

Giuseppe Ghini

Tradurre il ritmo del poeta.
Puškin nelle “versioni ritmiche” di Poggioli.

Renato Poggioli (1907-1963) dedicò gran parte della sua attività di slavista e comparatista alla traduzione poetica. Non è un caso che una delle sue riflessioni più mature, pubblicata nel 1959 e poi giustamente raccolta dal postumo *The spirit of the letter*, riguardi proprio la figura del traduttore¹. L'articolo è tutto rivolto a contrastare l'idea del traduttore come una voce che canta arie scritte da altri, un artigiano che fornisce semplicemente un nuovo contenitore a un contenuto che resta sostanzialmente invariato. Poggioli eleva invece un inno all'empatia, alla congenialità del traduttore con l'opera tradotta e, contemporaneamente, all'umile ma necessarissima arte-artigianato di un traduttore capace di rendere l'opera originale in rapporto con l'intera tradizione letteraria a cui questa appartiene. In definitiva, un inno alla creatività del traduttore – “autore aggiunto”, appunto. Se contrasta la semplicistica e astratta opposizione forma-contenuto, Poggioli afferma però che l’“attivo impatto spirituale” che, come un archetipo, il testo poetico originale provoca nel traduttore è “in primo luogo formale, proprio perché l'oggetto principale della sua ricerca è una sanzione formale esterna”². Del resto a testimoniare la sua attenzione per il livello formale del testo poetico e, in particolare, per la questione della resa di metro e ritmo in traduzione, che qui consideriamo in modo esclusivo, sarebbe sufficiente lo studio sul rapporto tra genere e metro raccolto anch'esso nell'antologia critica postuma³.

Soprattutto, però, questa costante attenzione è testimoniata dalle numerose, sparse osservazioni che Poggioli disseminò nei suoi sintetici commenti critici. Nel 1928, quando aveva appena 21 anni, così scriveva ad accompagnamento delle traduzioni di alcune poesie di Nikolaj Liliev:

Prima di presentare al pubblico italiano la mia traduzione di venti liriche di Liliev [...], credo opportuno di dire due parole sui miei criteri di traduttore. Alcune traduzioni le ho compiute ricalcando fedelmente il verso, e la rima di Liliev; in altre ho scelto il verso con un po' di libertà ed ho sostituito la rima con l'assonanza; in tutte ho mantenuto la tessitura strofica dell'originale. Mi son permesso di usare

¹ Cf. Poggioli 1959.

² *Ivi*: 142.

³ Poggioli 1965.

liberamente dell'assonanza, perché nelle metriche slave si considerano come rime delle somiglianze di suoni che noi riterremmo a malapena assonanze⁴.

Analogamente, presentando le sue traduzioni di Blok, Gumilev e Esenin, Poggioli introduce il concetto di “traduzioni metriche dagli originali russi”⁵, successivamente opposto al concetto di “versioni ritmiche”⁶. Qui Poggioli sembra anticipare e andare oltre la discussione che oppone equivalente funzionale ed equivalente metrico. Se infatti le pentapodie giambiche di Mandel'stam sono “restituite” con endecasillabi ad accento libero, traducendo *Variazione N.3*, un brano da *Rottura*, *Primavera* e *All'anima* di Boris Pasternak, Poggioli rende le pentapodie trocaiche con decasillabi trocaici e le pentapodie giambiche con endecasillabi giambici (con accenti extraschemici in anacrusi). Com'è evidente la preoccupazione formale del traduttore si spinge in quest'ultimo caso fino alla resa del ritmo dell'originale, con l'adozione del piede giambico o trocaico.

