propria individualità, attraverso il filtro della propria percezione del mondo – della *Weltanschauung*, come direbbero i tedeschi – che è parte indissolubile della persona umana. Il traduttore non può

³¹ B. CROCE, *Traduzione come approssimazione*, in A. ALBANESE e F. NASI (a cura di), *L'artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia. 1900-1975*, Ravenna, Longo Editore, 2015, p.39.

³² *Ibid.*

³³ *Ivi*, p.45.

astenersi quindi dall'essere uomo né, di conseguenza, dall'immissione inconscia del proprio io nello sguardo che egli posa sull'opera d'arte. La visione di un'opera diventa la *sua propria* visione dell'opera, e solo per mezzo di tale visione egli riceve e abbraccia ciò che vede e che legge, e attraverso di essa traduce.

In un articolo anche Gentile si esprime a tal riguardo, in parte condividendo la nozione del collega neoidealista:

Chi traduce comincia a pensare in un modo, al quale non si arresta; ma lo trasforma, [...] e in questo passaggio da un momento all'altro del suo proprio pensiero, nella sua unica lingua, ha luogo quello che, empiricamente considerando, si dice tradurre, come un passare da una lingua ad un'altra. E non avviene forse il medesimo quando noi leggiamo ciò che è scritto nella nostra stessa lingua, da altri o da noi medesimi? Possiamo noi arrestarci a quello che immediatamente ci si presenta?³⁴

Non è dunque la sola traduzione da una lingua all'altra ad essere presa in considerazione da Gentile, bensì anche l'autotraduzione, ovvero la traduzione all'interno della propria lingua di appartenenza. L'idea che l'opera d'arte non sia traducibile è pertanto accolta anche da Gentile, il quale tuttavia approda a risultati diversi da quelli di Croce. La posizione gentiliana si formula sulla base del sentimento ed egli osserva che nella facoltà del linguaggio umano di autotradursi risiede il fondamento spirituale proprio di ogni creazione artistica. Ciascuna nuova parola creata è ispirata dal sentimento, che dell'opera artistica rappresenta il fulcro. Pertanto, in ogni autotraduzione all'interno di una stessa lingua e in ogni traduzione da una lingua ad un'altra nascono parole nuove e in esse sono racchiusi nuovi sentimenti: *nuove* perché esse non si fanno espressione replicante dell'anima dell'autore, bensì sono animate dall'anima del traduttore, così «ogni parola già pronunciata si anima di nuova vita [...] Non è più quella, ecco, è una nuova parola. È stata tradotta in una diversa lingua»³⁵. L'impossibilità di tradurre, nella prospettiva gentiliana, s'intreccia pertanto con la dimensione spirituale, lasciando da parte i presupposti scientifici di letteralità e fedeltà assoluta di cui si è parlato nell'introduzione e che risultano a tutti gli effetti irrealizzabili proprio a causa del sentimento. Bisogna tuttavia annotare che, a differenza della tesi crociana, Gentile non scorgeva nella “nuova creazione” traduttiva un guastamento dell'opera d'arte originale, ma, al contrario, un suo positivo arricchimento.

³⁴ G. GENTILE, *cit.*, p. 66.

³⁵ *Ivi*, p. 70.

La traduzione è dunque cosa nuova, intrisa di un sentimento diverso da quello che ha animato l'opera da cui essa stessa trae origine, eppure, al tempo stesso seguita a rimanere legata al testo originale come da un cordone ombelicale d'intangibile natura. Dall'originale il testo tradotto è nutrito come un figlio, che trova la propria maturazione in una forma nuova, diversa, per poi diventare in vita adulta un'eco di quella discendenza e sua sopravvivenza: non identificazione, bensì, afferma Croce, una somigliante «rievocazione che dell'opera originale si sia fatta nello spirito del traduttore»³⁶. Bisogna pertanto risersarsi dal ritenere la posizione crociana definitiva e irretrattabile. Nonostante l'indubbia inconvertibilità del testo originale in testo tradotto, Croce ammette che il legame tra le due opere non è del tutto spezzato, poiché la traduzione, pur non potendo arrogarsi il diritto di essere un adeguamento perfetto dell'originale, ne rievoca eternamente l'esistenza. Il rapporto tra i due testi non è reciso, ma sussiste nelle somiglianze che li annodano, nell'atto rievocatore della memoria del padre da parte del figlio, che nel suo essere rievocazione risponde anche a un connaturato istinto d'amore verso la sorgente paterna. Le somiglianze esistono, continua Croce, ma «consistono semplicemente in ciò che si chiama aria di famiglia [...] La traduzione, che si dice buona, è un'approssimazione, che ha valore originale d'opera d'arte e può stare da sé»³⁷, divenendo cioè opera indipendente e produttiva, *nuova creazione*. Tale distacco della traduzione dal testo originale non è nemmeno il risultato di una fredda indipendenza nei confronti del padre, ma al contrario dà adito a movimenti nostalgici e d'amore per lui, per il genitore da cui la vita della traduzione ha avuto principio. La traduzione, pur nel suo essere cosa nuova e diversa, un'opera d'arte a sé, costituisce dunque la rievocazione di qualcosa che già esiste e in questo senso se ne fa memoria, nonché garanzia per la sopravvivenza del passato. La traduzione è a tutti gli effetti una nuova parola in un diverso sentimento, ma che rimane legata all'anima paterna, alla parola dell'opera originale, racchiusa nel sentimento dell'opera originale, e risponde al «desiderio di appropriarsela, assimilandola, ma non assimilandola del tutto, alla propria anima diversa»³⁸.

Se mi si concede la metafora secondo cui la traduzione è figlia, nutrita dalla bocca genitoriale del testo originale, quale ruolo è affidato, allora, nel legame paterno che vincola i due testi, al traduttore? Ebbene, come è espresso nelle prime pagine dell'elaborato, poiché la traduzione è interpretazione, al traduttore si suppone la parte

³⁶ B. CROCE, *cit.*, p. 45.

³⁷ *Ivi*, p. 39.

³⁸ *Ivi*, p. 48.

dell'interprete, o con le parole di Renato Poggioli, dell'*artifex additus artificum*³⁹: l'artefice aggiunto all'artefice, ovvero il ruolo di "secondo" nel processo creativo letterario. Se l'autore è primo creatore nell'opera d'arte, il traduttore per forza di cose recita il ruolo di creatore secondario, cioè si trova ad un livello subordinato, poiché la possibilità stessa di dar vita alla traduzione è dipendente, ossia derivante, dalla preesistenza dell'opera originale. Non si deve tuttavia ammantare tale concezione col pregiudizio di un differente grado d'importanza, relegando il testo tradotto ad essere un tentativo guasto di creazione, e considerando il traduttore «qualitativamente [...] inferiore all'autore dell'"originale"»⁴⁰. La traduzione, in quanto secondario atto creativo, sottende quello "primario" per motivi ontologici: la sua creazione dipende dall'esistenza dell'originale. Il traduttore non può creare con pari autonomia e libertà dell'autore, non può *primamente* creare, poiché «egli lavora con le immagini e parole che, come un ramo innestato, o addirittura come un albero trapiantato, devono la loro nuova vita a un seme piantato altrove, da altre mani»⁴¹. Non si deve quindi presumere lo svilimento né del mestiere, né del creatore, né tantomeno del prodotto, che diventa infine un'opera creativa "originale", un'opera d'arte anch'essa. Così, il traduttore assume su di sé la responsabilità della nuova vita creata, che germoglia dal seme paterno dell'opera d'arte, che è cullata nel ventre della personalità del traduttore e lì, innaffiata dal sentimento, fiorisce. Così, nel nuovo testo si riconosce la paternità di quello "vecchio" nella somiglianza delle forme, nel contenuto genetico rievocato, e si nasconde in tale patrimonio la sopravvivenza – la *Überleben* benjaminiana (cfr. p. 13) – del testo originale.

In tale intreccio procreativo, sembra dato poco rilievo al testo di partenza, ma di fatto esso è la radice da cui prende avvio il processo traduttivo, che guarda costantemente all'originale e durante il quale l'originale è sempre riverito. Tale "deferenza" verso l'opera è presente ad ogni livello dell'attività del traduttore ed è considerata un assioma indiscusso, secondo cui l'originale rappresenta una sorta di "testo di culto", dotato di una sacra e inviolabile perfezione. Laura Salmon affronta tale questione, riconducendo le cause di questo categorico postulato al culto dei testi sacri veri e propri. Secondo la studiosa, infatti, l'antichissimo rapporto della traduzione con i testi biblici e religiosi riecheggia ancora oggi nell'attività dei traduttori, trascinando con sé uno spirito di

³⁹ R. POGGIOLI, *cit.*, p. 218.

⁴⁰ L. SALMON, *Teoria della traduzione*, Milano, Franco Angeli, 2017, p. 91.

⁴¹ R. POGGIOLI, *cit.*, p. 218.

reverenza verso la parola sacra che si è riflesso in ogni opera della letteratura, anche quella non sacra. I testi letterari sono perciò assurti «al ruolo di “testi di culto” [*cult texts*], ovvero a “originali” [...] da preservare mediante “fedeltà”»⁴². L’originale, pur non sacro, per molti secoli si è vestito di un’*auctoritas* indiscutibile, di una natura obiettivamente migliore di qualsiasi tentativo di traduzione, che di conseguenza risulta imperfetta, guasta, inferiore.

Nel medioevo, la letteralità dei testi tradotti costituiva un dogma perentorio, che ripudiava qualsiasi deviazione da una traduzione di tipo interlineare. I processi traduttivi si fondavano sull’imperativa e assoluta fedeltà alla parola – ad ogni parola – condannando l’“interpretazione” del testo di partenza e persino, a volte, ricorrendo a una definitiva *poena capitis* contro chi non si prestava alla norma, come nel caso del celebre traduttore francese Etienne Dolet, «bruciato sul rogo dall’Inquisizione per aver tradotto in modo inappropriato un *Dialogo* di Platone»⁴³. Soltanto a partire dal Rinascimento, accompagnato da una sempre più preponderante laicizzazione della cultura, la morsa della traduzione letterale cominciò ad allentarsi, restituendo ai traduttori una più ariosa libertà d’intervento sulle proprie traduzioni. I principi modernizzanti che da quel momento iniziarono a guidare i processi traduttivi diedero vita, purtuttavia, a una fase piuttosto radicale. Emerse infatti, in particolare in Francia, una tendenza a ripudiare la tirannica modalità copiativa “parola per parola” in favore di un vorace estetismo, atto ad affinare stilisticamente l’opera di partenza e, così facendo, a snaturarla, a francesizzarla. È evidente che una tale reazione alla traduzione interlineare è da considerarsi estrema: a tali *belles infidèles* non è infatti riconosciuta la definizione propria di traduzione, ma piuttosto quella di rifacimento a gusto estetico personale.

Nondimeno, tale estremizzazione rappresenta una tappa fondamentale, che ancora oggi, nonostante le successive e più moderne intuizioni traduttologiche, non bisogna trascurare: da un lato, guardando ad essa come a un monito frenante, utile a schivare l’altezzosa propensione di ogni traduttore alla contaminazione dell’originale con abusive stilizzazioni, ma dall’altro lato, anche per non ricadere in quella cieca tendenza alla sacralizzazione dei testi letterari. D’altronde, la sfida più difficile del traduttore si presenta proprio in questi termini, nella ricerca di un utopico equilibrio tra i principi contrapposti di fedeltà e di libertà.

⁴² L. SALMON, *cit.*, p. 90.

⁴³ *Ivi*, p. 93.

Dopo il superamento del retaggio interlineare, il traduttore otto e novecentesco si impegnò proprio in questa *lotta binaria*, così espressa in un noto saggio di Schleiermacher del 1813:

O il traduttore lascia il più possibile in pace lo scrittore e gli muove incontro il lettore, o lascia il più possibile in pace il lettore e gli muove incontro lo scrittore. Le due vie sono talmente diverse che, imbroccatane una, si deve percorrerla fino in fondo con il maggior rigore possibile.⁴⁴

La definizione di Schleiermacher non cadde nel vuoto, ma trovò seguito nel dualismo inglese tra traduzione *source oriented*, ovvero orientata alla “sorgente”, al testo di partenza (o mossa incontro all’autore, come definì Schleiermacher), e *target oriented*, orientata al traguardo, cioè al lettore. Pur riscuotendo successo tra i contemporanei teorici della traduzione, le due formule sono lungi dall’essere ben definibili, parimenti a quegli pseudo-termini di cui si è già parlato nell’Introduzione (vedi p. 15). Ed è ancora Salmon, per l’appunto, che muove contro tale binarismo la critica secondo la quale un traduttore «non può sapere quali fossero le “intenzioni” dell’autore, né può prevedere [...] chi siano i suoi destinatari e come costoro leggeranno il testo»⁴⁵. Date queste premesse, secondo Salmon non sembra plausibile l’eventualità da parte di un traduttore di orientare il proprio lavoro lungo il segmento autore/lettore e necessariamente verso una sola delle due figure-limite di tale segmento.

Per di più, pur concedendo a Schleiermacher lo scettro della ragione sulla diversità delle due vie, risulta percorribile una strada alternativa al suo *aut-aut*, ovvero sia la possibilità di bilanciare i due modelli traduttivi, grazie alle competenze e abilità di cui un valente traduttore dovrebbe esser forte. Un compito possibile, dunque, ma senz’altro non semplice e che richiede continui sforzi e rimaneggiamenti da parte del traduttore, nella speranza di riuscire ad avvicinarsi anche solo di poco a un obiettivo soddisfacente, *in primis* per chi traduce. Nonostante tale possibilità, la traduzione, che esige un lavoro tanto minuzioso, laborioso e continuo, pare impedita a dirigersi verso un definitivo approdo, a raggiungere il suo vero compimento, rimanendo pertanto un *processo*, eterno e mai del tutto prossimo all’ideale sperato, al risultato immaginato, persino nella sua versione

⁴⁴ F. SCHLEIERMACHER, *Sui diversi modi del tradurre*, in S. NERGAARD (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia: testi di Cicerone, san Gerolamo, Bruni, Lutero, Goethe, Von Humboldt, Schleiermacher, Ortega y Gasset, Croce, Benjamin*, Milano, Fabbri-Bompiani-Sonzogno-ETAS, 1993, p. 153.

⁴⁵ L. SALMON, *cit.*, p. 37

“finale”. Non si può biasimare, quindi, la convinzione di Croce né di altri studiosi che *tradurre è impossibile*.

Nondimeno, o forse proprio per questa ragione, il traduttore non sa rinunciare a percorrerne la strada, risoluto nella rincorsa di una meta – probabilmente – chimerica, nella cui sfida scopre proprio la frenesia più grande. Del resto, come sostiene anche il filosofo Ortega y Gasset in un suo saggio sulla traduzione, «tutto ciò che l'uomo fa è utopistico»⁴⁶. L'utopia è associabile in primo luogo alla conoscenza, che nella sua pienezza è umanamente inafferrabile. E anche la traduzione, come la conoscenza e qualsiasi altra attività umana, è destinata al fallimento, poiché la lingua, continua Ortega y Gasset, è costituita per quattro quinti da silenzi, dato che «sarebbe impossibile dire tutto»⁴⁷ quello che si vorrebbe dire, né nella nostra lingua, né ancor meno in una lingua diversa dalla propria. Se si volesse estremizzare ancor di più tale posizione, si potrebbe persino ammettere che la comunicazione stessa è impossibile, che la lingua in sé non è che lo strumento di una facoltà che esiste proprio per comunicare, per esprimersi, e che tuttavia costantemente fallisce quando persegue tale intento, l'intento per cui *in primis* è stata originata in natura. «Pensiero espresso è già menzogna»⁴⁸, urlò Tjutčev. Da qui deriva anche l'impossibilità della traduzione, l'impossibilità di riempire tutti i silenzi, di utilizzare tutte le parole. Eppure, per qualche motivo, l'uomo è eternamente «tormentato dal desiderio di realizzare imprese che sarebbero irrealizzabili per definizione»⁴⁹.

La ricerca di un'armonia tra i due poli opposti fedeltà/libertà è dunque tanto faticosa quanto incerto è il successo finale. Ciononostante, pare che l'elemento ossigenante di una buona traduzione vada oltre una ponderata e metodica equità tra il “lasciare in pace lo scrittore” e invocare la libertà, oppure aggrapparsi ad esso, essergli fedele e “muoverlo incontro al lettore”. Una traduzione così calcolata, nonché più volte oggetto di rimpasto, pur nello sforzo di trovare il sopracitato equilibrio, spesso non dà i risultati sperati,

⁴⁶ J. ORTEGA Y GASSET, *Miseria e splendore della traduzione*, in S. NERGAARD (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia: testi di Cicerone, san Gerolamo, Bruni, Lutero, Goethe, Von Humboldt, Schleiermacher, Ortega y Gasset, Croce, Benjamin*, Milano, Fabbri-Bompiani-Sonzogno-ETAS, 1993, p. 181.

⁴⁷ *Ivi*, p. 182.

⁴⁸ La traduzione, a cura di Tommaso Landolfi, può essere consultata presso il Centro Studi Tommaso Landolfi sul sito <http://www.tommasolandolfi.net/>. Per l'originale in lingua russa, invece, si veda F. I. TJUTČEV, *Silentium!*, in *Polnoe sobranie stichotvorenij*, Leningrad, Leningradskoe otdelenie, 1987, pp. 105-106, <https://rvb.ru/19vek/tyutchev/bp/poems/073.html> [ultimo accesso effettuato: 20.02.2021].

⁴⁹ L. SALMON, *cit.*, p. 105.

mostrando piuttosto qualità grazie a una «prima felice ispirazione»⁵⁰ del traduttore. Pur non togliendo importanza ai successivi rimaneggiamenti, pare efficace e determinante dare ascolto all'intuizione iniziale, in accordo con quell'*ars* creativa di cui i traduttori, come gli scrittori e gli artisti, sono dotati. La fedeltà a tale convinzione è per l'appunto concretizzata nelle traduzioni qui presentate e si spera che possano essere testimonianza di come in principio

i traduttori, proprio come gli interpreti orali, tendono a produrre un testo scritto già molto simile a quello definitivo e le eccessive revisioni possono rovinare la prima “felice ispirazione”: è talvolta meglio rivedere la traduzione dopo un certo periodo, piuttosto che continuare, come dicono i traduttologi russi, a *modellarla*.⁵¹

D'altro canto, non bisogna certo giungere alla conclusione che una buona traduzione sia frutto di un'ispirazione “nata per caso”. È da tenere a mente, come puntualizza anche Salmon, che le operazioni mentali si svolgono in gran parte a livello inconscio e che il cervello umano le produce in enormi quantitativi e ad una velocità straordinaria, lasciando noi totalmente inconsapevoli del processo logico che nella nostra “materia grigia” si dispiega⁵². Il lavoro traduttivo, come qualsiasi atto mentale, è naturalmente fondato su dei calcoli, per operare i quali il cervello attinge dalla memoria gli innumerevoli dati raccolti nel tempo, di cui fa costante uso. Pertanto, la traduzione, spesso percepita come il risultato di un'ispirazione immateriale, improvvisata, che ha quasi un che di magico, «deriva invece da sofisticate computazioni inconsce della mente, che ha ‘processato’ così tanti dati da non riuscire a crederci [...] (ad esempio, la memoria di tutte le poesie lette fino a quel momento)»⁵³. Pur riconoscendo alla scienza una sincera indiscutibilità, non sarebbe tuttavia esaustivo ritenerla l'unica spiegazione sulla natura delle operazioni mentali e soprattutto di quella “prima felice ispirazione” da cui ogni arte nasce. Nell'arte, infatti, e di conseguenza anche nella traduzione, permane un'ombra di inesplicabilità, complessa da descrivere e che pure delle volte sembra guidare il traduttore – l'artista! – con una semplice, “miracolosa” scorrevolezza.