La discussione più accurata sull'argomento viene affrontata da Poggioli in un articolo apparso sulla rivista “Letteratura” nel 1937⁷. L'articolo prende in considerazione le recenti traduzioni di Puškin in italiano, anzitutto la versione poetica dell'*Evgenij Onegin* ad opera di Ettore Lo Gatto. Scrive Poggioli:

Passando alla versione dirò che va accettata, con qualche riserva, la valutazione positiva che ne fa nella presentazione l'Ivanov, con cui però non condivido la giustificazione teorica e categorica della risoluzione metrica adottata dal traduttore. Dice infatti l'Ivanov: “il novenario giambico russo è stato sostituito, *come di legge*, dagli endecasillabi”. Ora a me sembra che l'inciso sottolineato vada sostituito con un altro che suoni, per esempio, *come di necessità*. Nessun pedantesco precettista della traduzione può sostenere l'obbligatorietà del ricalco metrico: tutti noi sentiamo che nella nostra tradizione il martelliano ha un valore ben diverso del suo precedente francese, l'alessandrino: e lasciando da parte il privilegio dell'arte, è facile sentire che nelle versioni di poemi classici l'endecasillabo del Caro, del Pindemonte o del Monti è ben più a posto dell'esametro barbaro di un Pascoli o d'un Romagnoli. D'altra parte io consento con l'Ivanov col ritenere che la strofa dell'*Onieghin* “è un'invenzione speciale e felicissima dell'autore”, e non vi vedo, come invece il Lo Gatto sostiene, qualcosa come una fusione del sonetto e dell'ottava.

Dopo aver sottolineato conseguentemente l'importanza della religiosa conservazione della strofa oneginiana e dell'abolizione delle rime tronche che ripugnano all'italiano, Poggioli ritorna sull'endecasillabo:

⁴ Cf. Poggioli 1928: 229-230.

⁵ Cf. Poggioli 1930: 81. In *Punti cardinali*, Poggioli tesse le lodi della nuova poesia della Svizzera tedesca che rispetta le forme metriche tradizionali (Poggioli 1933).

⁶ Cfr. “la versione ritmica” di *Tristia* di Osip Mandel'stam (Poggioli 1946) e le “versioni metriche” delle poesie di Boris Pasternak (Poggioli 1946-1947).

⁷ Poggioli 1937: 133-135.

L'uso dell'endecasillabo non va dunque giudicato come ingiustificato teoricamente, ma giustificato solo praticamente: non in generale, come fa l'Ivanov ma nel caso concreto. E guardiamo a che prezzo viene pagata questa risoluzione. Ogni strofa del poema è composta da quattordici tetrametri giambici (la nomenclatura classica è naturalmente una convenzione, perché la metrica russa è tonica, non quantitativa), versi che corrispondono ad una delle forme del nostro novenario, secondo lo schema:

— ' — ' — ' — ' —

Il prezzo, prosegue Poggioli, è che, in ogni strofa, al posto di 118 sillabe del russo avremo 154 sillabe della versione italiana.

Dato come per fermo che la versione è per forza prolissa – donde qualche inevitabile zeppa – in confronto alla discrezione di vocabolario e al rigore sintattico dell'originale, costretto in un reticolato infinitamente più rigido e limitato, abbiamo il diritto di affermare ch'era possibile risolvere il problema altrimenti? Per dei frammenti sì, per l'intero poema no. È evidente che non si poteva continuare, seguendo uno schema ritmico contrario alla nostra lingua, per oltre quattrocento strofe e per cinque o seimila versi: e in fondo Lo Gatto ha fatto bene a fare di necessità virtù. Quali altre risoluzioni avrebbero potuto essere trovate? Per i poemi minori di Pushkin, composti in metri analoghi, il Verdinois aveva adottato una stanza di canzone, naturalmente libera dopo l'esempio leopardiano, ma con rime abbondanti e fisse: in complesso con risultati mediocri, ma talora con una certa grazia nel recitativo. Chissà che questa soluzione non sia capace di dare altri effetti in mano d'un nuovo eventuale traduttore.

Notiamo che, nella stessa rivista, il Poggioli presenta al lettore una *Piccola antologia lirica* dello stesso Puškin, in cui sembra applicare soluzioni metriche e ritmiche in linea con quanto esposto in sede critica nell'articolo ricordato. Si tratta di *Ricordo*, del *Cantico del presidente* tratto dal *Festino durante la peste*, di *26 maggio 1828*, *Versi d'album*, *Pregghiera*, *La stella della sera* e *Le tre fonti* (l'*Antologia* include anche due traduzioni di Tommaso Landolfi, che escludiamo dalla presente analisi). Queste liriche puškiniane, con alcune modifiche e con l'aggiunta di *La plebe*, *Elegia*, *A Doride* e *A Mary*, vennero poi inserite da Poggioli nel famoso *Fiore del verso russo* (Einaudi, 1949) e costituiscono tutto il *corpus* delle traduzioni puškiniane di Poggioli.

Equivalente funzionale VS Equivalente metrico

Poggioli, com'è noto, non tradusse l'*Onegin*. Per quanto mi consta, lasciò un'unica strofa tradotta coerentemente in endecasillabi in un commento alla traduzione della *Donna di picche* di Leone Ginzburg⁸. Si tratta della strofa XIII del III capitolo, priva del primo verso.

⁸ Poggioli 1932: 48.

Forse per il volere degli Dei
 un tempo cesserò d'esser poeta;
 m'entrerà un nuovo dèmon nel cuore,
 e spregiando i rimproveri di Febo
 scenderò fino alla modesta prosa:
 ed un romanzo del più vecchio stampo
 occuperà l'allegro mio tramonto.
 Non vi descriverò con tetro stile
 le segrete perfidie del tormento,
 ma vi racconterò semplicemente
 la storia d'una vecchia casa russa,
 i sogni affascinanti dell'amore
 ed i costumi del buon tempo antico.

Questa soluzione, che si accorda con le osservazioni critiche di Poggioli a Lo Gatto, è anche la più praticata nella storia delle traduzioni italiane dell'*Onegin*. I traduttori italiani che si sono cimentati in una versione poetica del romanzo in versi puškiniano hanno dovuto combinare nel loro crinale traduttivo⁹ due tradizioni poetiche affatto diverse. Da un lato, infatti, sta il sistema sillabo-tonico russo, in cui, mediante l'introduzione del concetto di *piede*, sono state combinate la metrica quantitativa tipica della poesia classica, la metrica accentuativa tipica di tanti sistemi poetici moderni, nonché la metrica sillabica basata sul numero delle sillabe¹⁰. Dall'altro versante sta invece la tradizione metrica italiana che risolse l'oscillazione iniziale tra il principio sillabico (misurazione del verso attraverso il computo delle sillabe) e quello tonico (misurazione del verso attraverso il numero degli accenti) con il predominio del sillabismo¹¹. Quando Poggioli parla di “uno schema ritmico contrario alla nostra lingua” e critica l'esametro barbaro di Pascoli e Romagnoli fotografa appunto i tentativi falliti di introdurre nella tradizione poetica italiana un principio sillabo-tonico che tenga conto in pari tempo delle sillabe e degli accenti e immetta nuovamente in circolo il concetto di *piede*¹².

Occorre notare che, nella sua attività di puškinista, Poggioli si muove sul terreno della metrica regolare tradizionale, come nella metrica tradizionale si muovevano Cassone e Lo Gatto, che per i loro *Onegin* rispettivamente nel 1906 e nel 1937, avevano optato entrambi per l'endecasillabo ad accento libero. Questa soluzione adombra ciò che i *Translation Studies* chiameranno poi “equivalente funzionale” e che, in questo caso, obbliga a cercare non tanto il verso che si adatta meglio a rendere il *continuum* linguistico del verso russo, bensì il verso che, nel sistema poetico italiano, occupa una posizione comparabile a quella della tetrapodia nel sistema poetico russo. “L'unico modo di essere fedeli a P. – sostiene Samonà – sarebbe quello [...] di scegliere

⁹ Cf. Ghini 2003: 11-17.