⁵⁰ W. VON HUMBOLDT, *Introduzione alla traduzione dell'Agamennone di Eschilo*, in S. NERGAARD (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia: testi di Cicerone, san Gerolamo, Bruni, Lutero, Goethe, Von Humboldt, Schleiermacher, Ortega y Gasset, Croce, Benjamin*, Milano, Fabbri-Bompiani-Sonzogno-ETAS, 1993, p. 139.

⁵¹ L. SALMON, *cit.*, p. 101.

⁵² *Ivi*, p. 43.

⁵³ *Ibid.*

3.2. L'analisi traduttiva

Abbandonando a questo punto del capitolo le riflessioni teoriche che, seppure non esaustive sull'argomento, non trovano qui sufficiente spazio per rendervi giustizia, s'intende adesso virare verso un approdo di tipo più pratico. Se si è finora trattata la questione della traduzione in termini piuttosto generali e condensati, nelle pagine qui seguenti si calerà l'ancora su un fondale più topico: sarà illustrato il processo di navigazione attraverso il quale il ciclo *Stichotvorenija, prislannie iz Italii [2013-2014]* è arrivato in porto e tradotto in *Poesie inviate dall'Italia*, rendendo così manifesti gli scogli più aguzzi contro cui si è incappati durante la traversata. Si premette, inoltre, che il commento alle traduzioni sarà di tipo sommario, ovvero non ci si soffermerà sull'analisi traduttiva di ciascuna poesia, bensì, per motivi di spazio, si esporranno in maniera il più possibile schematica, ma ricca di esempi pratici, le problematicità generali riscontrate in corso di traduzione. Prima di fare ciò, si ritiene necessario aprire e chiudere una breve ma specifica parentesi sulla metrica, e in particolare su alcuni peculiari componimenti del ciclo, ovverosia: I (*Iz Petrarki*, p. 52), III (*Derev'ja v nojabre*, p. 74), IV (*Projasnenie*, p. 76), V (*Novaja žizn'*, p. 78), VII (senza titolo, p. 86), X (senza titolo, p. 94), XII (senza titolo, p. 98), XVII (senza titolo, p. 108), XX (*Ariminum*, p. 120). Si è scelto d'inserire qui il tema della metrica, piuttosto che discuterne nel paragrafo relativo allo stile, che sarebbe stato più pertinente, poiché proprio a partire dal discorso sulla metrica ci si aggancerà al tema della "perdita" nella traduzione e quindi alla sezione riguardante le tecniche traduttive adoperate per tradurre il ciclo poetico.

3.2.1. Breve parentesi sulla metrica di alcune poesie

Si tratta di nove poesie costruite secondo delle precise forme metrico-ritmiche, contrariamente agli altri componimenti contenuti nella raccolta e caratterizzati piuttosto dal verso libero. Tale approfondimento mira, innanzitutto, a illustrare gli schemi metrici che contraddistinguono ciascuna delle poesie, nonché a motivare le specifiche scelte traduttive adoperate e, in particolare, a chiarire la ragione per cui è stato prediletto l'utilizzo del verso libero nella traduzione.

Se le poesie III (*Derev'ja v nojabre*), X, XII, XVII e XX (*Ariminum*) presentano tutte uno schema rimico alternato (ABAB CDCD EFEF ...), differenziandosi tuttavia per la

dissimile struttura strofica, bisogna invece attuare una disamina un po' più profonda per le altre poesie, ovvero I (*Iz Petrarki*), IV (*Projasnenie*), V (*Novaja žizn'*) e VII. Quest'ultima, in particolare, si caratterizza per uno schema di rime alternate ABABCDCDEFEF, similmente alle prime poesie sopraelencate, ma con una peculiarità aggiuntiva: la poesia VII, infatti, come afferma l'autore stesso nelle pagine dell'intervista, è ispirata al celebre *Carme III* del *Liber* di Catullo, comunemente noto come *La morte del passero*.

L'ispirazione catulliana non attiene al solo aspetto tematico, di tipo commemorativo, ma si concretizza in un conscio rifacimento dello stesso metro greco-latino adoperato dall'antico poeta, ovvero l'*endecasillabo falecio*. Detto anche semplicemente *falecio*, si tratta di un verso molto usato nelle opere catulliane, formato dal seguente schema metrico: X' X | —' U U | —' U | —' U | —' —⁵⁴, costituito da un primo piede libero (solitamente uno spondeo, più raramente dattilo e trocheo), seguito da un dattilo e due trochei, mentre l'ultimo piede può in realtà essere formato da uno spondeo o da un trocheo. Nel caso del terzo carme del liber catulliano, troviamo la base del verso costituita da un trocheo, seguita da un dattilo e da altri tre trochei. Il verso è quindi rappresentabile dal seguente schema: —' U | —' U U | —' U | —' U | —' U. Come si evince dal modello, l'accento metrico ricade sulle sillabe in posizione 1°, 3°, 6°, 8° e 10°, generando un ritmo molto cadenzato. Tali caratteristiche metriche sono volutamente “tradotte” da Višneveckij nella poesia VII, quindi non replicate – poiché nella metrica classica si parla di sillabe lunghe e brevi, non di sillabe accentate e atone – ma “riprodotte” *ad honorem* del metro latino, dove troviamo il verso endecasillabo e gli accenti collocati sulle medesime sillabe del falecio. Per un rapido confronto, si riportano i primi tre versi della poesia VII e del Carme III rispettivamente, con gli accenti posti in evidenza:

Что ты чувствуешь, птэнчик лёгкокрылый,
 перепархивая предёл сознания?
 Тень Катýлла тебя благословила,

Lùgete, ò Venerès Cupidinèsque,
 èt quantùmst hominùm venùstìorum!
 pàsser mòrtuus èst meae puèllae,⁵⁵

⁵⁴ I. DIONIGI, L. MORISI, E. RIGANTI, *Il latino. Grammatica ed esercizi*, Bari, Laterza, 2011, p. 600.

⁵⁵ OMNESLITTERAE, 'Catullo Carme III', <https://omneslitterae.it/catullo-carme-3/> [ultimo accesso effettuato: 11-01-2021].

In fase di traduzione, si è dovuto optare a malincuore per una versificazione libera, avendo riscontrato una difficoltà non poco ardua nel lavoro di trasposizione della metrica russa, a sua volta rifacimento di quella greco-latina, nei versi metrici in lingua italiana.

Nelle poesie I (*Iz Petrarki*) e IV (*Projasnenie*), invece, notiamo la presenza dei rispettivi schemi rimici ABBA ABBA BCD BCD e ABBA ABBA CDE CDE, che richiamano lo schema metrico del sonetto petrarchesco, ovvero un testo poetico costituito da quattordici endecasillabi, suddivisi in due quartine e due terzine. Nel sonetto tradizionale, i primi otto versi presentano di regola una rima alternata (ABBA ABBA), schema sviluppato nel corso del Duecento e in particolare con lo sviluppo dello Stil novo. I restanti sei versi, caratterizzati da una rima replicata (CDE CDE), costituiscono invece una variante del sonetto classico e in particolare segnalano la marca tipica del Petrarca⁵⁶. Mentre nella poesia *Projasnenie* le rime rispecchiano in maniera esatta lo schema petrarchesco, nonostante si abbiano dei versi di tredici sillabe – e non endecasillabi come vorrebbe la tradizione – nella poesia *Iz Petrarki*, costituita da perfetti endecasillabi, si nota invece una variazione di rima rispetto allo schema del Petrarca: la rima dei versi 2° e 3° delle quartine è infatti replicata dal verso 1° delle terzine. Si tratta di una rima imperfetta, in particolare di un’assonanza, in quanto la rima dei versi 2° e 3° delle quartine (“**да́вней**”, “**явь не**”, “тщесла**вней**”, “узнá**в, мне**”) differisce dal verso 1° delle terzine (“**ба́сней**”, “ужа́**сней**”) per una consonante.

Per comodità di riferimento, si riportano di seguito i componimenti originali con le rime in chiara evidenza:

I. Из Петрарки

У вас, кто слышал в розных рифмах **пенье**
вздохов, кормивших сердце после **давней**
ошибки молодости, когда **явь не**
дня нынешнего — прошлого **явленье**,

разнообразно: в плаче, в размышл**енье**,
в тщете надежд и скорби (не тщесла**вней** —
скромней) представ, порыв к Любви **узнав, мне**
и состраданье найдёт, и прощ**енье**:

мне, бывшему и грелкою и **басней**
всему народу, отчего пор**ою**
перед самим собой невынос**имо**;

и пребывать в позоре не ужас**ней**,

⁵⁶ P. G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 242-43.

чем каяться и ясно знать: земное
блаженство — краткий сон, бегущий мимо.

IV. Прояснение

(Петрарка совершает восхождение на
Мон-Ванту 26 апреля 1336 года)

Что увидел он, на Наветренную гору
поднявшись с книгой августиновых признаний
в руках? Конечно, солнце над весенней, ранней
землей, что будит жизнь, неявственную взору,

залив Марсея, клобуки из снега — в пору
лишь Альпам изо всех земных образований —
да блеск реки, текущей вдоль хребтов: глаза не
видят за границами видимого взору.

Но, книгу развернув, он вспомнил, что писал об
алканье смысла автор «Исповеди», ибо
в сверхтелесное тела посев прорастает,

а что до озарений или жалких жалоб,
то даже альпийского льда таяя глыба,
даже она — надмирный пожар преломляет

Dalla lettura delle poesie si può facilmente dedurre che la scelta stilistica di riecheggiare il sonetto petrarchesco non è casuale, bensì in linea con l'aspetto tematico. La poesia *Iz Petrarki*, infatti, come afferma anche l'autore nell'intervista, rappresenta una libera traduzione in russo del celebre sonetto che apre il *Canzoniere* di Petrarca, *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*. Si è optato, pertanto, per una traduzione a sua volta "libera" dal russo all'italiano odierno, cioè svincolata dal testo primigenio petrarchesco, che è stato volutamente trascurato in fase di traduzione. La decisione è stata motivata essenzialmente dal fatto che la poesia redatta da Višneveckij di per sé non rappresenta una traduzione "fedele", con tutte le virgolette del caso, ricordando le riflessioni teoriche esposte a proposito della fedeltà traduttiva. Sembrava pertanto inadatto realizzare una traduzione che richiamasse in maniera esplicita i versi del Petrarca. Ciononostante, risulta palese come, al di là della metrica che nella traduzione non trova riscontro, traspaia un concordante aspetto semantico della traduzione italiana rispetto all'originario del Petrarca, una relazione di concordia che va senza dubbio giudicata sulla base della semantica della poesia russa che fa da filo conduttore.

Per permettere un confronto tra il sonetto petrarchesco e la traduzione in italiano dei versi russi, si riportano di seguito i rispettivi testi:

I.

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
di quei sospiri ond'io nudriva 'l core
in sul mio primo giovanile errore
quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono,

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

Ma ben veggio or sì come al popol tutto
favola fui gran tempo, onde sovente
di me medesimo meco mi vergogno;

et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto,
e 'l pentersi, e 'l conoscer chiaramente
che quanto piace al mondo è breve sogno.⁵⁷

I. Dal Petrarca

Chi tra voi ha udito nelle discordi rime un canto
di sospiri, che nutrono il cuore dopo i lontani
giovanili errori, quando la realtà non è dell'oggi,
ma del passato manifestazione

molteplice: nel pianto, nella riflessione,
nella vacuità di speranze e di dolore [umili,
non vanagloriosi] dopo aver esibito lo slancio
verso Amore, per me troverà compassione,

e perdono: per me, che fui dinnanzi al popol tutto
sia prostituta che fiaba, ragion per cui
è insopportabile stare,
delle volte, davanti a se stessi;

e dimorare nell'onta non è più orrido
che confessarsi
e con chiarezza sapere: la terrena beatitudine è breve

sogno, che rapido passa oltre.

Proseguendo con la disamina dei componimenti elencati sopra, si cambia registro metrico con la poesia V (*Novaja žizn'*), che presenta invece la struttura tipica dell'ottava rima, una delle forme metriche non liriche italiane, costituita da strofe di otto endecasillabi di schema ABABABCC. L'ottava rima, o "ottava narrativa", in voga nella poesia discorsiva epica, narrativa e religiosa a partire all'incirca dagli anni Quaranta del

⁵⁷ F. PETRARCA, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, tr. di R. BETTARINI, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2005, p. 5.

Trecento e fino al Seicento, fu portata in auge da Boccaccio, che la adoperò per il suo *Filostrato*⁵⁸. L'ottava rima, diversamente dalla terza, è caratterizzata da una forma chiusa, vale a dire da un'assenza di «collegamento di rima tra le strofe»⁵⁹: queste ultime, in altre parole, com'è evidente anche in *Novaja žizn'*, pur rispondendo tutte al medesimo schema metrico, non sono collegate tra loro dalle rime, ma le strofe rimangono indipendenti l'una dall'altra, producendo rime sempre nuove, che si dispiegano lungo tutto il componimento creando una catena possibilmente infinita (ABABABCC DEDEDEFF GHGHGHII LMLMLMNN ...). L'unica peculiarità presente in *Novaja žizn'*, che per tale motivo si discosta leggermente dalla tradizionale ottava rima, è la presenza di un verso quaternario isolato a conclusione di poesia.

Al di là della composizione metrica della poesia russa, che non rappresenta l'oggetto di studio primario di questa sede, ciò che ci riguarda più da vicino è il lavoro traduttivo eseguitovi e, pertanto, le modalità con cui tali strutture liriche sono state riprodotte. È ben evidente, anche per un lettore che non ha familiarità con la metrica, che si è scelto di non far sopravvivere tali schemi metrici nella traduzione italiana, dove è stato piuttosto prediletto l'utilizzo del **verso libero**, così come anche per i componimenti con rima alternata. Tale preferenza è stata dettata non tanto da una sorta d'influenza dello «strapotere della traduzione in *vers libre*»⁶⁰ presente in Italia, propensione che in realtà sembra essersi affievolita negli ultimi anni, favorendo al contrario un ritorno alle forme metriche tradizionali⁶¹. Piuttosto, tale decisione è specchio di una voluta attenzione nei confronti dell'aspetto semantico delle poesie tradotte. Se è vero che, come nel nostro caso, la traduzione “libera” di una poesia metricamente strutturata può apparire agli occhi di molti come una snaturalizzazione dell'originale, andando a comprovare la verità della celebre espressione “traduttore-traditore”, è altrettanto vero che lo sforzo di “trasporre” il metro di una poesia nella relativa traduzione è in certi casi foriero della perdita di significati. Tra l'altro, bisogna anche domandarsi cosa significa “trasporre una forma metrica” in luogo di traduzione e come ciò possa essere reso possibile in considerazione delle specifiche tipologie di versificazione che appartengono a ciascuna lingua, o più precisamente a ciascuna poetica. A tal proposito, si è convenuto di redigere una versione alternativa (metrica) delle traduzioni delle poesie *Iz Petrarki* e *Projasnenie* e di riportarle

⁵⁸ P. G. BELTRAMI, *cit.*, p. 283.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ A. NIERO, *Tradurre poesia russa. Analisi e autoanalisi*, Macerata, Quodlibet Studio, 2019, p. 316.

⁶¹ A. NIERO, *Kak zvučat russkie stichi na ital'janskom segodnja?*, *Znamja* 3, 2014, pp. 192-199.

qui sotto, non tanto con l'intenzione di tirare acqua al proprio mulino, ma quantomeno per supportare la scelta traduttiva che ha successivamente prevalso. Sebbene le alternative che seguono non fungano certo da attestazione assoluta, poiché innumerevoli altre versioni potrebbero in verità sfatare la tesi qui proposta, si è voluto dar mostra di un tentativo di poesia rimata piuttosto per rendere evidente uno specifico fallimentare esito, ovvero una perdita a livello semantico nelle traduzioni in cui si è cercato di richiamare lo schema metrico dell'originale.

I. Dal Petrarca

Chi udì tra discordi rime un canto
di sospiri a tener vivo il cuore
in seguito al giovanile errore,
realtà non d'oggi, ma di passato momento

mutevole: nel pensiero, nel pianto,
in attese, pene d'umile colore,
troverà grazia e per me compassione
da uno slancio d'Amore spinto:

io, che di favola mi ammanto
e al popol tutto son prostituta,
davanti a me stesso provo vergogna;

e cadere nell'onta non è più cruento
del "confesso" e d'una verità sovvenuta:
che la terrena delizia è di chi sogna.

IV. Rischiamento

(Petrarca scrive l'Ascesa al monte Ventoso il 26 aprile 1336)

Cosa vide, su quel monte salito,
col libro d'Agostino tra le mani?
Il sole sui primiziali terreni,
che desta ciò che vive non veduto,

il golfo di Marsiglia, il bianco dei *klobuki* vestito
solo dalle Alpi tra i signori montani,
e il lucido fiume: i confini,
oltre ai quali l'occhio è tradito.

A libro aperto tornò a memoria
cosa sul desio è nelle "Confessioni":
che dal seme nello spirito sorge,

e in pianti, nella rivelata aria
anche il ghiaccio dai blocchi alpini,
sciolto, il fuoco divino rifrange.

Entrambe le versioni presentano lo schema rimico del sonetto petrarchesco (ABBA ABBA CDE CDE). Si è dunque evitata la replica della leggera "alterazione" di rima nel

primo verso delle terzine nella prima poesia (BCD BCD anziché CDE CDE, cfr. p. 134). Tuttavia, è da rimarcare la presenza di rime non perfette (o quasi-rime) che in taluni casi sono mascherate da consonanze, dove cioè si presenta una variazione vocalica (*es. salito, veduto [I, vv. 1, 4], mani, terreni [II, vv. 2, 3]), in altri casi da assonanze, in cui le vocali sono stabili e muta piuttosto la consonante (*es. sorge, rifrange [II, vv. 11, 14]). Inoltre, appare leggermente mutilato l'aspetto semantico, quel metodo traduttivo che «cerca di ricreare il sapore e il tono esatti dell'originale»⁶², in favore invece di una traduzione più comunicativa, che tuttavia risulta alquanto sterile sul piano dell'espressione poetica originale dell'autore. Del resto, riportando le parole di Newmark, «deve essere tradotta semanticamente ogni forma di espressione originale, in cui il linguaggio specifico dell'oratore o dello scrittore è importante quanto il contenuto»⁶³, ovvero dove ogni parola è sacra e la sua conservazione essenziale. È pur vero che l'aspetto semantico non deve necessariamente prevalere e che in ogni traduzione il metodo semantico e quello comunicativo, se non si equivalgono, sovente si accompagnano. Nel lavoro di traduzione qui considerato, però, la traduzione semantica è stata ritenuta di maggiore interesse rispetto al metodo comunicativo e tale prevalenza è stata attuata in tutte le traduzioni del ciclo, al fine di conservare al meglio lo stile espressivo dell'autore, di «restituire il fantasma poetico»⁶⁴. Si potrà a pieno diritto obiettare che parte inscindibile del fantasma poetico è anche la forma in cui esso si esprime, che si tratti del verso libero o, come nel caso dei nove componimenti presi in esame, di un ben determinato metro lirico. Eppure, la traduzione “finale” si è comunque risolta nel verso libero, poiché tale mezzo è stato considerato il più adeguato a riprodurre la pienezza semantica. Inoltre, nelle due versioni alternative non sempre si è potuta esaudire la volontà di attenersi a un perfetto endecasillabo. In seguito al riconoscimento dello scarso successo del tentativo, si è pertanto continuato sulla strada della versificazione libera anche per le altre poesie caratterizzate dalla forma metrica.**

La perdita, in qualsiasi forma si presenti, è un elemento insito nell'attività traduttiva e impossibile da eludere. Gentile, come già detto sopra, ne parla con toni ottimistici, valutando la perdita addirittura un arricchimento⁶⁵. Fortini, invece, si esprime in termini più metaforici, dichiarando che

⁶² P. NEWMARK, *La traduzione: problemi e metodi*, Milano, Garzanti, 1988, p. 93.

⁶³ *Ivi*, p. 88.