¹⁰ Gasparov 1993: 257sgg.

¹¹ Cf. *Ivi.*: 160, 179.

¹² *Ivi.*: 164; cf. anche 218sgg.

un metro che renda il tipo di scelta puškiniana"¹³. In un articolo fondamentale, Colucci ha così illustrato il dilemma tra equivalente funzionale ed equivalente metrico.

Il primo problema da risolvere riguarda l'equivalenza funzionale fra metri russi e italiani. [Ora a causa degli articoli, dell'usuale scioglimento dei participi e delle relative, nonché della mancanza di monosillabi] rispetto all'originale russo la traduzione italiana comporta una dilatazione del materiale verbale difficile a quantificarsi con esattezza, ma che presumibilmente si aggira intorno al 15-20%. Se ne deduce che, in linea di principio, il verso italiano da scegliere come 'equivalente' a quello russo dovrà avere un numero di sillabe superiore di circa un quinto. [...] Cominciamo con la tetrapodia giambica [...]: con cosa renderla in italiano? Sulla base di quanto abbiamo detto, si dovrebbe optare per un verso tendenzialmente di dieci sillabe, e cioè il decasillabo. Qui però entrano in gioco altri fattori attinenti non solo alla fortissima marcatura ritmica di questo verso, che in ogni caso ne scongiurerebbero un uso sistematico, ma alla sua stessa pratica realizzabilità. [L'italiano letterario non può più disporre liberamente delle varianti dei verbi e dei sostantivi con apocope, dei latinismi]: la necessità di tre ictus metrici in posizione fissa (3^a, 6^a, 9^a sillaba) rende questo verso di assai difficile realizzazione, a meno di non servirsi delle varianti già viste. Ma esse appartengono, nella maggioranza dei casi, al tipo di quelle che abbiamo definito inutilizzabili.

La situazione non migliorerebbe se si facesse uso del novenario, che ha anch'esso tre ictus metrici in posizione fissa (2^a, 5^a, 8^a sillaba) e comunque sarebbe quantitativamente insufficiente. Restano allora due sole vie d'uscita. La prima è ricorrere ad una soluzione di tipo tardo ottocentesco, allorchando il sistema metrico italiano [...] allarga i suoi 'limiti di tollerabilità', e poeti come Pascoli e D'Annunzio creano novenari e decasillabi 'anomali'. Metri cioè che non rispettano più rigidamente la norma dei tre ictus in posizione fissa.

L'altra è servirsi del verso principe della poesia italiana, l'endecasillabo, la cui diffusione si spiega anche con la duttilità del suo schema metrico. Il prezzo da pagare è il rischio che, adattato ad un metro italiano più 'lungo' grosso modo di una sillaba, l'originale russo perda in compattezza sintattica, in essenzialità. L'esperienza prova però che si tratta di un rischio affrontabile: proprio per la sua flessibilità, per la familiarità all'orecchio di ogni italiano, l'endecasillabo offre al traduttore una libertà di realizzazioni stilistiche quali nessun altro verso può fornirgli e tale, in genere, da compensare i danni di un possibile 'stemperamento' della traduzione¹⁴.

Cassone, Lo Gatto e Poggioli concordano pertanto con la numerosa schiera di coloro che per l'*Onegin* approvano la scelta dell'endecasillabo italiano ad accento libero come equivalente funzionale della tetrapodia giambica russa. Più recentemente, oltre la metrica tradizionale, e all'interno invece di quella che P.V. Mengaldo ha definito *metrica libera* (globale rifiuto della tradizione metrica; irregolarità delle rime e perdita della loro funzione strutturante; libera alternanza di versi tradizionali e versi non riconducibili ai

¹³ Samonà 1977-1979: 224, 220.