⁶⁴ E. BAZZARELLI, *Introduzione*, in A. A. BLOK, *I dodici – Gli sciti – La patria*, Milano, Rizzoli, 1998, p. 9.

⁶⁵ G. GENTILE, *cit.*, pp. 70-71.

come da un affresco dilavato o da una statua corrosa è pur possibile ricevere una impressione d'arte malgrado si sia perduta la più preziosa singolarità e inconfondibilità dell'opera [...]. così vi sono opere per le quali la distruzione dei particolari non significa l'incomprensibilità dell'insieme.⁶⁶

La perdita costituisce dunque un rivale con cui ogni traduttore deve fare i conti e, nonostante la sua inevitabilità, essa dovrebbe pur sempre essere minima, di modo che lo spirito dell'originale non sia perduto del tutto e che la traduzione non risulti snaturata. In aiuto a ciò, per limitare il più possibile la perdita e lo stravolgimento dei significati, è utile disporre di alcune tecniche traduttive.

Nel suo manuale di teoria della traduzione, Salmon espone quattro tecniche di traduzione, specificando che si tratta di metodi non unici, ma in un certo qual modo riassuntivi di qualsiasi altro procedimento, che se aggiunto suonerebbe ridondante⁶⁷.

3.2.2. Le tecniche traduttive: la compensazione, la condensazione, lo spostamento e l'esplicitazione

L'arma della **compensazione** è una delle tecniche più utilizzate in ambito traduttivo per equilibrare – compensare, appunto – la perdita e «si usa quando, in caso di asimmetria tra le due lingue (a qualsiasi livello), non si riesca a ottenere l'equifunzionalità tra due corrispondenti TP/TA»⁶⁸, dove TP e TA stanno rispettivamente per “testo di partenza” e “testo d'arrivo”, ovvero – si potrebbe aggiungere – quando è paventata una perdita. In tal caso, l'elemento nel TP che è fonte di asimmetria e che pertanto non può trovare un'equivalenza corrispettiva nel TA, può essere *compensato* da un diverso elemento nel TA, «nello stesso segmento o in un altro»⁶⁹, al fine di ripristinare l'equifunzionalità tra i due testi. Tale azione può essere valida, per esempio, nel caso di un'asimmetria di registro: nel ciclo *Stichotvorenija*, il registro linguistico in taluni casi muta drasticamente e si affiancano termini letterari, arcaici o semplicemente desueti a una terminologia neutra o colloquiale. A causa di tale complessità, in fase di traduzione non sempre si è potuto disporre di un'adeguata corrispondenza di registro in lingua italiana.

⁶⁶ F. FORTINI, *Per non vivere in mezzo a lapidi indecifrabili*, in A. ALBANESE e F. NASI, *cit.*, p. 150.

⁶⁷ L. SALMON, *cit.*, p. 213.

⁶⁸ L. SALMON, *cit.*, p. 218.

⁶⁹ *Ibid.*

Riportiamo qui l'esempio delle parole «око», «чад», «исполин» [II, 3, vv. 3-6]: si tratta di parole che sono state tradotte in italiano rispettivamente con «sguardo», «figli», «gigante» [II, 3, vv. 2-6], optando dunque per un registro neutro, assolutamente non letterario né aulico. Nel caso russo, tuttavia, se si consulta un dizionario monolingue, si apprende subito che i termini utilizzati sono a tutti gli effetti arcaici⁷⁰. Poiché nella lingua italiana non vi sono termini che esprimono il medesimo grado di arcaismo – e nel caso in cui li si riesca a scovare, non sarebbero parole legate in modo appropriato al contesto – la scelta di un tono neutro è stata quasi obbligata. Così, al fine di compensare la “perdita” del registro elevato espresso nei versi russi, in traduzione si è fatto uso di un registro, seppur non esattamente arcaico, almeno non neutro, più letterario, collocato però in altri segmenti della poesia: «in barba alla tracotanza», «edificatore», «accerchiante» [II, 3, vv. 2-7]. Di seguito si propongono un altro paio di esempi dello stesso tipo: «града» [II, 11, v. 7] è un termine «Трад.-поэт»⁷¹ (tradizionalmente poetico), tradotto in italiano con “città”, termine invece neutro, e nella traduzione si è compensata la mancanza di registro letterario di “città” con il tono più elevato del verbo «avvinto» [II, 11, v. 8], trasferendo l'equivalenza di registro sul verso subito seguente. E ancora: la sfumatura arcaica di «вожатай» [II, 44, v. 2, 7] si perde nel termine italiano di registro neutro «guida» [II, 44, v. 2, 7], che in riferimento a Virgilio era senza dubbio la scelta più ovvia; la perdita è tuttavia compensata da termini più letterari, come «Strepito» [II, 44, v. 6], che traduce il termine russo piuttosto neutro «шум» [II, 44, v. 6], poi l'espressione «né da infamia né da lode» [II, 44, v. 8], che oltre ad avere un gusto più aulico, risuona nell'immediato echi danteschi, così richiamando un registro linguistico piuttosto desueto, e infine «dimorano» [II, 44, v. 7], verbo che nell'originale russo è in realtà assente: «Здесь, – [...] те» [II, 44, v. 7], letteralmente “qui ci sono coloro”, in traduzione diventa «Qui, [...] dimorano» [II, 44, v. 7]. Infine, ancora nel lungo poema su Ševyrëv compare «в коем» [II, 16, v. 3]. Si tratta di un pronome interrogativo o relativo, sinonimo dei più comuni e odierni *который* e *какой*, traducibile con il nostro “che”, “quale”. Non esistendo in italiano un'alternativa arcaica o letteraria a tali pronomi, il registro non corrisposto è stato compensato in un verso precedente con la parola piuttosto desueta «florilegio» [II, 16, v. 1], che va a tradurre il termine russo neutro «коллекцию» [II, 16, v. 1].

⁷⁰ FĖB [Fundamental'naja èlektronnaja biblioteka], 'око', 'чадо', 'исполин', <http://feb-web.ru/> [ultimo accesso effettuato: 15.01.2021].

⁷¹ FĖB, 'град', <http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/default.asp> [ultimo accesso effettuato: 15.01.2021].

I procedimenti descritti da Salmon non si risolvono soltanto nella compensazione, bensì prevedono anche le tecniche di esplicitazione, spostamento e condensazione. Un evidente caso di **esplicitazione** è presente in *Alberi a novembre*. Nell'originale russo (III, *Derev'ja v nojabre*), compare la parola «колки» [III, 1, v. 5], trattasi delle cosiddette “meccaniche” (in gergo tecnico) o “piroli” (secondo un registro più comune) della chitarra. Nella traduzione italiana si è adoperato il termine «piroli» [III, 1, v. 5] a scapito dell'eccessivamente specialistico “meccaniche”, oppure dei meno consueti “bischeri” o “cavicchi”, pure trovati come possibili traduzioni. In aggiunta al sostantivo “piroli”, si è tuttavia dovuto inserire la specificazione «della chitarra» [III, 1, v. 5], al fine di *esplicitare*, per l'appunto, il significato dell'oggetto in questione per una più accurata ricezione dell'immagine metaforica da parte del lettore. Se infatti la parola russa *kolòk* (o *kòlok*) rimanda a due sostanziali oggetti, ovvero 1. «boschetto o piccola selva o isoletta boschiva»⁷² [trad. mia] e 2. «perni di legno o metallo che si stringono per accordare la chitarra»⁷³ [trad. mia], il termine italiano “pirolo” designa una «Manopola, levetta, pulsante e sim. per azionare o regolare un apparecchio, un congegno»⁷⁴, oltre naturalmente alla definizione di più specifico ambito musicale. In breve, il termine italiano dà origine ad una sfera semantica molto più ampia rispetto al corrispettivo russo e il suo significato non è direttamente associato, da parte di un lettore “comune”, cioè privo di una preparazione o esperienza musicale, agli elementi della chitarra.

Si riporta un altro evidente esempio di esplicitazione, stavolta tratto dalla poesia *Rischiaramento*. Nei versi russi troviamo la parola «клубуки» [IV, v. 5] e ne citiamo qui la definizione tradotta: «copricapo di monaci ortodossi che ha la forma di un alto cappello cilindrico dotato di velo»⁷⁵. La parola, nella poesia, ha un significato del tutto metaforico: l'aspetto del copricapo ortodosso, bianco⁷⁶ e a forma cilindrica, riflette l'immagine delle vette innevate delle Alpi, che dovevano essere state visibili al Petrarca dall'alto della cima

⁷² FÈB, 'kòlok', <http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/default.asp> [ultimo accesso effettuato: 01.02.2021].

⁷³ FÈB, 'kolòk', <http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/default.asp> [ultimo accesso effettuato: 01.02.2021].

⁷⁴ TRECCANI, 'pirolo', <https://www.treccani.it/vocabolario/pirolo> [ultimo accesso effettuato: 15.01.2021].

⁷⁵ FÈB, 'клубук', <http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/default.asp> [ultimo accesso effettuato: 15.01.2021].

⁷⁶ Il colore del copricapo riflette la tradizione religiosa di ciascun paese ortodosso e può essere sia bianco che nero. In particolare, al *klobùk* bianco (*belyj klobùk*) pare sia legata la “Leggenda del *klobùk* bianco” (*Povest' o belom klobuke*), che racconta il passaggio della reliquia religiosa, il *klobùk* per l'appunto, da Roma a Costantinopoli e fino a Mosca, costituendo una sorta di precedente alla teoria di “Mosca terza Roma” (cfr. O. G. UL'JANOV, *O vremeni zaroždenija na Rusi koncepcii “Moskva – Tretij Rim” [Donatio Constantini Magni] i “Povest' o belom klobuke”*], in M. S. BOBKOVA, S. G. MEREMINSKUJ (a cura di), *Terminologija istoričeskoj nauki. Istoriopisanie*, Moskva, ИВИ РАН, 2010).

del Monte Ventoso. In casi come questi, ovvero trattandosi di *realia*⁷⁷, le possibili traduzioni sono diverse. La traduzione dei *realia* solitamente si riduce al mantenimento del dato di realtà specifico di quella cultura, traslitterandolo se necessario e aggiungendo in caso una nota esplicativa a piè di pagina, oppure, meno spesso, alla sostituzione dell'elemento di *realia* «con un omologo generico/internazionale del fenomeno della cultura emittente»⁷⁸. Nella traduzione si è deciso per questa seconda opzione, ovvero per l'esplicitazione dell'elemento del *klobùk*: l'espressione «клубуки из снега» [IV, v. 5], letteralmente “*klobuki* di neve”, è stata tradotta con «copricapi di neve» [IV, v. 6]. In questo caso si sarebbe di certo potuto conservare il termine russo originale, il *realia* per l'appunto, inserendo una nota aggiuntiva a fondo pagina che spiegasse l'identità del *klobùk*. Tuttavia, si è preferito esplicitare il termine e tradurlo come semplice “copricapo” per una più immediata ricezione metaforica: l'immagine delle cime alpine innevate è infatti mantenuta nella traduzione italiana ed evocata in particolare dalla specificazione “di neve”, nonché dalla composizione morfologica della stessa parola “copricapo”, evocante l'immagine di una copertura (di neve, per l'appunto) sopra un “capo”, ovvero sulle cime della catena montuosa.

Dalla poesia XVI, che non reca alcun titolo, si cita un ulteriore esempio di esplicitazione, attinente, in questo singolare caso, alla diversa specificità tipologica delle due lingue. Si tratta dell'esplicitazione del pronome personale femminile singolare «ней» [XVI, v. 10], riferito al termine «зима» [XVI, v. 7], sostantivo che significa “inverno” e che in russo è femminile. In tal caso, sono per l'appunto le categorie grammaticali del numero e del genere a rendere esplicito il rapporto logico tra il pronome e il sostantivo, nonostante i due lessemi si trovino in posizioni distanti l'una dall'altra. Il riferimento a “зима”, quindi, risulta piuttosto chiaro in russo, poiché il suddetto pronome, che è femminile singolare, può riferirsi soltanto a un sostantivo anch'esso femminile e singolare. In italiano, se si dovesse tradurre “parola per parola”, tale riferimento risulterebbe meno esplicito, se non del tutto oscuro. Traducendo, infatti, con il rispettivo pronome “esso” (al maschile singolare, poiché in italiano il sostantivo “inverno” è maschile e singolare), non si avrebbe una chiara indicazione dell'elemento a cui il pronome è riferito, a causa della larga distanza dei due termini all'interno della poesia, ma soprattutto della presenza di altri sostantivi maschili e singolari cui il pronome

⁷⁷ Secondo la definizione di Bruno Osimo, i *realia* sono «le parole che denotano cose materiali culturospecifiche» (B. OSIMO, *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli, 2011, p. 111).

⁷⁸ B. OSIMO, *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli, 2011, p. 113.

potrebbe riferirsi. La soluzione più pratica ed efficace è sembrata esplicitare il pronome, o meglio esplicitare il significato del sostantivo a cui il pronome fa riferimento: «в ней», riferito a «зима», si tradurrebbe con “in esso”, ovvero “nell’inverno”, oppure “nel clima invernale”, com’è stato infine deciso. Riportiamo qui i versi italiani per un rapido raffronto: «come se l’inverno d’improvviso fiatasse / nel pieno d’aprile: / lo spasmo dell’offesa mortale di un’oscurità ormai in abbandono. / Ed è sorprendente come la lanugine del pioppo / nel clima invernale si alzi» [XVI, vv. 8-12].

La **condensazione** non è altro che il procedimento inverso all’esplicitazione. In essa si condensano – com’è intuibile dalla stessa parola – «due termini o due concetti in uno solo»⁷⁹, talvolta rendendo implicita nel TA una parte dell’enunciato originale del TP. Nelle traduzioni qui proposte tale tecnica non trova frequente riscontro e ciò è dovuto alla sostanziale asimmetria sintattica tra la lingua russa e la lingua italiana. Torneremo su questo punto più avanti, quando saranno esaminati più da vicino i problemi di trasformazione sintattica da una lingua all’altra. Qui è soltanto utile premettere che, nonostante sia l’italiano che il russo siano lingue flessive⁸⁰, quindi “equivalenti” nell’ambito della sinteticità linguistica, una delle complessità maggiori riscontrate in fase di traduzione è stata la necessità di ampliare – a volte sensibilmente – alcune costruzioni sintattiche russe nella traduzione verso la lingua italiana. Come spiegheremo meglio più avanti, si è notato come il russo possieda una capacità sintetica maggiore rispetto all’italiano, tanto che non sempre è stato possibile rispettare il numero di versi dell’originale. Di conseguenza, i casi di condensazione nelle traduzioni sono assai limitati, nondimeno se ne riporta un esempio: il segmento «журналистам стиха» [II, 38, v. 3] è stato tradotto in italiano con il solo sostantivo «pennivendoli» [II, 38, v. 3], che condensa il concetto espresso in russo nei due vocaboli. Si tratta di una designazione dispregiativa: qui il termine *журналистам*, letteralmente “giornalisti”, è riferito ad alcuni poeti che, come si legge più avanti nel lungo poema, «с тискающими по дюжине книг» [II, 40, v. 2], ovvero «sfornano dozzine di libri alla volta» [II, 40, v. 2]. L’espressione spregiativa, che è dunque di accusa contro quei poeti, i quali, al pari dei giornalisti, si affannano a scrivere opere su opere con l’intento di pubblicarle per trarne

⁷⁹ L. SALMON, *cit.*, p. 216.

⁸⁰ Cfr. G. GRAFFI, S. SCALISE, *Le lingue e il linguaggio. Introduzione alla linguistica*, Bologna, Il Mulino, 2002, pp. 65-66.

un guadagno, è ben condensata nel significato del termine “pennivendoli”, significato ulteriormente rimarcato dal verbo “sforzare”, collocato qualche verso dopo.

La tecnica dello **spostamento** è stata messa in pratica più di sovente. Si tratta di un metodo spesso utilizzato nella traduzione della poesia, dove i segmenti del TP o parti di essi vengono dislocati nel TA e trovano un diverso ordine. Bisogna tuttavia puntualizzare che la definizione di spostamento non include le dislocazioni «per default»⁸¹, ovvero quegli spostamenti prescritti dalla tipologia sintattica della lingua e quindi adoperati per forza di cose. In altre parole, è necessario che le frasi della lingua italiana seguano l'ordine SVO⁸² perché siano comprensibili, e gli spostamenti attuati al fine di ristabilire tale ordine non rientrano tra i procedimenti traduttivi. Secondo la norma, anche il russo segue l'ordine SVO, eppure spesso – senz'altro più spesso dell'italiano – presenta un ordine *marcato* delle parole, solitamente per fini pragmatici o eufonici, come nel caso della poesia. Ed è proprio nella versificazione, infatti, che l'ordine non-standard delle parole non è una tendenza insolita, poiché nella poesia è concesso – sempre entro certi limiti – un ordine sintattico “inconsueto”. Si riporta un rapido ma chiaro esempio: il verso «Книгу свежей жизни весна листает» [XV, v. 5], che presenta un ordine marcato, dove l'oggetto precede e non segue il soggetto e il verbo (OSV), si tradurrebbe letteralmente come segue: “il libro [Ogg.] più fresco della vita [Attr. dell'Ogg.] la primavera [Sogg.] sfoglia [Verbo]”.

Come già accennato sopra, una peculiarità che caratterizza la lingua russa è appunto quello di potersi garantire una libertà piuttosto ampia nella disposizione delle parole all'interno di un periodo, poiché la tipologia morfologica di questa lingua permette che i legami sintattici tra i lessemi siano espliciti anche quando non si ha un ordine “standard” delle parole. Senza entrare nel dettaglio della branca linguistica, si dirà che una delle principali caratteristiche della tipologia morfologica russa è quella di possedere un sistema di flessione nominale e pronominale, ovverosia la capacità di declinare gli aggettivi, i sostantivi e i pronomi secondo la categoria grammaticale dei casi. In tal modo, la lingua esprime, attraverso il variare delle terminazioni delle parole, relazioni grammaticali e funzioni logiche diverse. Qui la premessa è utile per chiarire come il rapporto logico esistente tra *книгу* (libro) e *весна* (primavera), ossia il rapporto tra l'oggetto (il primo) e il soggetto (il secondo), è espresso proprio dalla flessione nominale.

⁸¹ L. SALMON, *cit.*, p. 219

⁸² Cfr. G. GRAFFI, S. SCALISE, *cit.*, pp. 66-68.

La terminazione *-y* in *книгу* è infatti un morfema grammaticale indicante – tra le altre cose – che la parola si trova al caso accusativo, ovvero che si tratta non del soggetto della frase ma dell’oggetto, sebbene il termine si trovi all’inizio del periodo, in una posizione cioè inusuale, non standard. Per lo stesso criterio flessivo, riconosciamo che *весна* è soggetto, poiché la terminazione *-a* indica, nei sostantivi femminili, il caso nominativo. Il verso russo è stato tradotto nel TA come segue: «Sfoggia la primavera un libro più fresco della vita» [XV, v. 5]. Si è scelto, cioè, anche in italiano un ordine sintattico appositamente marcato per “imitare” l’ordine altrettanto marcato del verso russo, attuando comunque uno spostamento delle parole rispetto alla frase originale.

Al di là della tipologia sintattica delle lingue, nella poesia lo spostamento delle parole nel TA rispetto al TP è assai frequente. Ciò avviene anche nel caso di un intero verso, o per fini di rima o «per motivi eufonici, prosodici o idiomatichi, nonché per evitare stilemi asimmetrici rispetto al TP»⁸³. Di seguito si riportano ulteriori esempi:

- «в тепло из стылой тени» [III, 2, v. 12], lett. “verso il calore dalle fredde ombre” → «dalle fredde ombre verso il calore» [III, 2, v. 12].
- «От подножья горы поднялись по крутому склону / мимо серых камней / сквозь затенённый сосновый лес / в разреженный, яркий, даже слепительный воздух» [VIII, vv. 1-4], lett. “Dalle radici i monti si levarono lungo bruschi versanti / di roccia grigia / tra il frondoso bosco di pini / nel rado, fulgido, perfino abbagliante aere” → «Dalle radici in alto si levarono i monti / lungo bruschi versanti ininterrotti / di grigia roccia / tra i pini in ombrose fronde / nell’aere rado, fulgido, perfino abbagliante» [VIII, vv. 1-5]
- «Европа, ты либо погасишь / своё истончённое пламя» [IX, vv. 34-35], lett. “Europa, tu estinguerai / la tua assottigliata fiamma” → «Europa, la tua fiamma / assottigliata estinguerai» [IX, vv. 33-34]
- «Загораются прописи / неоновых букв» [XI, vv. 10-11], lett. “S’inflammo delle scritte / al neon i caratteri” → «S’inflammo i caratteri / delle scritte al neon» [XI, vv. 10-11]
- «и, вдохновлённый тогдашней / порывистой ясностью» [XI, v. 3], lett. “e ispirato dall’allora / impetuosa nitidezza” → «e ispirato dalla nitidezza / impetuosa di allora» [XI, v. 3]

⁸³ *Ibid.*

- «согревающее спину / снопами лучей» [XIII, vv. 7-8] [lett. “che riscalda la schiena con i fasci di luce”] → «i cui fasci di luce / attiepidano il dorso» [XIII, vv. 6-7];

Già a partire dai pochi esempi riportati sopra si può notare come, adoperando le tecniche traduttive di cui parla Salmon, non si fa che applicare delle modificazioni sul piano lessicale, morfosintattico e stilistico, con il fine, per l'appunto, di affrontare e risolvere le difficoltà della traduzione. D'altro canto, afferma Newmark, «è inevitabile che il traduttore trasformi la sintassi e, seppure in misura minore, il contenuto lessicale dell'originale»⁸⁴. I casi sopra esposti possono dunque essere considerati una sorta di anticipazione per gli esempi che vedremo nelle pagine successive, in cui si analizzerà più nello specifico le complessità relative ai tre piani sopramenzionati: morfosintattico, lessicale e stilistico. È tuttavia da tenere a mente che, com'è naturale, i tre livelli sono parti di un'analisi comune, l'analisi linguistica, e che inevitabilmente s'intersecano tra di loro. Pertanto, una problematica di tipo sintattico può non essere soltanto sintattica, ma anche di tipo lessicale, mentre le difficoltà lessicali di cui daremo esempio possono senz'altro dare origine anche a una modifica di tipo sintattico.

Ciò detto, sulle difficoltà traduttive di ambito lessicale e stilistico si parlerà più avanti. Per il momento l'analisi traduttiva si occuperà piuttosto di inquadrare le principali complessità a livello morfosintattico.

3.2.3. Le difficoltà traduttive sul piano morfosintattico

Come già accennato sopra, la difficoltà traduttiva in termini di sintassi deriva, in linea generale, dall'asimmetria sintattica presente tra la lingua russa e la lingua italiana. In nessun modo la sintassi di una lingua può essere difatti riprodotta in un'altra lingua, poiché, come scrive Pasternak nelle sue celebri *Zametki perevodčika* (Note al traduttore),

у каждого языка есть свой собственный синтаксис. [...] Хороший переводчик, хотя и смотрит в иностранный текст, думает все время по-русски и только по-русски, ни на миг не поддаваясь влиянию иностранных оборотов речи, чуждых синтаксическим законам родного языка. Переводчик должен стремиться к тому, чтобы каждая фраза, переведенная им, звучала по-русски, подчиняясь логике и эстетике русского языка.⁸⁵

⁸⁴ P. NEWMARK, *cit.*, p. 240.

⁸⁵ B. PASTERNAK, *Zametki perevodčika*, *Znamja* 1-2, 1944, pp. 185-186.
<https://studfile.net/preview/2227007/page:5/> [ultimo accesso effettuato: 17-01-21].

ogni lingua ha la sua propria sintassi. [...] Un buon traduttore, sebbene legga un testo straniero, pensa tutto il tempo in russo e soltanto in russo, e non soccombe neanche per un solo momento all'influenza delle locuzioni straniere, estranee alle regole sintattiche della propria lingua madre. Il traduttore deve sforzarsi affinché ogni frase da lui tradotta suoni russa, obbedisca alla logica e all'estetica della lingua russa. [trad. mia]

Sebbene Pasternak facesse riferimento alla lingua russa, la sua lingua madre, verso la quale egli traduceva, la stessa logica può essere applicata per la lingua italiana, verso la quale nel nostro caso si è tradotto, e proprio dal russo. La difficoltà di traduzione si presenta sotto varie modalità: nella sensibile differenza dei *costrutti sintattici* tra le lingue, dell'*ordine delle parole*, ma anche della *lunghezza del periodo* e della loro *capacità sintetica*.

Riprendendo le fila dalle considerazioni formulate parlando dello spostamento, si è detto che nel russo, contrariamente a quanto avviene nell'italiano, la distinzione tra soggetto e oggetto, e di conseguenza anche la comprensibilità della frase, è avvisata dai casi. Dal momento che nella lingua italiana ciò non è possibile, l'ordine soggetto-oggetto è quindi essenziale per la chiarezza comunicativa di una frase. Ciononostante, trattandosi nel nostro caso di versi lirici, anche in italiano è consentito un ordine marcato, "insolito", che si accompagna spesso, ma non ne è prerogativa, alla versificazione: un esempio tra tutti può essere il verbo che precede il soggetto anziché seguirlo (VSO), come nel caso sopracitato: «Sfoggia la primavera un libro più fresco della vita».

Oltre all'ordine delle parole, gli altri due aspetti da rimarcare sul piano morfosintattico sono la **lunghezza del periodo** e la **capacità sintetica** di una lingua. Anche a questo fa menzione Pasternak, confrontando la lingua russa con quella inglese e in particolar modo sostenendo la maggiore «силу и сжатость»⁸⁶ (forza e concisione) della seconda rispetto al russo. Trasferendo il discorso in un confronto tra la lingua italiana e quella russa, e in relazione al ciclo poetico tradotto, si è osservato come il russo sintetizzi le informazioni adoperando un numero minore di lessemi rispetto a quanto avviene in LA. In alcuni casi, infatti, si è dovuto ricorrere ad un allargamento in orizzontale del verso per evitare un'espansione verticale che avrebbe condotto ad un aumento del numero totale dei versi, e quindi a una modificazione del tipo di strofa (quartina, terzina, ecc.). In altri casi, è stato fatto l'opposto. Vediamo qualche esempio:

⁸⁶ *Ivi*, p. 189.

- Nei versi «свечение и нагота в тени / от собственных ветвей у половины // деревьев, а для тех, чей глаз пока / не напился блуждающих горений» [III, 2, vv. 7-10], si ha un periodo piuttosto complesso, che presenta costruzioni non esistenti nella lingua italiana (prima fra tutte, la costruzione “y + Genitivo” per indicare il possesso) e che è per di più interrotto da un *enjambement*. In traduzione, si è ritenuto doveroso mantenere l'*enjambement*, cambiando però per necessità l'ordine delle parole. Parafrasare il periodo facendo attenzione a non estenderlo troppo, è stata la difficoltà principale, poiché una tale concisione in italiano è difficilmente attuabile senza minare la comprensibilità della frase. Il risultato finale prevede infatti un'aggiunta di sette vocaboli rispetto all'originale, dunque un allargamento orizzontale della frase, ma si è riusciti a preservare il numero di versi, quindi la composizione in quartine: «il bagliore e la nudità di cui tra gli alberi / metà fa mostra all'ombra dei propri // rami, ma per coloro il cui occhio non si è ancora dissetato / di erranti ardori, ...» [III, 2, vv. 7-10].

- La seguente quartina presenta un problema simile: «чем шире предвечерний Океан. / Предгрозиет в далёком пересверке / он дышит над планетой, чувствам дан / лишь в зрении, не знающем проверки.» [X, vv. 9-12]. Seppure la sintassi in questo caso sia più lineare rispetto che nell'esempio precedente, ci troviamo di fronte a dei lessemi che non trovano corrispondenza in italiano, ovvero l'aggettivo *предвечерний* e il sostantivo *предгрозиет*, i quali presentano una struttura composta, costituita dall'unione del prefisso *пред-* (prima) e dei rispettivi *-вечерний* (serale) e *-гроза* (tempesta). È stato dunque necessario esplicitare il significato dei due termini russi. La traduzione sarà dunque: «più è vasto l'Oceano nell'ora che precede la sera. / Prima della tempesta respira nel lontano luccicare / sul pianeta, egli, rivelato ai sensi / attraverso una visione, che non conosce riscontro.» [X, vv. 9-12]. Anche in questo caso la composizione in quartina è stata rispettata, ma si è dovuto estendere la lunghezza dei periodi.

- Nel caso della traduzione della poesia XVI, che è stata già menzionata sopra in riferimento alla tecnica dell'esplicitazione, si può notare come si sia cercato di mantenere la lunghezza originale di ciascun verso, per conservare un'analogia forma grafica. Eppure, ciò ha inficiato la lunghezza dell'intero testo poetico, che nel TA presenta due versi in più. La differenza non è di certo abissale, né salta subito all'occhio, e ciò è anche dovuto al fatto che la struttura della poesia non è suddivisa in strofe. La maggiore lunghezza del TA deriva, ancora una volta, da una minore sinteticità della lingua italiana rispetto al russo. Più in particolare, si è dovuto utilizzare un nutrito numero di esplicitazioni, o come

le chiama Newmark «espansioni»⁸⁷, qui rapidamente elencate: «Похолодало» [v. 1] → «La temperatura è scesa» [v. 1]; «заглушающей птиц» [v. 5] → «soffocando degli uccelli il canto» [v. 6]; «отпавшего» [v. 9] → «ormai in abbandono» [v. 10]; «в ней» [v. 10] → «nel clima invernale» [v. 12]; «ветрянóго» [v. 12] → «mosso dal vento» [v. 14]; «шумящих равнин» [v. 16] → «che per le lande stormiscono» [v. 18].

- Nella traduzione della poesia XVII si è presentata ancora una volta l'esigenza di aumentare il numero di versi del testo, rendendo così impossibile la conservazione della struttura in quartina dell'ultima strofa. Di seguito le espansioni adoperate: «ручьём» [v. 2] → «che formano un rivo» [v. 2]; «зрящих» [v. 5] → «che hanno visione» [v. 5]; «взветренную» [v. 6] → «per l'aria sparsa» [v. 6]; «скорей легчайшие» [v. 14] → «sono le parole più agili e veloci» [v. 14].

- Due ulteriori esempi sono relativi alla poesia XIV e alla terza parte del lungo poema XIX (*Ogon'*). Anche nelle traduzioni di questi testi si è dovuto ricorrere a svariate espansioni: nel primo caso, la lunghezza del testo è rimasta invariata; nel secondo, è risultata più lunga di due versi. Poiché sarebbe prolisso e ridondante elencare anche qui tutte le esplicitazioni adoperate, rimandiamo soltanto il riferimento alle poesie, affinché il lettore possa confrontare in autonomia le traduzioni con i testi originali.

Dagli esempi esposti sopra è subito evidente la tendenza, che è poi diffusa per tutto il ciclo tradotto, all'espansione del TA. Spesso è stato necessario tradurre con delle espressioni che presentano un numero maggiore di termini rispetto al TP e, nello specifico, sono stati numerosi i casi in cui ad un unico lessema russo si sono corrisposti due o più termini italiani, dando luogo a variazioni sintattiche e morfologiche.

Gli esempi sopraccitati mostrano, inoltre, la presenza di una sorta di modello ricorrente dei casi di espansione del testo. Si nota, innanzitutto, che spesso si tratta della traduzione dei **participi**, soprattutto di tempo presente e di modo attivo, che sono utilizzati frequentemente nel russo letterario e che possiedono una notevole capacità sintetica. In italiano, invece, i participi non godono di grande diffusione, neppure nel registro letterario, e si predilige piuttosto l'uso di subordinate esplicite, per forza di cose producendo una maggiore quantità di termini e, quindi, una maggiore estensione dei periodi. Alcuni dei casi sopraccitati, forniscono già degli ottimi esempi («зрящих» [XVII, v. 5] → «che hanno visione» [v. 5]; «шумящих равнин» [XVI, v. 16] → «che per le

⁸⁷ P. NEWMARK, *cit.*, p. 66.

lande stormiscono» [v. 18]; «отпавшего» [XVI, v. 9] → «ormai in abbandono» [v. 10] ecc.).

Oltre ai participi, in russo si incontrano sovente termini che, in un unico lessema, racchiudono un significato che in italiano non può essere espresso da un solo termine. In LA bisogna, pertanto, dare completezza al significato con l'utilizzo di più lessemi: «подвиг» [VI, 4, v. 13] → «atti eroici» [VI, 4, v. 13]; «возглашает» [IX, v. 10] → «con solennità pronuncia» [IX, v. 10]; «тягой» [VIII, v. 18] → «forza trainante» [VIII, v. 19]; «перепархивая» [VII, v. 2] → «mentre svolacchiando varchi» [VII, v. 2]. Quest'ultimo esempio è particolarmente significativo, in quanto introduce un'ulteriore peculiarità della lingua russa che esige, come nel caso dei participi, una diversa composizione morfologica e l'uso di un maggior numero di lessemi. Si fa qui riferimento ai **prefissi**, ovvero a quei morfemi che, attaccandosi (più tecnicamente *prefissandosi*) a un lessema, ne modificano in maniera più o meno incisiva il significato. Nell'esempio sopra registrato (*перепархивая*) si ha a che fare con il prefisso verbale “*пере-*”, che tra gli altri significati – i prefissi russi sono molto produttivi e possono esprimere più di un significato – vuol dire “attraversare” o “varcare”, ed è aggiunto al verbo di forma gerundiva *пархивая*, che può essere tradotto con “svolacchiando” o “svolazzando”. La forma finale della traduzione sarà dunque, come già visto, “mentre svolacchiando varchi”.

Gli esempi sono molteplici, poiché il lessico russo presenta al suo interno una moltitudine di prefissi, verbali e non. Ricordiamo, ad esempio, i due casi già menzionati *предвечерний* e *предгрозим*, formati dal prefisso *пред-*, indicante anteriorità. Di seguito, si riportano ulteriori casi esplicativi: «задышать» [XV, v. 10], il cui prefisso *за-* indica il cominciamento dell'azione, è stato tradotto con «cominciare a inspirare» [XV, v. 10]; «послезакатном» [II, 20, v. 2] è un aggettivo composto dalla preposizione *после* (dopo) e dall'aggettivo *закатный*, inesistente in italiano e a sua volta derivante dal sostantivo *закат* (tramonto), e si potrebbe perciò tradurre il tutto con “dopo il tramonto”, ma nel TA si è preferita la versione «del far della sera» [II, 20, v. 2], per motivi stilistici; di simile costruzione è l'aggettivo «предзакатного» [XIII, v. 4], costituito dal prefisso *пред-* (prima) e dall'aggettivo *закатный* e tradotto in questo caso con la subordinata relativa «che si appresta al tramonto» [XIII, v. 4]; e ancora: «домыслить» [II, 20, v. 2], nel cui prefisso *до-* si concentra il significato di “spingersi fino a”, è stato tradotto con «spingendo [...] a ipotizzare» [II, 20, v. 2]; il già citato «Похолодало» [XVI, v. 1] è formato dal prefisso perfettivizzante *по-* e dal verbo di aspetto imperfettivo *холодать* (diventare freddo, fare freddo ecc.) ed è stato tradotto con «La temperatura è scesa» [XVI,

v. 1], poiché in questo caso il prefisso non presenta un significato proprio, come nel caso degli esempi visti sopra, ma ha la sola funzione di perfettivizzare il verbo, cioè di esprimere il risultato del repentino cambiamento dell'azione, ovvero la diminuzione della temperatura.

Le scelte di modificazione, sia sulla sintassi che sul lessico, non sono però dettate soltanto dalla proprietà tipologica di una lingua. Entrano spesso in gioco mere ragioni stilistiche, suggerite dal gusto personale di chi traduce. Il traduttore si fa dunque artefice di una soluzione estetica alternativa, magari non necessaria ai fini di una buona resa traduttiva, ma più *congeniale* al suo orecchio, più rispondente al suo sentimento, pur sempre nei limiti della libertà concessagli. Di seguito si riporta qualche esempio: «позолоту твою» [V, v. 2] → «l'oro [...] del corpo tuo» [V, vv. 2-3], dove *позолоту* ha in verità il significato letterale di “doratura” o di “sottile strato d'oro”⁸⁸. E ancora: «из Северной Африки» [II, 28, v. 2] → «che dall'Africa del Nord spira» [II, 28, v. 2]; «борцам» [II, P.S., v. 52] → «coloro che lottano» [II, P.S., v. 51]; «оттого, что» [XI, v. 8] → «di sapere che» [XI, v. 8]; «рогатых» [XIII, v. 1] → «con i loro corni» [XIII, v. 1]; «вызолоченные» [XIII, v. 10] → «d'oro rosso rivestite» [XIII, v. 10]; «показалась» [XVIII, v. 29] → «si offre alla vista» [XVIII, v. 29]; «рванёт» [XIX, 2, v. 8] → «sarà pronto al balzo» [XIX, 2, v. 8].

D'altronde l'essenza delle tecniche di traduzione, o più correttamente la modalità con cui queste prendono forma, è in un certo qual modo quella di plasmare il linguaggio, di calibrare l'utilizzo dei termini lessicali, di modellare le costruzioni sintattiche e di bilanciare le formazioni morfologiche nel passaggio da una lingua all'altra. E il loro obiettivo è, come già affermato nelle pagine precedenti, se non quello di sconfessare totalmente la perdita, quantomeno di registrarne una presenza minima. Newmark stesso suffraga tale pensiero, dichiarando che «le regole traduttive sono essenzialmente negative: mirano a ridurre il fattore errore»⁸⁹, ma aggiungendo, e facendo anche un po' eco a Croce, che esse «testimoniano tutte l'impossibilità [corsivo mio] di ottenere una traduzione esatta»⁹⁰. Dato che si è a lungo parlato della diversa capacità sintetica della lingua italiana a confronto con quella russa e, in particolare, delle complessità da essa generate, vale la pena citare un'ulteriore affermazione dello studioso, secondo cui «la

⁸⁸ FÈB, 'позолота', <http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/default.asp> [ultimo accesso effettuato: 04.02.2021].

⁸⁹ P. NEWMARK, *cit.*, p. 226.

⁹⁰ *Ivi*, pp. 226-27.

traduzione migliore sarà con ogni probabilità la più breve, cioè quella più vicina al numero di voci lessicali usate nel testo in LP»⁹¹. La lunghezza del TA non è quindi soltanto un aspetto linguistico o una problematicità traduttiva da mettere in luce, bensì, sulla base delle considerazioni di Newmark, anche una sorta di avallo – certamente non esclusivo, né sufficiente – per una buona traduzione.

Nel lavoro traduttivo qui esposto si è per l'appunto cercato, nonostante le difficoltà finora menzionate, di conservare il più possibile sia la lunghezza del verso e della strofa sia la **forma grafica** dei componimenti. Difatti, «della “lingua poetica” di un certo testo è parte e fattore anche il suo aspetto esterno, grafico»⁹², sostiene il noto poeta e traduttore Giovanni Giudici, e ancor di più, si potrebbe aggiungere, la sua importanza è maggiore quando riflette una voluta peculiarità stilistica, come nel caso delle poesie III (*Derev'ja v nojabre*), VI (*Ostgotskie fragmenty*), VIII (*Peresekaja Apenniny*), XI, XIV, XV e XIX (*Ogon'*), delle quali si è grosso modo preservata la forma grafica nel TA.