¹⁴ Colucci 2001: 107-108.

modelli esistenti; anisostrofismo) sono state presentate due nuove traduzioni dell'*Onegin*, la versione di Pia Pera pubblicata da Marsilio nel 1996, e quella di Giovanni Giudici (1975, rivista 1983). La versione di Pia Pera solo forzatamente può essere presa in considerazione nel presente contributo, solo nel caso cioè che si postuli che il verso sintattico – soluzione poetica peraltro legittima – occupi nel polisistema letterario italiano contemporaneo la centralità della tetrapodia giambica nella Russia puškiniana.

La scelta di Giovanni Giudici per “un verso italiano orientato sulle nove sillabe con tre accenti forti, che non era e non è necessariamente un cosiddetto «novenario» e svara occasionalmente su misure di otto, dieci e in qualche caso anche di sette sillabe”¹⁵, muove invece verso l'altro polo, quello dell'equivalente metrico¹⁶. Si tratta, come spiega il poeta italiano, di una scelta ambiziosa che intende restituire alla tradizione italiana un verso che in qualche modo ricordi al lettore ritmo e musica della tetrapodia giambica puškiniana. Pur con l'anomia propria della poetica contemporanea, con l'ironia e l'ambiguità con cui viene “citato” un istituto tradizionale come il metro, Giudici fa sua una scelta che Colucci giudicava impossibile per l'insufficienza quantitativa del metro e per la sua rigidità accentuale (nella pratica tradizionale).

“Per dei frammenti sì, per l'intero poema no”

Ciò che accomuna tutti i traduttori e i critici in riferimento all'*Onegin* è l'impossibilità di adottare il ritmo giambico nel metro prescelto. Colucci, pur ammettendo teoricamente un “novenario anomalo non rispettoso dei tre accenti fissi”, annovera il ritmo giambico tra le cose che “non si devono cercare di tradurre”: “Quale senso avrebbe, ammesso che ci si riuscisse, riprodurre in italiano la giambicità o la trocicità di un componimento russo? Da un punto di vista prosodico, non è esagerato affermare che la cosa passerebbe pressoché inosservata o, peggio, provocherebbe un che di artefatto e di innaturale al verso”¹⁷. Cavaion si esprime in maniera analoga: “La tetrapodia giambica russa non può trovare una resa adeguata al nostro idioma”¹⁸. Samonà, concordando sostanzialmente con Poggioli, sostiene che questo calco della forma metrica russa produrrebbe una traduzione artefatta e innaturale simile ai fallimentari esiti di Romagnoli e di Flagella nel tradurre i poeti greci in esametri classici¹⁹.

¹⁵ Giudici 1999.

¹⁶ Cf. la disamina della soluzione di Giudici in Garzonio 1996a. Garzonio ha affrontato per primo il problema della scelta che si pone al traduttore – equivalente metrico oppure equivalente funzionale – in un articolo dedicato ad Ippolito Nievo traduttore di Lermontov (cf. Garzonio 1996b. Cf. anche Papajan 1975; Garzonio 1979.

¹⁷ Colucci 1993: 121.

¹⁸ Cavaion 1981: 52.

¹⁹ È l'opinione di Samonà (1977-1979: 221), sostanzialmente coincidente con quella di Poggioli in merito all'*Onegin*.

Lo stesso Samonà, tuttavia, introduce un tema importante, quello della scorrevolezza dell'*Onegin*. Nel commentare il ritmo della versione di Giudici, scrive: «Mi pare non sia necessario commentare ogni verso per rilevare quanto faticoso risulti in questa lettura l'individuare una qualche trama metrica; [...] per il che una delle opere più avvincentemente scorrevoli della poesia di ogni tempo e luogo, in questa traduzione sottopone il lettore ad un vero e proprio *stress* alla ricerca di un *ubi consistam* ritmico»²⁰. Ora, “scorrevolezza”, a mio parere, è termine impressionistico per ritmo. E la scelta dei traduttori che costruiscono il loro crinale ritmico tutto sul versante italiano comporta la necessaria rinuncia alla scorrevolezza del testo russo.

Nel 1964, Nabokov, traduttore bilingue che aveva interiorizzato la tradizione poetica russa, fornì dell'*Onegin* una traduzione che fa ancora discutere. Definita a torto una versione *perfettamente letterale*, pur escludendo la rima ed ogni altra caratteristica formale, essa include il ritmo giambico. «Riprodurre le rime e tradurre l'intero poema letteralmente è matematicamente impossibile», scriveva Nabokov. Ed aggiungeva: “Nel trasporre l'*Eugenio Onegin* dal russo di Puškin nel mio inglese ho sacrificato alla completezza del significato ogni elemento formale eccetto il ritmo giambico: il suo mantenimento ha facilitato piuttosto che ostacolato la fedeltà”²¹.

Il problema che si pone a Nabokov, come a Poggioli e agli altri, è ben illustrata dal recente testo di V.M. Mul'tatuli sulle traduzioni francesi di Puškin: “Qual è il ritmo reale della poesia che si traduce e come rendere questo ritmo attraverso i mezzi di un'altra lingua e di un altro sistema prosodico?”²². L'autore, che si propone di investigare “il complesso e finora irrisolto problema della corrispondenza dei sistemi prosodici sillabici e sillabo-tonici, che è il problema della ricerca dell'equivalente ritmico”²³, contesta l'opinione dell'équipe di traduttori francesi guidata da E. Etkind, secondo i quali la versificazione sillabica fornisce meno opzioni dei sistemi tonici e sillabo-tonici.

Più radicale ancora è la contestazione che Michail Gasparov muove all'idea deterministica che considera la metrica sillabo-tonica inadatta alla struttura della lingue romanze. Secondo lo studioso russo, “persino in francese si possono comporre facilmente giambi e trochei sillabo-tonici, e sono stati composti più volte [...] ma la tradizione poetica francese non li ha recepiti”. In una parola, è una questione di cultura, non già di natura della lingua. Come esempio Gasparov riporta la traduzione francese del puškiniano *Cantico del presidente nel Festino durante la peste* ad opera di Marina Cvetaeva e di Louis Aragon. La prima versione, prodotta da una poetessa russa, utilizza un *octosyllabe* con rigoroso ritmo giambico, mentre la seconda utilizza il tradizionale *octosyllabe* francese (con accento fisso sull'ottava sillaba, libero sulle altre). La prima traduzione è recepita meglio dai russi, la seconda dai francesi. “La causa principale – conclude Gasparov – non sta nella lingua, ma nella tradizione poetica. Il verso sillabotonico non si è sviluppato nelle versificazioni romanze poiché nel passato

²⁰ Cf. Samonà 1977-1979: 226.

²¹ Cf. Nabokov 1964: IX-X.

²² Mul'tatuli 2002: 5.

²³ *Ivi*: 10.