Un altro aspetto da evidenziare a proposito delle problematicità sul piano morfosintattico sono le modificazioni apportate sulle **categorie grammaticali** del TP, ovvero lo spostamento di un elemento del TP da una classe grammaticale ad un'altra nel passaggio verso la LA. Nel campo della traduzione, come si è visto, la trasformazione sintattica non è un procedimento insolito, anzi, ricorre spesso per necessità tipologica. Per le stesse ragioni, possono verificarsi anche delle variazioni di ambito grammaticale e morfologico. Di seguito si riportano alcuni esempi relativi, in cui il sostantivo è trasformato in aggettivo, quest'ultimo a sua volta in sostantivo, un avverbio in aggettivo e così via:

- «с суровостью» (*Sost.*) [II, 2, v. 4] → «rigorosa» (*Agg.*) [II, 2, v. 3]. Si mette in evidenza anche uno spostamento dell'ordine delle parole nel TA rispetto al TP.
- «нервно» (*Adv.*) [II, 6, v. 6] → «nervosa» (*Agg.*) [II, 6, v. 6].
- «скованным» (*V.*) [II, 8, v. 6] → «morsa» (*Sost.*) [II, 8, v. 6].
- «сердцебиенье» (*Sost.*) [V, v. 21] → «il pulsare» (*V. sostantivato*) [V, v. 21].
- «златоименных» (*Agg.*) [V, v. 43] → «d'oro» (*Sost.*) [V, v. 44]. L'aggettivo *златоименных* è un termine arcaico, appartenente alla lingua slava ecclesiastica, sinonimo di *златоименный*, la cui definizione potrebbe essere «имеющий название

⁹¹ *Ivi*, pp. 227.

⁹² G. GIUDICI, *Da un'officina di traduzioni*, in F. BUFFONI (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Guerini e Associati, 1989, p. 87.

от золота»⁹³, ovvero “che prende il nome dall’oro”, dove il suffisso *злато-* costituisce la variante poetico-arcaica di *золото* (“oro”).

- «убивает» (*V. tempo pres.*) [VI, 4, v. 18] → «il declinare» (*V. sostantivato*) [VI, 4, v. 18].

- Nella poesia XI: «тогдашней» (*Agg.*) [v. 3] → «di allora» (*Sost.*) [v. 3]; «шуршат» (*V.*) [v. 9] → «fruscio» (*Sost.*) [v. 9]; «неумолчные» (*Agg.*) [v. 15] → «senza posa» (*Loc. avv.*) [v. 15].

- «бесконечно длинные» (*Avv. + Agg.*) [XIII, v. 9] → «d’infinita lunghezza» (*Agg. + Sost.*) [XIII, v. 9].

Le ragioni che hanno condotto a tali tipi di modificazione sono generalmente di carattere stilistico o eufonico, quindi sulla base di un puro gusto estetico. In altre circostanze, tuttavia, il cambiamento della classe grammaticale può scaturire da una questione tipologica della lingua ed essere dunque essenziale per una corretta comprensibilità del testo. Per esempio, è il caso di «сивиллин» [XVIII, v. 39], aggettivo mutato in sostantivo nel TA, dove è stato tradotto con «Sibilla» [XVIII, v. 39]. Il termine *сивиллин* è indice di una particolarità tipologica della lingua russa, ovvero sia la formazione di aggettivi di specificazione a partire da un sostantivo, cui si aggiunge il suffisso *-ин* (o *-ын*). In questo caso, il sostantivo è un nome comune di persona, pertanto la traduzione letterale sarebbe “di Sibilla”, mentre in fase di traduzione si è scelto di cambiare la costruzione sintattica, trasformando anche la categoria grammaticale di «портрет» da sostantivo a verbo («è ritratta»): «Предо мною сивиллин портрет» → «Dinanzi a me è ritratta Sibilla», lett. “Dinanzi a me è il ritratto di Sibilla”⁹⁴. Ad ogni modo, al di là della questione tipologica, si può ben ritenere che anche le modificazioni in ambito stilistico contribuiscano nettamente alla corretta comprensibilità di un testo. I due percorsi non sono dunque distinti, ma viaggiano parallelamente sui binari del processo di traduzione. Del resto, anche nella lingua italiana ricorre l’aggettivo “sibillino”, derivato proprio dal sostantivo di cui sopra, ma nel linguaggio corrente il significato connotativo («enigmatico, di interpretazione dubbia»⁹⁵) prevale rispetto a

⁹³ CERKOVNOSLAVJANSKIJ SLOVAR’, <https://azbyka.ru/spravochniki/slovar.php?page=114> [ultimo accesso effettuato: 03.02.2021].

⁹⁴ Molto probabilmente si tratta del dipinto a olio su tela attribuito a Vittore Carpaccio, intitolato “Sibilla” e custodito presso la Galleria degli Uffizi a Firenze, dove, a giudicare dalla narrazione dei versi lirici, il poeta si trova in visita.

⁹⁵ TRECCANI, ‘sibillino’, <https://www.treccani.it/vocabolario/sibillino/> [ultimo accesso effettuato: 03.02.2021]

quello denotativo («proprio delle Sibille»⁹⁶) e una traduzione di questo tipo avrebbe sviato dal vero significato espresso nel TP.

3.2.4. Le difficoltà traduttive sul piano lessicale

Il livello lessicale offre senza dubbio un ventaglio di complessità più ampio di quello sintattico, nonché un argomento di discussione più diffuso nell'ambito della traduzione. Come è già stato premesso qualche pagina prima, è naturale che le scelte fatte sul piano lessicale si ripercuotano anche sugli altri piani linguistici, ma è altrettanto vero che tali scelte rappresentano l'elemento più pressante, più cerebrale quasi, quando ci si attinge concretamente a tradurre. La sintassi, d'altronde, come anche la morfologia, risponde a delle regole più ferree, alla norma tipologica della lingua, da cui spesse volte non si può svincolare. L'ampiezza del vocabolario di una lingua, invece, a volte conduce a dei bivi, non lascia sempre precise norme di comportamento, oppure consente al traduttore di imbrogliarle, quest'ultimo riuscendo ad agire con più libertà.

Si è già detto, a proposito dei *realia* (cfr. p. 143), che essi possono costituire un problema critico per il traduttore in base al contesto in cui essi ricorrono. Durante la traduzione di *Stichotvorenija*, tuttavia, non ci si è imbattuti – a parte nei casi già esposti – in molti elementi di questo genere. Ciò è principalmente dovuto al fatto che la caratterizzazione culturale dei versi non si lega, potremmo dire, alla lingua in cui essi sono scritti. L'area tematica del ciclo poetico riguarda infatti il paese italiano, non quello russo, di conseguenza, oltre all'esempio già discusso del *klobùk*, non si incontrano molti altri elementi culturospecifici del mondo slavo. Un solo altro esempio è presente nella poesia XVIII, *Udar' strely*, in cui appare la menzione del *Vij* [XVIII, v. 75], un personaggio del folclore ucraino e russo, noto in particolare grazie al racconto dello scrittore russo di origini ucraine Nikolaj V. Gogol', intitolato per l'appunto *Vij*. La parola ucraina *Biŭ*, da «вiя, вiйка»⁹⁷, ovvero “ciglia, ciglio”, potrebbe essere l'equivalente del russo *вей*, imperativo singolare del verbo *веять*, che può tradursi con “soffiare”, “spirare”. Si tratta di un personaggio demoniaco della mitologia slava orientale, il cui sguardo mortale è nascosto da lunghe palpebre o ciglia (da qui l'origine del nome)⁹⁸. Tale

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ E. M. МЕЛЕТНСКИЙ, 'Вий', *Mifologičeskij slovar'*, Moskva, Sovetskaja Ėnciklopedija, 1990, p. 124.

⁹⁸ *Ibid.*

elemento culturospecifico, diversamente dal *klobùk*, è stato lasciato invariato nel TA: da un lato, a causa dell'inesistenza di un corrispondente culturale generico – quale avrebbe potuto essere “demone” – che consentisse anche di mantenere la metafora e il riferimento mitologico, poiché non tutti i demoni hanno le sembianze descritte nei versi: «un non-morto dagli occhi vuoti, / che dai sotterranei della coscienza / e attraverso le ciglia / pesanti del *Vij* prese il volo» [XVIII, vv. 72-75]; dall'altro lato, si ritiene che anche un lettore “non russista” possa conoscere il *Vij*, magari proprio grazie alla notorietà dell'opera gogoliana, e che dunque non sia strettamente necessaria la sostituzione con un elemento più “internazionale”. In ogni caso, nella traduzione è stata inserita una nota esplicativa a piè di pagina per una migliore comprensione e del testo e della metafora.

Nonostante l'assenza di specifici elementi culturali russi, nel ciclo poetico preso in esame si segnalano alcuni termini che potremmo considerare “**singolari**” della lingua e del modo d'intendere russo e di cui, pertanto, si trova con difficoltà un corrispondente semantico *pieno* in LA. Abbiamo già avuto modo di menzionare l'aggettivo «златоименных» [V, v. 43], che è stato tradotto con “d'oro”, sebbene il significato sia piuttosto da tradurre con l'espressione “ricoperto da uno strato d'oro” o “dorato”. Un caso ancor più esemplare è costituito dal lessema *мочка* [II, 41, v. 3; V, v. 35], considerato tra gli “intraducibili” del vocabolario russo. Tra le definizioni del monolingue si legge [trad. mia]:

1. Sentimento pesante e opprimente, ansia o inquietudine dell'animo; 2. Noia, tedio, sconforto, che regnano in qualche luogo, causate dalla monotonia dell'ambiente, dalla mancanza di cose da fare e d'interesse verso l'ambiente circostante; 3. Riferito a qualcosa che provoca in qualcuno uno stato di angoscia spirituale, di forte noia, di scoraggiamento⁹⁹.

Nel testo poetico il lessema compare in due occasioni, tradotte nel TA la prima volta con «afflizione» [II, 41, v. 4], la seconda volta con «angoscia» [V, v. 35]. È chiaro che nessuno dei due termini italiani ricopre la totalità del significato che è stato esposto sopra, ma non si tratta neppure di traduzioni interamente errate. D'altro canto, come nota Newmark, «le parole maggiormente soggette a varianza sono quelle che esprimono sfumature di sentimenti e qualità recepiti mentalmente»¹⁰⁰. In questi casi, la sola via

⁹⁹ FÈB, ‘точка’, <http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/default.asp> [ultimo accesso effettuato: 05.02.2021].

¹⁰⁰ P. NEWMARK, *cit.*, p. 241.

d'uscita sembra quella di adoperare il corrispettivo che suoni “più naturale” nella LA e più appropriato al contesto di riferimento.

Un ulteriore esempio può essere rappresentato da *стихия*, che compare numerose volte nel testo lirico [II: 3, v. 7; 4, v. 2; 9, v. 2; 10, v. 3; 21, v. 16; 37, v. 4 e V, vv. 21, 42], anche nella forma aggettivale «СТИХИЙНЫ» [II, 2, v. 7] o nel sostantivo derivato «СТИХИЙНОСТЬ» [II, 9, v. 1]. Il termine può essere reso in italiano soltanto con una locuzione nominale, come per esempio “elementi della natura”, “forze della natura”, “caos degli elementi” (è il caso, quest'ultimo, del sostantivo derivato “СТИХИЙНОСТЬ”). La parola russa indica, nello specifico [trad. mia]:

1. Secondo le filosofie materialiste della Grecia antica, uno degli elementi fondamentali della natura (fuoco, acqua, aria, terra), che costituiscono il fondamento di tutte le cose; 2. Il fenomeno o il realizzarsi della natura, caratterizzato da una forza potente, difficile da vincere e spesso distruttiva, nonché la sfera, l'ambiente della sua manifestazione; 3. Un fenomeno della vita sociale che non è suscettibile alle azioni regolatrici delle persone e della società¹⁰¹.

Anche in questo caso, non esiste un unico termine in italiano che racchiuda tutte le sfumature di significato che la parola *стихия* contiene, perciò il traduttore può soltanto cercare di approssimarsi il più possibile – e, ricordando Newmark, con il minor numero di parole possibili – al significato originale.

Altri termini russi di difficile resa lessicale sono stati:

- «МАРИТ» [II, 28, v. 3], terza persona singolare del verbo impersonale *марить*, nella cui definizione neppure i dizionari monolingue sono stati di grande aiuto. Parrebbe essere un sinonimo di *парить* (“aleggiare”, “librarsi”, “sorvolare”) e riferirsi a «una forte calura, ad un'afa prima della pioggia o di una tempesta»¹⁰². Poiché il contesto, sebbene il verbo sia impersonale, è riferito al vento che giunge dal Nordafrica, si è infine tradotto nel seguente modo, ossia con un verbo personale: «un vapore afoso aleggia» [II, 28, v. 3].
- Il caso «Соотечественницы» [II, 35, v. 1] (“donne connazionali” o “donne compatrioti”) va considerato in relazione al suo maschile «соотечественники» (“uomini connazionali” o “uomini compatrioti”), che è collocato nello stesso verso. Poiché in

¹⁰¹ ФЕВ, ‘стихия’, <http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/default.asp> [ultimo accesso effettuato: 05.02.2021].

¹⁰² АСАДЕМИС, ‘марить’, *Sovremennyj tolkovyj slovar' russkogo jazyka Efremovoj*, <https://dic.academic.ru/dic.nsf/efremova/184242/%D0%9C%D0%B0%D1%80%D0%B8%D1%82%D1%8C> [ultimo accesso effettuato: 05.02.2021].

italiano il termine “connazionale” è unico per entrambi i generi, nel TA si è dovuto esplicitare il significato, traducendo quindi con «compatrioti, uomini e donne» [II, 35, v. 1].

- Nell’ambito dei colori, «просинь» [XI, v. 12] non trova un corrispettivo nella lingua italiana ed è stato perciò reso con la locuzione «con sprazzi d’azzurro» [XI, v. 12]. La definizione tratta dal monolingue è in effetti: «aggiunta di colore blu, tonalità blu, sprazzi azzurri nella colorazione di qualcosa»¹⁰³.

- «небосклоне» [II, 19, v. 2] è stato tradotto nel TA semplicemente con “cielo”, seppure, in realtà, l’indicazione del termine sia più specifica, ovvero «la parte del cielo sopra l’orizzonte»¹⁰⁴, che nel vocabolario italiano non trova riscontro in un unico lessema.

- Infine, «окоём» [XIV, v. 14], presente anche declinato al genitivo [VIII, v. 24] e che deriva dal sostantivo *око* (“occhio”), già discusso nelle prime pagine dell’analisi, è un termine arcaico, definito come «lo spazio che può essere visto dallo sguardo»¹⁰⁵, ovvero sia “il campo visivo”, come si è tradotto nella poesia XIV, o ancora traducibile con “circondario”, come nella traduzione della poesia VIII.

Se negli esempi citati l’utilizzo delle esplicitazioni, potremmo quasi dire delle parafrasi, è permesso dall’incapacità della lingua italiana a riprodurre fedelmente il testo originale, non soltanto dal punto di vista semantico, ma soprattutto stilistico, in altri casi far corrispondere lo stile – o quantomeno tentare di farlo – diventa doveroso, un vero e proprio obbligo, per evitare di falsificare il significato originale e per non perdere delle **sfumature stilistiche** importanti. Sullo stile si discuterà nel terzo paragrafo dell’analisi, mentre qui si apre una piccola parentesi sempre relativa al piano lessicale e che ha generato alcune interessanti riflessioni.

I casi più eloquenti sono stati due, entrambi presenti nel lungo poema dedicato a Ševyrëv. Il primo, «по вольной», è una citazione tratta da una poesia del poeta ottocentesco, intitolata *Ėpigramma-oktava*¹⁰⁶ e composta nel 1831. Ecco i versi di riferimento: «Видимо, я им — рифмач, / с блажи какой отпустивший размеры — “по

¹⁰³ FĖB, ‘просинь’, <http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/default.asp> [ultimo accesso effettuato: 05.02.2021].

¹⁰⁴ FĖB, ‘небосклон’, <http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/default.asp> [ultimo accesso effettuato: 05.02.2021].

¹⁰⁵ FĖB, ‘окоём’, <http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/default.asp> [ultimo accesso effettuato: 05.02.2021].

¹⁰⁶ S. P. ŠEVYRĚV, *Stichotvorenija*, M. ARONSONA (a cura di), Leningrad, Sovetskij pisatel’, 1939, p. 220. Consultabile sul sito <http://books.e-heritage.ru/book/10083005> [ultimo accesso effettuato: 06.02.2021].

вольной» [II, 37, vv. 1-2] → «A quanto pare, sono per loro un poetastro, / per aver svincolato i metri da un certo capriccio, e resi “liberi”» [II, 37, vv. 1-2]. Poiché le poesie di Ševyrëv non sono state tradotte in italiano, non si è potuto fare affidamento a una traduzione preesistente, come invece è stato fatto in altri casi per altre citazioni presenti nel testo poetico e di cui i parlerà in seguito. Si tratta, innanzitutto, di un sintagma costituito dalla preposizione russa *no* e dall’aggettivo *вольный*, declinato al femminile singolare e al caso dativo, il cui significato è vicino a quello di “libero”, o più precisamente [trad. mia]: «non dipendente da nessuno, non soggetto a nessuno, libero, indipendente; che ha la possibilità, il diritto, il potere di agire per sua propria volontà, come vuole»¹⁰⁷. In realtà, in russo esiste un altro termine che è traducibile in italiano con l’aggettivo “libero” ed è usato molto più di frequente, ovvero *свободный*. La differenza semantica tra i due termini è sottile e, confrontando le definizioni date dal dizionario monolingue, ci si accorge che il significato di “libertà” espresso da *свободный* possiede una sfumatura più pratica, indica per lo più una libertà non condizionata da vincoli materiali o sociali *concreti*:

1. Colui il quale non è schiavo, servo della gleba. 2. Che non conosce oppressione, sfruttamento, schiavitù, che gode di libertà. 3. Che si trova in libertà, non in catene. 4. Indipendente, che dispone di se stesso a propria esclusiva discrezione, non legato a nessun tipo di obbligo, relazione. 5. Che non conosce, non tollera ostacoli, limiti, restrizioni»¹⁰⁸ ecc. [trad. mia].

Venendo a mancare nella lingua italiana tale distinzione, la scelta traduttiva è inevitabilmente caduta sull’aggettivo “libero”. Tuttavia, la costruzione con la preposizione *no* dovrebbe essere tradotta in modo diverso, letteralmente “secondo un libero”, dove con ogni probabilità l’aggettivo è riferito al sostantivo implicito *блажь* (“capriccio”) che compare all’inizio del verso. Per una traduzione letterale e per una maggiore chiarezza comunicativa, si sarebbe quindi dovuto ripetere il sostantivo di riferimento (es. “per aver svincolato i metri da un certo capriccio – e ‘secondo un libero’ capriccio”), oppure mantenere il sostantivo implicito come nel TP (es. per aver svincolato i metri da un certo capriccio – e ‘secondo uno libero’”). Entrambe le versioni non

¹⁰⁷ ФЕВ, ‘вольный’, <http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/default.asp> [ultimo accesso effettuato: 06.02.2021].

¹⁰⁸ ФЕВ, ‘свободный’, <http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/default.asp> [ultimo accesso effettuato: 06.02.2021].

sembravano funzionare a livello eufonico, stilistico, e suonavano cementificate, non sciolte, non armoniche come nel TP. Si è quindi cercato di trovare quel doveroso equilibrio tra la necessità comunicativa, la corrispondenza semantica e l'intento armonico e di stile dell'originale.

Il secondo esempio riguarda un caso di rima interna: «бич журналистам стиха, / вечно связующим “камень” и “пламень” [II, 38, vv. 3-4] → «uno scudiscio per i pennivendoli / che da sempre legano “gemma” a “fiamma”» [II, 38, vv. 3-4]. La scelta traduttiva risulta abbastanza ovvia: era necessario mantenere la rima interna per non snaturare lo stile originale. In questo caso, si è trattato di una difficoltà relativamente più semplice da superare, in quanto il paio di termini menzionati dall'autore (*камень* e *пламень*) non possiede una valenza semantica distintiva, rilevante, bensì è impiegato come mero esempio di una rima banale o poco originale, di quelle che i pennivendoli (cioè i poetastri) criticati dall'autore adoperano nelle proprie opere, quelle stesse opere “sfnate a dozzine alla volta” [cfr. II, 40, v. 2], come si legge più avanti. In altre parole, nel TA si sarebbero anche potuti utilizzare altri due lessemi, di significato differente, purché avessero mantenuto la stessa banalità di rima. Si è invece potuto creare una rima proprio con due lessemi di significato corrispettivo a quello russo: *камень*, infatti, significa “pietra”, “sasso” o estensivamente “gemma” e *пламень* “fiamma”.