i popoli romanzi non avevano conosciuto la versificazione tonica e non erano abituati nel verso a volgere la loro attenzione all'accento come misura per il computo. Certo, le peculiarità delle lingue svolsero un certo ruolo [...] Ma sullo sfondo generale si tratta solo di un piccolo dettaglio²⁴. Come si è già detto, nelle sue osservazioni sulla scelta di *Lo Gatto* per l'endecasillabo Poggioli propone, anche se non per l'*Onegin*, l'adozione di «traduzioni ritmiche», cioè di versi propri della lingua di arrivo che incontrano, sul crinale traduttivo, la tradizione poetica della lingua d'origine. In poche parole, reintroduce nella poetica italiana il *pieđe* che Colucci ed altri sostengono essere superfluo quando non artificiale²⁵. Se escludiamo *A Mary*, la tendenza in direzione di quella che Poggioli stesso ha definito «versione ritmica» (in senso forte, evidentemente) risulta piuttosto marcata. *Ricordo* (poi divenuta *La rimembranza*) in cui si alternano esapodie e tetrapodie giambiche viene resa con un verso martelliano in cui il primo settenario per lo più giambico si avvicenda con un novenario giambico; la tetrapodia trocaica di *26 maggio 1828*, il famoso *Dar naprasnyj, dar slučajnyj*, viene restituita con un ottonario trocaico; i *Versi d'album*, che Puškin stese in tetrapodie giambiche, vengono tradotti da Poggioli attraverso dei novenari giambici che presentano un paio di accenti extraschemici in anacrusi; le esapodie giambiche di *Pregghiera* vengono rese con versi martelliani in cui entrambi i settenari hanno ritmo per lo più giambico; più variabili invece gli accenti dei doppi settenari con cui Poggioli traduce le tetrapodie giambiche di *La stella della sera* e affatto liberi gli accenti dell'endecasillabo che rende la pentapodia giambica di *Le tre fonti*. *La plebe*, invece, presenta un novenario dal perfetto ritmo giambico in accordo con la tetrapodia giambica dell'originale, mentre la pentapodia di *Elegia* viene resa con endecasillabi per lo più giambici e l'esapodia giambica di *A Doride* viene restituita con un martelliano che prescinde dal ritmo giambico dell'originale.

Da notare che pur modificando leggermente la quartina finale de *La plebe* dalla versione del 1937 a quella del 1949, Poggioli mantiene la cadenza giambica, ad ulteriore conferma della centralità che egli attribuisce al ritmo nella traduzione poetica.

1937

Noi non siam nati per l'azione
né per il lucro, né le schiere,
ma solo per l'ispirazione,
i dolci suoni e le preghiere.

1949

Nati non siamo per l'azione
né per il lucro, né alle schiere,
ma solo per l'ispirazione,
i dolci suoni e le preghiere.

Il Cantico in Novenari giambici

Il *Cantico del Presidente* tratto dal *Festino in tempo di peste* può ben esemplificare la «versione ritmica» di Poggioli. Il traduttore costruisce qui un crinale di traduzione in cui il sillabo-tonismo russo (le tetrapodie giambiche) sono fuse con il novenario italiano.

²⁴ Gasparov 1993: 180-181. Anche Mul'tatuli (2002) confronta le due traduzioni della Cvetaeva e di Aragon, riportandole per intero alle pp. 100-101.

²⁵ Cf. anche l'opinione di Mul'tatuli (2002: 99).

Egli costruisce anzi un metro ancor più "russo" di quello puškiniano. Infatti, se l'originale ammette 4 delle 6 varianti della tetrapodia giambica utilizzabili,

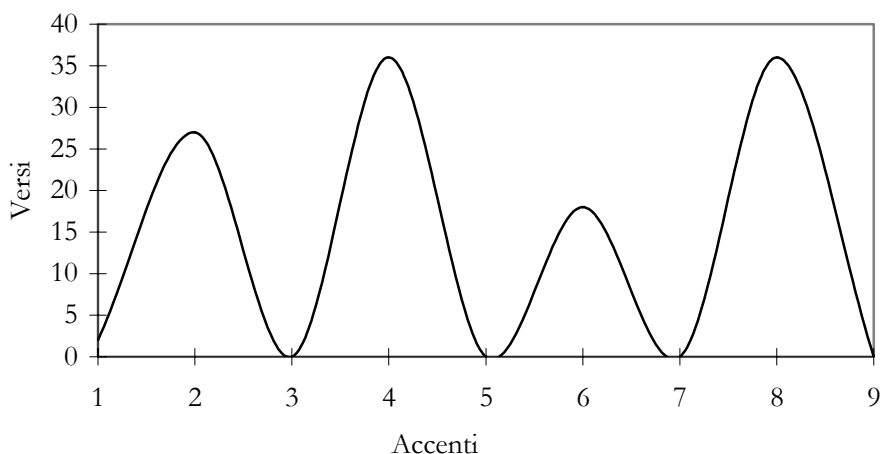
1	(44%)	На встречу ей трещат каминны $\cup \quad -\cup- \quad \cup- \quad \cup- \cup$
2	(8%)	И, заварив пиры да балы: $\cup \cup\cup- \quad \cup- \quad \cup- \cup$
4	(33%)	Своих морозов и снегов $\cup- \quad \cup- \cup\cup \quad \cup-(\cup)$
6	(15%)	И в дуновении Чумы $\cup \quad \cup\cup-\cup\cup \quad \cup-(\cup)$