Rimanendo in tema di **citazioni**, si va ad esplorare un altro aspetto lessicale, che ricorre non soltanto nel poema a Ševyrëv, ma lungo tutto il ciclo poetico, e che ha richiesto, per ogni singolo caso, delle specifiche scelte lessicali. In *Stichotvorenija* le citazioni e le allusioni sono assai numerose. Di citazioni vere e proprie si riscontrano solamente quelle relative alle poesie ševyriane, di cui compare, a fine poema, una lunga lista di riferimenti bibliografici che riportano le singole fonti poetiche citate. Per quel che riguarda il resto del ciclo, è bene discutere piuttosto di allusioni o di riferimenti, che pure si trovano in gran numero nelle poesie, in particolare in quelle costituenti il Primo quaderno.

Newmark è categorico in proposito: «Un traduttore non dovrebbe riprodurre le allusioni, soprattutto quelle che, essendo tipiche della cultura della LP, probabilmente non verrebbero comprese dai suoi lettori»¹⁰⁹. Come si è già visto, però, gli elementi culturospecifici della LP nel ciclo qui tradotto non sono molti, di conseguenza il problema dell'incomprensibilità da parte del lettore non si presenta. Tuttavia, la considerazione di Newmark approda al risultato ancor più radicale che le allusioni non soltanto non devono

¹⁰⁹ P. NEWMARK, *cit.*, p. 255.

essere riprodotte, ma persino, «se occupano una posizione periferica, dovrebbero essere omesse»¹¹⁰. Differente è l'approccio che invece, sempre secondo Newmark, esige la citazione, ovvero:

Quando una citazione di un'altra fonte (discorso, libro, ecc.) viene inserita nel testo in LP, dovrebbe di solito essere resa più letteralmente del resto del testo. Il traduttore non è responsabile della sua "equivalenza" funzionale perché non è rivolta al lettore del testo in LA. Ha in sé la propria "autorevolezza" e il traduttore non può concedersi libertà con i suoi elementi formali.¹¹¹

La letteralità della traduzione di una citazione, o quantomeno il tentativo di riprodurla secondo il maggior grado di fedeltà possibile, è quindi doverosa. E ci si è comportati proprio in tal senso in tutti casi di citazione sevyrëviana, allo stesso modo dell'esempio menzionato sopra («по вольной»). Un caso simile è rappresentato ancora una volta da una citazione presente nel poema dedicato a Ševyrëv, ma stavolta non derivante da una poesia del poeta ottocentesco: nei versi «Шевырëв, "витязь великосердный", / как называл его Пушкин» [II, P.S., vv. 3.4], tradotti «Ševyrëv, "paladino dal grande cuore", / come lo chiamava Puškin», l'espressione *витязь великосердный* è una citazione tratta da una lettera scritta da Puškin a San Pietroburgo e inviata a Mosca a Michail P. Pogodin il 19 febbraio 1828. In essa, Puškin parla di Ševyrëv con termini elogiativi, definendolo addirittura "eroe", «О герой Шевырев! О витязь великосердый!»¹¹². L'invocazione di Puškin esprime la propria posizione a sostegno di Ševyrëv, che aveva pubblicato un'aspra critica alle poesie di Bulgarin¹¹³. Anche in questo caso ci si è mantenuti fedeli al testo originale.

Altri esempi, stavolta di allusione, di cui già esistono delle traduzioni, si riferiscono alla *Divina Commedia*, e in particolare al Canto III dell'Inferno. Le allusioni sono inserite nell'ultima poesia dei versi dedicati a Ševyrëv, di fatto chiudendo il poema [II, 44]. L'intera poesia, costituita da quindici versi, è tutta un omaggio al celebre canto. Si

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ivi*, pp. 256-57.

¹¹² A. S. PUŠKIN, 251. M. P. Pogodinu. 19 fevralja 1828 g., in *Sobranie sočinenij v decjati tomach*, 10 voll., Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Chudožestvennoj literatury, 1959-1962, v. 9 [1962: *Pis'ma 1815-1830*], p. 273, https://rvb.ru/pushkin/01text/10letters/1815_30/01text/1828/1434_251.htm [ultimo accesso effettuato: 06.02.2021].

¹¹³ A. S. PUŠKIN, *Primečanija*, in *Sobranie sočinenij v decjati tomach*, 10 voll., Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Chudožestvennoj literatury, 1959-1962, v. 9 [1962: *Pis'ma 1815-1830*], p. 472, https://rvb.ru/pushkin/02comm/1434_251.htm [ultimo accesso effettuato: 06.02.2021].

racconta specialmente il momento in cui Dante-personaggio, guidato da Virgilio, varca la porta dell'Inferno su cui sono incise "le oscure parole" e si avvia verso il Vestibolo, dove risiedono gli ignavi. La poesia costituisce una sorta di narrazione di ciò che Dante vide e sentì oltrepassando la soglia dell'Inferno: «И — напоследок отрывок из Данта: / "Ад", песнь третья. Дант и вожатай-Вергилий / уже подошли к воротам [...] Кого они видят? Что слышат?» → «E, per finire, un passo di Dante: / "Inferno", canto terzo. Dante e la guida-Virgilio / sono ormai giunti dinnanzi alla porta [...] Chi vedono? Cosa sentono?». I versi ad un certo punto mutano in un appello rivolto al Sommo poeta, «А мы с тобой, Дант, не из такой породы» → «Mentre io e te, Dante, non apparteniamo a tale genìa». Oltre che di una narrazione del viaggio dantesco, quindi un riferimento alla *Commedia*, si tratta anche di una serie di citazioni tratte da una poesia di Ševyrëv, a sua volta dedicata a Dante, ossia *Načalo tret'ej pesni Dantova "Ada"* ("L'inizio del terzo canto dell'"Inferno" di Dante"). La poesia di Ševyrëv, pertanto, diventa una sorta di intermediario tra le opere, creando una vera e propria catena ispiratrice di versi lirici. Inoltre, ci rivela lo stesso Višneveckij nelle note di riferimento al lungo poema, *Načalo* è l'ultima poesia su cui Ševyrëv lavorò prima di tornare in Russia (II, Note di riferimento), e rappresenta pertanto una sorta di chiusura, si potrebbe dire, della sua "fase poetica italiana". Parallelamente, anche la poesia di Višneveckij è disposta in chiusura del lungo poema, quasi a voler ripercorrere i passi del suo poeta ispiratore. Le parole e le espressioni che Višneveckij virgoletta all'interno della poesia, dunque, non costituiscono soltanto delle citazioni dai versi sevrëviani, ma in virtù di questa catena ispiratrice diventano anche allusioni a Dante stesso, o meglio alla sua *Commedia*. Qui di seguito si elencano i quattro casi:

- «Ад» [v. 2] → «Inferno» [v. 2] è un mero riferimento spaziale e non presenta una particolare rilevanza;
- «темноцветного камня» [v. 3] → «pietra di colore oscuro» [v. 3] richiama il verso dantesco «parole di colore oscuro»¹¹⁴, ovvero le parole scritte sulla porta infernale, il cui colore (o il cui senso) è oscuro. Nella traduzione russa della *Commedia* si legge invece «знаки сумрачного цвета»¹¹⁵ ("segni/ parole di colore oscuro"), dove l'aggettivo *сумрачного* deriva dal sostantivo *сумрак*, che indica il crepuscolo, la penombra o

¹¹⁴ D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, Inferno, III, 10, A. MONTAGNANI (a cura di), Milano, Pearson Paravia Bruno Mondadori, 2005, p. 46.

¹¹⁵ D. ALIGHIERI, *Božestvennaja komedija*, Ad, III, 11, tr. ru. di M. LOZINSKIJ, Moskva, Izdatelstvo Pravda, 1982, consultabile sul sito http://lib.ru/POEZIQ/DANTE/comedy.txt_with-big-pictures.html#4 [ultimo accesso effettuato: 07.02.2021].

l'oscurità. L'aggettivo *темноцветного*, invece, è composto da *тёмный*, che a sua volta forma il sostantivo *темнота*, indicante l'oscurità, il buio, le tenebre, e dall'aggettivo *цветный* ("colorato"). *Темноцветного* indica quindi un colore oscuro, nero, di tenebra. Sebbene nella poesia di Višneveckij – e anche in quella di Ševyrëv, trattandosi di una citazione – la qualificazione del colore sia stata spostata dalle parole alla pietra, il riferimento a Dante è subito chiaro. Per mantenere la fedeltà alla citazione sevyrëviana, ma al contempo rendere anche manifesto il richiamo a Dante, si è tradotto infine con la locuzione "pietra di colore oscuro".

- Lo stesso procedimento è stato adoperato per il caso «сложить упования» [v. 5] → «lasciare ogni speranza» [v. 5], che allude al verso dantesco, ancor più celebre del precedente, «Lasciate ogni speranza»¹¹⁶, tradotto ufficialmente in russo con «ОСТАВЬТЕ УПОВАНИЯ»¹¹⁷. Anche in questo caso si è scelto di tradurre il verso fedelmente e nello stesso tempo di esporre l'allusione del verso russo alla traduzione russa dell'Inferno traducendo con un'equivalente allusione del verso tradotto all'originale "italiano" della *Commedia*.

- «Шум голосов, стоны и "рукобиенья"» [v. 6] richiama il verso 27 del terzo canto, quando Dante-personaggio sente «voci alte e fioche, e suon di man con elle»¹¹⁸. Nella traduzione russa ufficiale dell'Inferno si legge «Плесканье рук, и жалобы, и вскрики»¹¹⁹, dove *плесканье рук* traduce proprio quel "suon di man" dell'originale "italiano", ovvero un brusio, un mormorio di mani che battono e si agitano unendosi al frastuono delle voci. Seguendo lo stesso procedimento descritto sopra, si è tradotto con «Strepito di voci, gemiti e "suon di man"» [v. 6].

Nella poesia si trovano anche altre allusioni, che non sono però citazioni di Ševyrëv: «путь на земле / не обозначен ни славою, ни бесславьем» [vv. 7-8] → «dimorano coloro il cui cammino sulla terra / non fu segnato né da infamia né da lode» [vv. 7-8]. I termini sottolineati alludono rispettivamente ai testi ufficiali: «Не зная / Ни славы, ни позора смертных дел»¹²⁰ e «che visser sanza 'nfamia e sanza lodo»¹²¹. E infine l'ultimo caso: «— Есть ли на что им надеяться? — Нет, — отвечает Вергилий, — / эти даже на смерть уже не уповают» [vv. 10-11] → «— Possono in qualcosa sperare? – No, –

¹¹⁶ D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, Inf., III, 9, cit.

¹¹⁷ D. ALIGHIERI, *Božestvennaja komedija*, Ad, III, 9, cit.

¹¹⁸ D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, Inf., III, 27, cit.

¹¹⁹ D. ALIGHIERI, *Božestvennaja komedija*, Ad, III, 27, cit.

¹²⁰ D. ALIGHIERI, *Božestvennaja komedija*, Ad, III, 35-36, cit.

¹²¹ D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, Inf., III, 36, cit.

risponde Virgilio, – / neppure di morire hanno speranza» [vv. 10-11] richiamano rispettivamente i versi ufficiali: «А он: “Ответ недолгий подобает. // И смертный час для них недостижим»¹²² e «Rispose: “Dicerolti molto breve. // Questi non hanno speranza di morte»¹²³. Le traduzioni di tali allusioni hanno seguito lo stesso procedimento di cui sopra.

Un altro caso interessante di allusione si trova nella poesia XI, nel verso isolato che chiude la composizione, quest'ultima caratterizzata da una forma grafica peculiare, con i versi spezzati a metà. L'ultimo verso recita «Вокруг закипает счастье, и тьма не объемлет его» [XI, v. 16] e fa riferimento alla versione russa del Vangelo secondo Giovanni e in particolare al versetto «И свет во тьме светит, и тьма не объяла его»¹²⁴, la cui versione italiana è la seguente: «la luce splende nelle tenebre e le tenebre non l'hanno vinta»¹²⁵. La traduzione di quest'ultima parte del verso, qui sottolineata nelle due versioni bibliche ufficiali e nella poesia, ha generato qualche dubbio. Dopo una breve discussione con l'autore e l'utilizzo dell'inglese come lingua intermediaria di traduzione, si è scelto infine di tradurre come segue: «e le tenebre non l'hanno contenuta» [XI, v. 16]. Il tentennamento verteva in particolare sulla traduzione del verbo *объемлет*, che, come si nota confrontando le versioni menzionate sopra, nella poesia cambia rispetto alla versione biblica russa ufficiale: l'ufficiale *не объяла* (dall'infinito *объять*, indicato nel monolingue come sinonimo di *обнять*, che vuol dire “abbracciare”, “racchiudere”¹²⁶) diventa nella poesia di Višneveckij *не объемлет* (dall'infinito *объемлеть*, termine arcaico sinonimo di *охватывать*¹²⁷, ovvero “includere”, “chiudere in un abbraccio”, “abbracciare”, ecc.). La sfumatura di significato è perciò diversa da quella espressa dal verbo che compare nella Bibbia italiana, “vincere”. Sulla base di queste considerazioni e sulla base della versione biblica inglese indicata dall'autore stesso («And the light shineth in darkness; and the darkness comprehended it not»¹²⁸), in cui compare il verbo

¹²² D. ALIGHIERI, *Božestvennaja komedija*, Ad, III, 45-46, *cit*

¹²³ D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, Inf., III, 45-46, *cit*.

¹²⁴ IOANN 1:5, <https://bible.by/syn/43/1/> [ultimo accesso effettuato: 08/02/2021].

¹²⁵ GIOVANNI 1, 5, <https://www.bibbiaedu.it/CEI2008/nt/Gv/1/> [ultimo accesso effettuato: 08.02.2021].

¹²⁶ FÈВ, ‘объять’, <http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/default.asp> [ultimo accesso effettuato: 08.02.2021].

¹²⁷ VIKISLOVAR’, ‘объемлеть’, <https://ru.wiktionary.org/wiki/%D0%BE%D0%B1%D1%8A%D0%B5%D0%BC%D0%BB%D0%B5%D1%82%D1%8C> [ultimo accesso effettuato: 08.02.2021].

¹²⁸ JOHN 1:5, <https://www.kingjamesbibleonline.org/John-Chapter-1/> [ultimo accesso effettuato: 08.02.2021].

comprehend e cioè “afferrare”, “contenere”, “includere”¹²⁹, si è infine optato per la traduzione «e le tenebre non l’hanno contenuta». Il verbo “contenere”, infatti, esprime sia il significato di “racchiudere”, “abbracciare” – traduzione letterale del verbo presente in Višneveckij e nella Bibbia russa – sia un senso di ostilità, di difesa, di contenimento e dunque di vincita di una forza esterna¹³⁰, vicino al “vincere” della Bibbia italiana.

La menzione fatta poco sopra sulla lingua inglese come lingua mediatrice di traduzione è degna di una, seppur rapida, osservazione aggiuntiva. In certi casi, infatti, l’utilizzo di lingue diverse da quelle di partenza e d’arrivo possono a tutti gli effetti dimostrarsi utili per una traduzione più accurata, per una comprensione più valida del testo. Durante la corrispondenza con l’autore, infatti, più volte si è ritenuto necessario discutere su quale fosse la più valida alternativa di traduzione. Così facendo, per una migliore vicendevole comprensione, spesso la lingua inglese ha rappresentato uno strumento ideale di comunicazione tra l’autore e il traduttore. Del resto, parte del lavoro traduttivo qui pubblicato ha avuto alla base proprio la necessaria mediazione dell’inglese. La citazione biblica di cui si è parlato ne è un lampante ed efficace esempio. Bisogna inoltre ammettere che l’utilizzo del dizionario bilingue russo-inglese o, più raramente, russo-francese è stato di aiuto per una resa traduttiva più scrupolosa. Accade, difatti, che le sfumature di significato espresse da un lessema in lingua straniera – nel nostro caso, il russo – non siano espresse dai vocaboli italiani, ma piuttosto da certi vocaboli inglesi, e che proprio a partire da questi ultimi si riesca a trovare infine l’alternativa più consona anche nella LA, ovvero nell’italiano. È un procedimento senz’altro rischioso, poiché in una prassi che prevede dei soggetti intermediari è sempre presente un grosso margine di errore e dunque di perdita, quella stessa perdita di cui si è discusso nelle pagine precedenti. È possibile perdere dei “pezzi”, delle briciole di significato e produrre un risultato piuttosto disastroso, come con un inaffidabile “telefono senza fili”, ma può anche esserci la possibilità di agire secondo giuste regole e verso esiti corretti.

In quest’ultimo paragrafo si è anche accennato ai **sinonimi**, che delle volte vengono indagati per scovare il significato, in altro modo difficilmente accessibile, di certi termini, come è stato per i verbi di registro arcaico sopramenzionati (*объять, объемлеть*). In

¹²⁹ MERRIAM-WEBSTER DICTIONARY, ‘comprehend’, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/comprehend> [ultimo accesso effettuato: 08.02.2021].

¹³⁰ GARZANTI LINGUISTICA, ‘contenere’, <https://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=contenere> [ultimo accesso effettuato: 08.02.2021].

verità, la sinonimia è un aspetto del campo lessicale da cui bisogna ben guardarsi. Scrive in proposito Beniamino Dal Fabbro, poeta e traduttore:

Per uno scrittore e traduttore cosciente non esistono sinonimi. Ciascuna parola, anche se designa lo stesso oggetto o concetto di un'altra, ha un proprio suono e una propria individualità, connessa all'area semantica in cui essa è usata. Cambiare una parola in una traduzione responsabile comporta inevitabilmente un'alterazione degli effetti stilistici programmati e messi in atto.¹³¹

La tentazione di un traduttore al cambiamento molto spesso ricade proprio sullo stile, oltre che sull'aspetto semantico, quando ad esempio nella traduzione egli va alla ricerca di un sinonimo che suoni eufonicamente più allettante, più articolato, più "lirico", rischiando però di snaturare lo stile – magari semplice – del testo in LP. La semplicità della scrittura del TP non rappresenta, infatti, una carenza di stile che dev'essere compensata dal traduttore, il quale in tal caso si macchierebbe di un grave crimine e non a torto lo si potrebbe chiamare traditore: «tali tentativi si rivelano troppo artificiosi e una sola nota falsa sarà sufficiente a farlo cogliere in fallo»¹³². Bisogna che la semplicità di stile – o di registro – sia invece riprodotta anche nel TA. Si tratta di una trappola in cui il traduttore può facilmente cadere, tentato dalle infinite possibilità, dalle molteplici forme che una traduzione può assumere. In verità, si scopre che in molti casi le forme di una traduzione sono alquanto limitate, dettate proprio dal monito di fedeltà verso l'originale. Come afferma Dal Fabbro, l'utilizzo di un sinonimo può rischiare di compromettere tale fedeltà e con lui concorda anche Newmark, secondo il quale

il primo compito del traduttore è tradurre o trascrivere; solo quando questo è impossibile per tutta una serie di motivi dovuti al contesto situazionale o linguistico, alle connotazioni, ecc. deve ricorrere ai sinonimi, quindi all'analisi componenziale, alla definizione e infine, come ultima risorsa (anche se non rara), alla parafrasi.¹³³

Sebbene si sia tentato di perseguire la strada dettata dai due studiosi, in certi punti è stato inevitabile deviare da tale percorso, poiché difficilmente un lessema di una lingua possiede il proprio corrispettivo in un'altra lingua, né esistono perfetti corrispettivi

¹³¹ B. DAL FABBRO, *Appunti sul tradurre*, 1977, nel Fondo Beniamino Dal Fabbro conservato presso la Biblioteca civica di Belluno, consultabile sul sito <http://collezioni.comune.belluno.it/greenstone/cgi-bin/library.cgi> [ultimo accesso effettuato: 08.02.2021].

¹³² P. NEWMARK, *cit.*, p. 213.

¹³³ *Ivi*, pp. 180-81.

sinonimici, e un traduttore avrà sempre una motivazione valida per preferire un sinonimo ad un altro, una sfumatura di significato rispetto a un'altra, anche nel caso in cui si tratti di una mera ragione di stile.

Un ultimo aspetto da mettere brevemente in rilievo per quanto riguarda le difficoltà riscontrate in ambito lessicale è la resa traduttiva dei **neologismi**. In *Stichotvorenija* se ne incontrano quattro: «многогромный», presente nel lungo poema dedicato a Ševyrëv [II, 8, v. 3; II, 21, v. 15], «внеумный» [VII, v. 7; XII, v. 16], «сверхтелесное» [IV, v. 11] e «дивномысли» [VI, 1, v. 4]. Si tratta per l'appunto di termini di nuova creazione, non presenti nel Corpus nazionale di lingua russa¹³⁴, né nei dizionari monolingue e di cui, conseguentemente, non esiste alcuna traduzione nei dizionari bilingue. In tutti e quattro i casi, si tratta di parole composte. *Многогромный* è il risultato della sintesi tra l'avverbio *много*, “molto”, e l'aggettivo *громный*, che può essere tradotto con “tonante”, poiché deriva dal sostantivo *гром*, “tuono”. Si è pertanto tradotto nel TA con l'aggettivo «multitonante» [II, 8, v. 3; II, 21, v. 16], ovverosia si è prodotto un neologismo della lingua italiana che rispecchia il neologismo russo. Lo stesso procedimento è stato adoperato per la traduzione di *внеумный*, composto dall'avverbio *вне*, che vuol dire “esternamente”, “fuori”, “all'esterno di”, ma anche “al disopra di”, e dall'aggettivo *умный*, che oltre ad avere il comune significato di “intelligente”, “sveglio”, “ingegnoso”, indica anche semplicemente qualcosa che è relativo alla ragione (in russo *ум*, da cui l'aggettivo deriva). Analizzando il contesto, il secondo significato del lessema risulta senz'altro il più calzante, pertanto, si è ritenuta adeguata la traduzione dell'intero lessema con la parola composta «oltre-ragione» [VII, v. 8; XII, v. 16]. *Сверхтелесное* è anch'esso una parola composta, in questo caso da un avverbio, *сверх* (“sopra”, “oltre”, “extra”) e da un aggettivo, *телесное*, traducibile con “carnale”, “corporale”, “corporeo”, “fisico” ecc. Tali traduzioni, tuttavia, non riproducono il significato originale espresso dal lessema composto, ossia qualcosa che è “oltre il corpo”. Le varianti “oltre fisico”, “extracorporeo” o “extra carnale” avrebbero assunto un tono rispettivamente troppo medico o troppo materiale. Si è pertanto deciso per la traduzione «oltre-corpo», che non solo rimanda al secondo neologismo qui analizzato (“oltre-ragione”) – un richiamo che è possibile grazie all'ambivalenza dell'avverbio italiano “oltre”, che può significare sia “al disopra di” che “all'esterno di” – ma si fa anche espressione di una dimensione più astratta, meno carnale

¹³⁴ NACIONAL'NYJ KORPUS RUSSKOGO JAZYKA, consultabile sul sito <https://ruscorpora.ru/new/08.02.2021>].

e corporea, più spirituale. Poiché il contesto della poesia è in tutta evidenza religioso (Petrarca ascende al Monte Ventoso tenendo tra le mani le *Confessioni* di Sant'Agostino), si è considerata adatta una traduzione che ispirasse la stessa atmosfera incorporea effusa dai restanti versi. Infine, *дивномысли* non costituisce soltanto un neologismo, ma pare trattarsi di un esempio di *hapax legomenon*, un raro fenomeno linguistico, che Newmark descrive come «significati che si riscontrano in una sola citazione o in un solo esempio»¹³⁵. Lo studioso, tuttavia, manca di precisare che si tratta di un termine che può anche occorrere un'unica volta «nell'intero corpus scritto di una lingua, nel lavoro di un singolo autore o [...] in una singola opera letteraria»¹³⁶. La parola, che non è presente nel Corpus nazionale di lingua russa, è composta dall'avverbio *дивно*, a sua volta derivato dall'aggettivo *дивный* (“mirabile”, “ammirevole”, “sublime” ecc.), e dal sostantivo *мысль* (“pensiero”), concordato al caso prepositivo. In mancanza della possibilità di ricreare un neologismo di egual tipo in LA, il neologismo è stato infine tradotto utilizzando un'esplicitazione, una modificazione della categoria grammaticale dell'avverbio in aggettivo e preservando infine, se non il neologismo, quantomeno un registro elevato: «miro pensiero» [VI, 1, v. 4].

3.2.5. Le difficoltà traduttive sul piano stilistico

L'ultimo paragrafo del capitolo attiene allo stile, ambito di cui si è già relativamente discusso nel corso della presente analisi, in particolar modo all'interno della breve parentesi relativa alla metrica [cfr. § 3.2.1], nonché nel paragrafo in cui si accenna al registro linguistico [cfr. § 3.2.2].

Proprio il **registro** rappresenta una componente fondamentale nella traduzione di un'opera, specialmente letteraria e ancor di più poetica. Si è visto, ragionando sulla tecnica della compensazione, come la corrispondenza del registro tra la LP e la LA sia una pratica di non facile attuazione e che spesse volte bisogna rinunciare o applicare in altro luogo un adeguato bilanciamento per compensare i casi in cui il registro linguistico è mancato. Oltre agli arcaismi che sono già stati discussi nelle pagine precedenti, durante il lavoro di traduzione e, ancor prima, nella lettura del testo poetico, è stata rilevata una forte misticanza tra elementi di grado standard, colloquiale e termini stilisticamente più

¹³⁵ P. NEWMARK, *cit.*, p. 207.

¹³⁶ TRECCANI, ‘hapax’, https://www.treccani.it/enciclopedia/hapax_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/ [ultimo accesso effettuato: 15.02.2021].

elevati, delle volte arcaismi veri e propri. Aldilà dei singoli esempi già citati, va in particolare evidenziata una tendenza generale, che ricorre per tutto il ciclo, ovvero l'alternanza delle terminazioni *-ние/ -нье* nei sostantivi. I casi nell'opera poetica sono numerosi e la loro elencazione risulterebbe monotona e soprattutto infruttifera. È più utile, invece, sottolinearne la differenza nell'uso. In molti casi, le due diverse terminazioni coesistono per uno stesso sostantivo e sono sinonime, per esempio *сознание/ сознание*, *дарение/ дарение*, *размышление/ размышление* ecc. In altri casi, invece, il suffisso *-нье* può essere legato «a una differenza semantica»¹³⁷, come nel caso di «воскресение» [II, 18, v. 2], che indica il processo della resurrezione e non il giorno della settimana (*воскресенье*). Nei sostantivi semanticamente distinti, il suffisso *-ние* indica un processo, un'azione, mentre la terminazione *-нье* denota piuttosto un oggetto o il risultato dell'azione indicata dal suffisso *-ние* (es. *варенье*, “la marmellata” è il risultato del processo di *варение*, “la cottura”, “il bollire”); oppure, il *-нье* può ancora segnalare «una differenziazione stilistica»¹³⁸, farsi indice di uno stile antico, poetico o del parlato, come nei vari casi del ciclo poetico qui tradotto: «размышление» [I, v. 5], «наречье» [II, 12, v. 7], «назначенье» [II, 21, v. 14], «алканье» [IV, v. 10], «зренье» [V, v. 17] ecc.

Non è sempre possibile riprodurre la grande mescolanza di registri differenti in LA e ciò dipende, com'è ovvio, dall'affinità tra il lessico delle due lingue di lavoro. Per di più, la questione non riguarda soltanto la tipologia di registro, ossia la scelta, per esempio, tra il linguaggio colloquiale e accademico, ma, oltre a ciò, bisogna senz'altro considerare la «diversa frequenza»¹³⁹ di una parola nella pragmatica di una lingua. Si riportano adesso alcuni casi in cui si è potuto riprodurre un registro linguistico non-standard, generalmente di tipo arcaico o letterario, in aggiunta a quelli già discussi in precedenza [cfr. § 3.2.2]: «тщета» [I, v. 6] → «fatuità» [I, v. 6]; «Ибо» [II, 22, v. 1] → «Dacché» [II, 22, v. 1]; il termine tradizionalmente poetico «струи» [II, 34, v. 2] è stato tradotto con «acque» [II, 34, v. 2], parola poco in uso al plurale nell'italiano standard e solitamente adoperata con una sfumatura poetica; «породы» [II, 44, v. 9] → «genia» [II, 44, v. 9]. Nel caso in cui si debba inevitabilmente cedere alla perdita del registro, si può reagire sfoderando le tecniche traduttive già viste e controbilanciarla.

¹³⁷ D. E. ROZENTAL', E. V. DŽANDŽAKOVA, N. P. KABANOVA, *Spravočnik po pravopisaniju, proiznošeniju, literaturnomu redaktirovaniju*, Moskva, ČRo, 1999, § 37, 7, consultabile sul sito <https://orfogrammka.ru/OGL02/81920123.html> [ultimo accesso effettuato: 15.02.2021].

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ P. NEWMARK, *cit.*, p. 261.

Un altro aspetto stilistico da mettere in rilievo è sicuramente l'utilizzo delle **figure retoriche** e la loro riproduzione in LA. Tra tutte, senza dubbio è la **metafora** a detenere lo scettro e che incarna le maggiori difficoltà nel lavoro di traduzione delle figure retoriche. Non a caso, Newmark definisce le metafore come «circondate da un alone di ambiguità»¹⁴⁰, perché si tratta, per l'appunto, di immagini che incorporano significati diversi, non sempre facili da individuare e da intendere. La polisemia della metafora è ciò che la rende oscura, ambigua, eppure piena di fascino, per il suo connaturato gioco linguistico di esprimere più di quanto dica, di intendere più profondamente di quanto appaia in superficie, manipolando il linguaggio per manipolare la realtà di un'immagine.

Riprendendo una metafora già parzialmente discussa, quella del *klobùk* [cfr. pp. 20-21], si apre qui un'analisi sui modi del tradurre la metafora. Secondo l'opinione del teorico inglese, esistono sette modi di traduzione della metafora¹⁴¹, tra i quali è inclusa la possibilità di eliminarla nel caso in cui la semantica espressa dalla metafora sia inservibile. Nel ciclo poetico di nostra pertinenza nulla del genere è stato fatto. Anzi, lo sforzo è stato sempre diretto alla riproduzione dell'immagine metaforica, così come è avvenuto nel caso del *klobùk*, termine culturospecifico che – si ricorda – è stato tradotto tramite l'esplicitazione in “copricapo”. L'immagine che l'autore ha voluto esprimere, ovvero la veduta da parte del Petrarca delle cime innevate dall'alto del Monte Ventoso, è impersonata solo dalla qualità del *klobùk* di essere un copricapo bianco. È nella ricezione di questo tratto che risiede la comprensione della metafora da parte del lettore. Si è potuto quindi esplicitare l'elemento culturale, ossia dare consapevolezza al lettore del fatto che si tratta di un copricapo, poiché l'identità del *klobùk* come copricapo rappresenta proprio la chiave di lettura della metafora. Pertanto, la traduzione-esplicitazione non solo riproduce fedelmente la metafora, ma neppure lede la sua ricezione da parte del lettore, il quale è piuttosto aiutato nella sua interpretazione. Non si sarebbe potuto agire in egual maniera nel caso del «Vij» [XVIII, v. 75], che rappresenta una metafora decisamente più oscura e polisemica. Come già affermato nel paragrafo relativo ai *realia* [cfr. p. 143], la traduzione-esplicitazione di *Vij* in “demone”, per esempio, non avrebbe prodotto lo stesso risultato, poiché l'identità del *Vij* come creatura demoniaca non è l'unica proprietà significativa per intendere la metafora mitologica, che è costruita anche sulla base dei versi precedenti, («un non-morto dagli occhi vuoti, / che dai sotterranei della coscienza / e attraverso le ciglia / pesanti del Vij prese il volo»). In

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 55.

¹⁴¹ *Ivi*, pp. 158-65.

altre parole, le caratteristiche di essere un non-morto, di avere gli occhi vuoti e le ciglia pesanti sono tutte qualità peculiari del *Vij*, non di qualsiasi demone, e giocano un ruolo fondamentale nella metafora. Se si fosse generalizzato l'elemento culturospecifico, traducendolo con "demone", le caratteristiche tratteggiate nei versi precedenti avrebbero perso il loro senso. Per riprodurre al meglio la stessa immagine nella LA è stato quindi indispensabile mantenere il *realia* intatto. Un ulteriore esempio di metafora, stavolta più semplice e di immediata ricezione, si riscontra in «темнота» [II, 21, v. 5], che è stata tradotta letteralmente con «tenebra» [II, 21, v. 5]. Si tratta di una metafora convenzionale, poiché spesso la parola "tenebra", e per estensione anche i termini "buio" o "oscurità", è utilizzata come sinonimo metaforico di "ignoranza". Essendo tale metafora valida sia nella lingua russa sia in italiano, non è stato necessario adoperare gli altri metodi di traduzione delle metafore valutati da Newmark, come la trasformazione in similitudine o la riduzione dell'immagine al suo senso, ma è bastato tradurre la parola nel suo significato letterale.

Tra le altre figure retoriche ravvisate nel ciclo poetico e che si è tentato di restituire fedelmente nella traduzione, ci si sofferma in particolare sulla ripetizione, sull'allitterazione e sul chiasmo. Di ognuna di esse riportiamo qualche esempio:

- **La ripetizione** di termini singoli: «Как восходит и после заходит солнце, / так восходят на внутреннем небосклоне / и заходят — сознание, жизнь и любовь^(xix)» [II, 19] → «Come sorge e tramonta il sole, / così sorgono nel nostro cielo interiore / e tramontano: amore, vita e coscienza» [II, 19]; «Рим падёт лишь тогда, когда мир падёт^(xxxii)» [II, 32] → «Roma cadrà solo nell'ora in cui cadrà il mondo» [II, 32]; e la ripetizione di costruzioni sintattiche: «В золоте моря, что в хвойные рощи, / соль завоеует, в золоте солнца, / что выжигает с равнины туман» [VI, 1, vv. 16-18] → «Nell'oro del mare, che sui boschetti di conifere / il sale inizia a sospingere, e nell'oro del sole, / che brucia via dalla piana la nebbia»; infine, un ultimo esempio, un po' più ostico: «Дождь собирался да всё не идёт. / "Дождь идёт, а я расту"» [XVIII, vv. 60-61] → «La pioggia si è accumulata, ma ancora non piove. / "Piove, e io intanto cresco"». Sebbene qui vi sia la ripetizione anche del sostantivo *дождь*, in realtà esso non può essere ripetuto in LA, poiché i due sostantivi, seppure identici, appartengono a due costruzioni sintattiche diverse ed esprimono pertanto significati differenti: nel secondo verso, la costruzione *дождь идёт* ha il significato globale di "piove", perciò il sostantivo viene compreso in tale verbo nel TA e non può essere reso esplicito come sostantivo (ossia tradotto come "pioggia"); nel primo verso, invece, il sostantivo *дождь* è il soggetto del verbo

собирался (“si è accumulata”) ed è perciò possibile tradurlo con “pioggia”, mentre il verbo *идёт* che compare nella coordinata successiva riflette la stessa costruzione sintattica citata sopra, creando la ripetizione di “piove” in LA, con il soggetto *дождь* stavolta implicito. Se si fosse voluto ripetere anche il sostantivo “pioggia”, si sarebbe potuto tradurre il tutto con “La pioggia si è accumulata, ma ancora non cade. / La pioggia cade, e io intanto cresco”, così restituendo le ripetizioni e di verbo e di sostantivo. Tuttavia, a livello eufonico e pragmatico i due periodi non suonavano “naturali”.

- **L’allitterazione** è stata riprodotta nel miglior modo possibile e nei limiti della traduzione dei lessemi, ricreandola nel TA con suoni differenti rispetto che nel TP: così l’allitterazione della *r* in «разве что если б, раздевшись, растенья,» [III, 1, v. 17] è diventata una *s* in traduzione: «e chissà che le piante, svestite, non sentano» [III, 1, v. 17]; l’allitterazione di *p* ed *l* in «пальцами пальм» [XI, v. 17] è stata invece riprodotta, anche se si è dovuta eliminare l’allitterazione della *m*: «i polpastrelli delle palme» [XI, v. 17].

- **Il chiasmo** è piuttosto evidente nel verso «Рим падёт лишь тогда, когда мир падёт^(xxxii)» [II, 32] dove si nota l’inversione del costrutto sintattico *Sogg. e Verbo + Adv.* in *Adv. + Sogg. e Verbo*. Nel TA la figura retorica è stata di necessità spostata su altri componenti della frase, in particolare solo sui soggetti e sui verbi, lasciando da parte gli avverbi, che sono stati resi in diversa maniera: «Roma cadrà solo nell’ora in cui cadrà il mondo» [II, 32]. La costruzione *тогда, когда* non è infatti letteralmente traducibile in italiano. Un altro esempio di chiasmo si trova nei versi già citati prima, «В золоте моря, что в хвойные рощи, / соль завоевает, в золоте солнца, / что выжигает с равнины туман» [VI, 1, vv. 16-18] → «Nell’oro del mare, che sui boschetti di conifere / il sale inizia a sospingere, e nell’oro del sole, / che brucia via dalla piana la nebbia», dove si nota un’inversione tra il predicato e i complementi (di luogo e oggetto), fedelmente riprodotta nel TA.

L’ultimo aspetto che si vuole mettere in rilievo in questa sommaria e non esaustiva analisi traduttiva del ciclo riguarda **la punteggiatura**, che sebbene possa sembrare una componente di superficie nella traduzione di un testo, in realtà assume delle funzionalità rilevanti, sia per l’aspetto grafico che per una questione di ritmo, specialmente in poesia. Per un traduttore riportare la punteggiatura originale e invariata del TP è una tentazione in cui è facile cadere, spesso trascurando la cognizione di quanto due lingue possano differenziarsi proprio nella punteggiatura. Le diversità tra la lingua russa e quella italiana da questo punto di vista non sono trascurabili. Ognuna di esse detiene delle regole

piuttosto ferree riguardo all'uso dei segni d'interpunzione e alla loro funzione nella costruzione sintattica dei periodi. Evitando di trasformare questo paragrafo in un saggio sull'uso corretto della punteggiatura, ci si limita qui a sottolineare le maggiori differenze tra le due lingue, con particolare riferimento al testo poetico preso in esame. Il segno d'interpunzione che più di ogni altro contraddistingue il russo dall'italiano è la lineetta. Nella lingua russa l'uso è molto più frequente che nella lingua italiana per via della sua diversa funzione. In italiano, le lineette sono utilizzate spesso – e in questo elaborato gli esempi abbondano – come parentetiche, ovvero «completamenti necessari a “rifinire” il senso [di una frase *N.d.A.*], che in certi casi riescono a modificare radicalmente»¹⁴², al posto di virgole e parentesi, oppure come segni grafici nel discorso diretto. In russo, invece, la lineetta ha funzioni molto più variegata: può trovarsi tra il soggetto e il predicato, per esempio al posto della copula, oppure in frasi incomplete¹⁴³. Durante la traduzione verso l'italiano è dunque indispensabile convertire la lineetta nel segno d'interpunzione più appropriato – solitamente in virgola, due punti o punto e virgola – e secondo la funzione che essa ricopre in LP. Si confrontino i seguenti esempi:

- «когда явь не / дня нынешнего — прошлого явленье» [I, vv. 3-4] → «quando la realtà non è dell'oggi, / ma del passato manifestazione» [I, vv. 3-4]: nel TP la lineetta esprime un valore avversativo, che in LA non è stato espresso soltanto con la conversione in virgola, bensì anche con l'aggiunta della congiunzione avversativa “ma”.

- «Впрочем, есть у нас нечто особенное — / Пётр, воздвигнувший город, опреки дерзости моря, / “просвещения око”» [II, 3, vv. 1-3] → «Del resto, abbiamo qualche cosa di peculiare: / Pietro, che ha edificato la città in barba alla tracotanza del mare, / è “lo sguardo della civiltà”» [II, 3, vv. 1-3]: in questo caso nella traduzione sono stati adoperati i due punti, poiché la funzione della lineetta in LP è esplicitativa, alla quale infatti segue l'esplicitazione di cosa sia “quel qualcosa di peculiare”.

- «как сказал мне общий знакомый: / “То была его лучшая строчка”, — / я-то знал, что рождение Майи, / а не гибель в нелепой воде» [XVIII, vv. 6-9] → «come una conoscenza in comune mi disse: / «fu quello il suo miglior verso»; / e io che credevo fosse la nascita di Maja, / non la morte nell'acqua insulsa» [XVIII, vv. 6-9]: in questo caso si sarebbe potuta convertire la lineetta con un punto e iniziare un nuovo periodo, ma si è ritenuto che creasse uno stacco eccessivo tra le frasi, non presente nel TP, dove

¹⁴² B. MORTARA GARAVELLI, *Prontuario di punteggiatura*, Milano, Editori Laterza, 2015, p. 84.

¹⁴³ Cfr. D. E. ROZENTAL', *Spravočnik po russkomu jazyku. Puntuacija*, Moskva, Mir i Obrazovanie, 2008.

piuttosto la lineetta tende a creare un legame semantico tra i due versi. Si è pertanto optato per il punto e virgola.

- «Не ты ли / превратила — силой гармонии и искусства — / порочность с суровостью в нежность» [II, 2, vv. 3-4] → «ha trasformato, con la potenza / dell'armonia e dell'arte, l'amoralità in dolcezza» [II, 2, vv. 3-4]: trattandosi qui di un inciso, si sarebbero potute mantenere le lineette, ma per rendere più scorrevole il periodo già lungo si è preferito sostituirle con delle virgole.

- Le lineette sono state invece conservate nel TA lì dove si è voluta ricreare la pausa enfatica presente tra gli elementi della frase in LP: «обитающей у / прекрасных гробов — гробов! — хотя я и сходил вместе с ней / “в недра земные” (что бы это ни значило), / где семья её — тени, а я-то с живою кровью — / лишь любовник докучливый» [II, 2, vv. 11-15] → «che abita / gli splendidi sepolcri – *i sepolcri!* – seppure anch'io sia sceso insieme a lei / “nelle viscere della Terra” (qualunque cosa ciò significhi), / dove la sua famiglia – le ombre, ed io col mio sangue di vivo – / è soltanto un amante molesto» [II, 2, vv. 11-15]; «чья машинально тянется рука / ладонью вверх — в тепло из стылой тени» [III, 2, vv. 11-12] → «in su macchinalmente protende / il palmo – dalle fredde ombre verso il calore» [III, 2, vv. 11-12]; «В дождь, пролившийся ровным потоком, когда / я бреду сквозь него с изумленьем / постороннего — лавр, рыжий камень, вода: / всё становится слухом и зреньем» [XII, vv. 1-4] → «Sotto la pioggia, che come frotto continuo si versa, / quando vago in essa con meraviglia / di estraneo – le foglie del lauro, la pietra color rame, l'acqua: / ogni cosa si fa vista e udito» [XII, vv. 1-4]; in altri casi sono stati conservati gli incisi: «в знак листопада — о, сколько плывёт их / мимо! — моргая» [III, 1, vv. 9-10] → «in un gesto di foglie in caduta – oh, per quanto fluttueranno / accanto a loro! – oscillando» [III, 1, vv. 9-10]; o ancora il discorso diretto: «— Здесь, — говорит вожатай, — те, чей путь на земле / не обозначен ни славою, ни бесславьем. / (А мы с тобой, Дант, не из такой породы.) / — Есть ли на что им надеяться? — Нет, — отвечает Вергилий, — / эти даже на смерть уже не уповают^(xliv)» [II, 44, vv. 7-11] → «– Qui, – dice la guida, – dimorano coloro il cui cammino sulla terra / non fu segnato né da infamia né da lode. / (Mentre io e te, Dante, non apparteniamo a tale genìa). / – Possono in qualcosa sperare? – No, – risponde Virgilio, – / neppure di morire hanno speranza» [II, 44, vv. 7-11].

Il caso della lineetta rappresenta l'elemento di massima singolarità nella questione della punteggiatura e ha generato le maggiori difficoltà. Tuttavia, un'altra peculiarità dell'interpunzione russa riguarda la regola secondo la quale la congiunzione dichiarativa

что è sempre preceduta dalla virgola, naturalmente eliminata in LA (es. «я-то знал, что рождение Майи» [XVIII, v. 8] → «e io che credevo fosse la nascita di Maja» [XVIII, v. 8]). Per quel che riguarda gli altri segni d'interpunzione adoperati in LP, stilarne qui gli esempi risulterebbe lungo e ripetitivo, nonché di poca utilità. Per tale confronto, si rimanda quindi il lettore alla diretta consultazione delle pagine di traduzione e delle poesie in lingua originale.

In luogo di conclusione, generalmente si ritiene opportuno esporre i risultati cui si è approdati alla fine della redazione dell'elaborato. Si suole così riunire le ultime forze e concepire una sintesi globale del lavoro fatto, che sia appagante sia per l'autore sia per il lettore e che riesca in un certo qual modo a chiudere il cerchio, facendo “quadrare” tutto quello che è stato detto nelle pagine precedenti.

Nel caso particolare di una tesi di traduzione, si tratta di un compito più ostico, difficile quasi quanto le complessità che in queste stesse pagine sono state discusse. A quali risultati si è giunti?, ci si chiede, e la problematicità della domanda risiede proprio nell'impossibilità di darne una risposta “conclusiva”. Si è parlato della traduzione in termini pratici e teorici: da un lato, si è tentato di scavare nella materia terrosa della traduzione, mettendo in mostra la rusticità del lavoro laboratoriale vero e proprio, prelevando campioni di terra, analizzati come sopra i vetrini dello scienziato, riportando svariati esempi, di cui si sono annotati i fenomeni più peculiari ed esposte le cause e gli effetti; dall'altro lato, si è dato sfogo all'indisciplinata brezza teorica, che si profila in una genuina e fresca aria, impossibile da contenere e ardua da far confluire in un unidirezionale getto normativo. In questa sede sono state ascoltate e citate molteplici e autorevoli voci al riguardo dei processi di traduzione, del mestiere del traduttore, del significato di questa “pratica d'artigianato”, complessa da descrivere, faticosa da realizzare, nonché impossibile da risolvere. I risultati raggiunti, tuttavia, non possono essere espressione di un canone risolutivo per le traduzioni future, ma è piuttosto il *corpus* testuale che compone questa tesi a farsi espressione dei risultati ottenuti, sia in ambito teorico, ma soprattutto concreto. La traduzione poetica qui esposta e la corrispettiva analisi non danno adito a un esito prescrittivo, che peraltro non rientrava tra gli obiettivi resi pubblici nell'introduzione all'elaborato, bensì l'analisi e la traduzione realizzate sono il “risultato di se stesse” e di nessun'altra opera. Gli esiti cui si è giunti durante questo lavoro sono valevoli soltanto ed esclusivamente per il lavoro suddetto, e così avviene per ogni traduzione, poiché ogni traduzione, si ribadisce, costituisce un'opera a sé, distinta

non solo – come si è detto – dal proprio originale, ma pure da ogni altra traduzione esistente e in potere d’esistere. Una considerazione di tal tipo potrebbe suonare in parte contraddittoria, specialmente se ci si avvale della testimonianza delle tecniche traduttive che sono state qui utilizzate, e che per di più sono state presentate come validi metodi universali per il lavoro di traduzione. Eppure, è evidente la loro insufficienza, tale da non permettere loro di essere la norma. Si può senz’altro fare uso dei procedimenti traduttivi e tuttavia restare all’asciutto, poiché la traduzione richiede al traduttore anche di altre risorse, l’utilizzo di ben altri arnesi, che si rivelano specifici ogni volta per ciascun testo da tradurre. I dizionari, i corpora, gli strumenti online, i manuali cartacei, le consultazioni esterne, le teorie linguistiche sono tutti utensili che congregano i traduttori, ma non per questo si fanno garanti di un sistema univoco di modalità traduttive. Il risultato che scaturisce dalla traduzione è dunque un risultato valido solo *per se stessa* e non può essere diversamente. D’altronde, anche l’esito, o più precisamente la consapevolezza finale, che scaturisce dal traduttore circa il suo lavoro, è una conclusione per il solo traduttore e per nessun altro. La soggettività della traduzione, la sua non caparbia nell’innalzarsi a modello univoco sono forse i suoi tratti principali, i migliori – senza dubbio rappresenta una qualità positiva, poiché grondante di possibilità – e al contempo i peggiori, un po’ per lo stesso motivo, ovvero per la sua infinità di prospettive, per il suo non-esito a unico dogma e, dunque, per l’incessante e inevitabile irrisolutezza che essa incarna.

Bibliografia

ALIGHIERI D., *Božestvenna ja komedija*, Ad, III, tr. ru. di LOZINSKIJ M., Moskva, Izdatelstvo Pravda, 1982, consultabile sul sito http://lib.ru/POEZIQ/DANTE/comedy.txt_with-big-pictures.html#4 [ultimo accesso effettuato: 07.02.2021].

ALIGHIERI D., *La Divina Commedia*, Inferno, III, MONTAGNANI A. (a cura di), Milano, Pearson Paravia Bruno Mondadori, 2005, pp. 45-49.

BAZZARELLI E., *Introduzione*, in BLOK A., *I dodici – Gli sciti – La patria*, Milano, Rizzoli, 1998.

BELTRAMI P. G., *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 1991.

BENJAMIN W., *Il compito del traduttore*, in “aut aut”, tr. it. di A. SCIACCHITANO, 334, 2007, pp.7-20.

BISUTTI D., *Sul rapporto fra poeta tradotto e poeta traduttore*, in BUFFONI F. (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Guerini e Associati, 1989.

CROCE B., *Traduzione come approssimazione*, in ALBANESE A. e NASI F. (a cura di), *L'artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia. 1900-1975*, Ravenna, Longo Editore, 2015.

DAL FABBRO B., *Appunti sul tradurre*, 1977, nel Fondo Beniamino Dal Fabbro conservato presso la Biblioteca civica di Belluno, consultabile sul sito <http://collezioni.comune.belluno.it/greenstone/cgi-bin/library.cgi> [ultimo accesso effettuato: 08.02.2021].

DIONIGI I., MORISI L., RIGANTI E., *Il latino. Grammatica ed esercizi*, Bari, Laterza, 2011.

ECO U., *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2019.

FORTINI F., *Per non vivere in mezzo a lapidi indecifrabili*, in ALBANESE A. e NASI F. (a cura di), *L'artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia. 1900-1975*, Ravenna, Longo Editore, 2015.

GENTILE G., *Traduzione come vita dell'opera d'arte*, in ALBANESE A. e NASI F. (a cura di), *L'artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia. 1900-1975*, Ravenna, Longo Editore, 2015.

GIUDICI G., *Da un'officina di traduzioni*, in BUFFONI F. (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Guerini e Associati, 1989.

GRAFFI G., SCALISE S., *Le lingue e il linguaggio. Introduzione alla linguistica*, Bologna, Il Mulino, 2002.

KLEIN R., *Considerazioni inattuali sulla traduzione*, in BUFFONI F. (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Guerini e Associati, 1989.

LUZI M., *Riflessioni sulla traduzione*, in BUFFONI F. (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Guerini e Associati, 1989.

MAGGI A., *Le qualità della voce: alcuni problemi nella traduzione di un testo mistico*, in NASI F. (a cura di), *Sulla traduzione letteraria. Figure del traduttore. Studi sulla traduzione. Modi del tradurre*, Ravenna, Longo Editore, 2001.

MORTARA GARAVELLI B., *Prontuario di punteggiatura*, Milano, Editori Laterza, 2015.

NEWMARK P., *La traduzione: problemi e metodi*, Milano, Garzanti, 1988.

NIERO A., *Kak zvučat russkie stichi na ital'janskom segodnja?*, *Znamja* 3, 2014, pp. 192-199.

NIERO A., *Tradurre poesia russa. Analisi e autoanalisi*, Macerata, Quodlibet Studio, 2019.

ORTEGA Y GASSET J., *Miseria e splendore della traduzione*, in NERGAARD S. (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia: testi di Cicerone, san Gerolamo, Bruni, Lutero, Goethe, Von Humboldt, Schleiermacher, Ortega y Gasset, Croce, Benjamin*, Milano, Fabbri-Bompiani-Sonzogno-ETAS, 1993, pp. 181-206.

OSIMO B., *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli, 2011.

PASTERNAK B., *Zametki perevodčika, Znamja* 1-2, 1944, pp. 185-220, <https://studfile.net/preview/2227007/page:5/> [ultimo accesso effettuato: 17-01-21].

PETRARCA F., *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, tr. di BETTARINI R., Torino, Giulio Einaudi Editore, 2005.

PITASSIO A., *Storia dell'Europa Orientale*, Perugia, Morlacchi Editore, 2011.

POGGIOLI R., *The Added Artificer*, in BROWER R. A. (a cura di), *On Translation*, Harvard University Press, 1959.

PUŠKIN A. S., *251. M. P. Pogodinu. 19 fevralja 1828 g.*, in *Sobranie sočinenij v decjati tomach*, 10 voll., Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Chudožestvennoj literatury, 1959-1962, v. 9 (1962: *Pis'ma 1815-1830*) <https://rvb.ru/pushkin/tocvol9.htm> [ultimo accesso effettuato: 06.02.2021].

PUŠKIN A. S., *Primečanija*, in *Sobranie sočinenij v decjati tomach*, 10 voll., Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Chudožestvennoj literatury, 1959-1962, v. 9 (1962: *Pis'ma 1815-1830*), pp. 389-493, https://rvb.ru/pushkin/02comm/1434_251.htm [ultimo accesso effettuato: 06.02.2021].

RIASANOVSKY N. V., *Russian Identities: A Historical Survey*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

RIASANOVSKY N. V., *Storia della Russia. Dalle origini ai giorni nostri*, ROMANO S. (a cura di), Milano, Bompiani, 2015.

ROZENTAL' D. E., DŽANDŽAKOVA E. V., KABANOVA N. P., *Spravočnik po pravopisaniju, proiznošeniju, literaturnomu redaktirovaniju*, Moskva, ČeRo, 1999, § 37, 7, consultabile sul sito <https://orfogrammka.ru/UGL02/81920123.html> [ultimo accesso effettuato: 15.02.2021].

ROZENTAL' D. E., *Spravočnik po russskomu jazyku. Puntuacija*, Moskva, Mir i Obrazovanie, 2008.

SALMON L., *Teoria della traduzione*, Milano, Franco Angeli, 2017.

SCHLEIERMACHER F., *Sui diversi modi del tradurre*, in NERGAARD S. (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia: testi di Cicerone, san Gerolamo, Bruni, Lutero, Goethe, Von Humboldt, Schleiermacher, Ortega y Gasset, Croce, Benjamin*, Milano, Fabbri-Bompiani-Sonzogno-ETAS, 1993, pp. 143-179 [1813].

ŠEVYRĚV S. P., *Stichotvorenija*, ARONSONA M. (a cura di), Leningrad, Sovetskij pisatel', 1939. Consultabile sul sito <http://books.e-heritage.ru/book/10083005> [ultimo accesso effettuato: 06.02.2021].

TJUTČEV F. I., *Silentium!*, in *Polnoe sobranie stichotvorenij*, Leningrad, Leningradskoe otdelenie, 1987, pp. 105-106, <https://rvb.ru/19vek/tyutchev/bp/poems/073.html> [ultimo accesso effettuato: 20.02.2021].

UL'JANOV O. G., *O vremeni zaroždenija na Rusi koncepcii "Moskva – Tretij Rim" (Donatio Constantini Magni) i "Povest' o belom klobuke"*, in BOBKOVA M. S., MEREMINSKIJ S. G. (a cura di), *Terminologija istoričeskoj nauki. Istoriopisanie*, Moskva, ИВИ РАН, 2010, pp. 196-214.

VIŠNEVECKIJ I. G., *Italija i Rossija 1829-1833 godov v stichach i stichotvornych perevodach molodovo Stepana Ševyrëva*, in GIULIANO G., SHISHKIN A. (a cura di), *Russko-ital'janskij archiv XI / Archivio russo-italiano XI*, Salerno, 2020.

VIŠNEVECKIJ I. G., *Kratkoe izloženie stichov Stepana Ševyrëva, sočinennyh im v Italii s 1829-go po 1832-j god*, *Novyj Mir*, 11 (2017), pp.87-95.

VIŠNEVECKIJ I. G., *Leningrad*, tr. it. di RIZZI D., RUVOLETTO L., Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2019.

VIŠNEVECKIJ I. G., *Literaturnaja sud'ba Vasilija Kondrat'eva*, in KONDRAT'EV B., *Pokazanija poëtov. Rasskazy, èsse, zametki*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2020, pp. 5-55.

VON HUMBOLDT W., *Introduzione alla traduzione dell'Agamennone di Eschilo*, in NERGAARD S. (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia: testi di Cicerone, san Gerolamo, Bruni, Lutero, Goethe, Von Humboldt, Schleiermacher, Ortega y Gasset, Croce, Benjamin*, Milano, Fabbri-Bompiani-Sonzogno-ETAS, 1993, pp. 124-141 [1816].

Sitografia

CENTRO STUDI LANDOLFIANI, <http://www.tommasolandolfi.net/>

LA SACRA BIBBIA, versione CEI 2008, <https://www.bibbiaedu.it/CEI2008/>

NACIONAL'NYJ KORPUS RUSSKOGO JAZYKA, <https://ruscorpora.ru/new/>

OMNESLITTERAE, <https://omneslitterae.it/>

POLNAJA BIBLIJA, versione del 2007, <https://bible.by/>

THE HOLY BIBLE, King James (Authorized) version, <https://www.kingjamesbibleonline.org/>

Dizionari

ACADEMIC, <https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc3p/49430>

CERKOVNOSLAVJANSKIJ SLOVAR', <https://azbyka.ru/spravochniki/slovar.php>

FÈB, <http://feb-web.ru/>

GARZANTI LINGUISTICA, <https://www.garzantilinguistica.it/>

MELETINSKIJ E. M., *Mifologičeskij slovar'*, Moskva, Sovetskaja Ėnciklopedija, 1990.

MERRIAM-WEBSTER DICTIONARY, <https://www.merriam-webster.com/thesaurus>

MULTITRAN, <https://www.multitran.com/c/m.exe?l1=23&l2=2&CL=1&a=0>

SINONIMI E CONTRARI, <https://www.homolaicus.com/linguaggi/sinonimi/>

TRECCANI, <https://www.treccani.it/>

VIKISLOVAR',

https://ru.wiktionary.org/wiki/%D0%97%D0%B0%D0%B3%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%86%D0%B0

Grammatiche

CEVESE C., DOBROVOLSKAJA JU., MAGNANINI E., *Grammatica russa. Morfologia: teoria ed esercizi*, Seconda edizione, Milano, Hoepli, 2017.

CEVESE C., DOBROVOLSKAJA JU., *Sintassi russa. Teoria ed esercizi*, Milano, Hoepli, 2017.

DARDANO M., TRIFONE P., *La nuova grammatica della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1997.