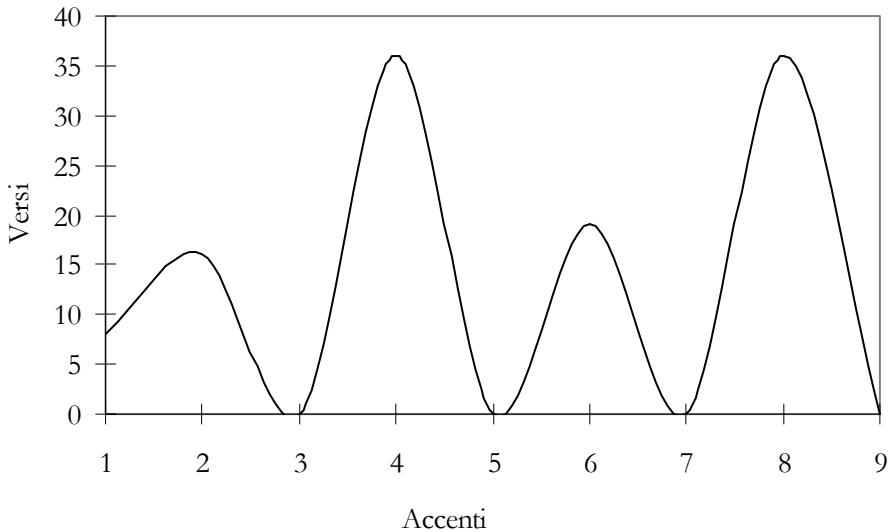
ed esclude invece le varianti

3	(0%)	$\cup- \quad \cup\cup \cup- \quad \cup-(\cup)$
5	(0%)	$\cup- \quad \cup\cup \cup\cup\cup-(\cup)$

Poggioli riduce le varianti della sua versione alle due più frequenti, la 1 (53%) e la 4 (47%). Più importante ancora è il fatto che, in anacrusi, Poggioli mostri di conformarsi pienamente alle regole della poetica russa. Il ritmo delle versioni che stiamo analizzando può essere reso graficamente come segue:

Puškin. Distribuzione accenti



Poggioli. Distribuzione accenti

Когда могущая зима,
 Как бодрый вождь, ведет сама
 На нас косматые дружины
 Своих морозов и снегов, –
 На встречу ей трещат каминны,
 И весел зимний жар пиров.

Quando l'inverno vigoroso
 come un guerriero sotto i cieli
 guida l'esercito villosso
 delle sue nevi e dei suoi geli,
 di fuochi fervono i camini,
 di luci splendono i festini.

Царица грозная, Чума
 Теперь идет на нас сама
 И льстится жатвою богатой;
 И к нам в окошко день и ночь
 Стучит могильною лопатой....
 Что делать нам? и чем помочь?

Regina orribile, la Peste
 viene da noi con passo forte,
 chiamata dalla messe agreste,
 e bussa a vetri, muri e porte
 con il badile della bara:
 chi ci consiglia o ci ripara?

Как от проказницы зимы,
 Запремся также от Чумы!
 Зажжем огни, нальем бокалы;
 Утопим весело умы
 И, заварив пирры да балы,
 Восславим царствие Чумы.

Cerchiamo scampo dalla morte
 come dal brivido invernale!
 Chiudiamo rapidi le porte,
 versiamo vino nel boccale,
 ed in conviti, danze e feste
 cantiamo il regno della Peste!

Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю,
И в разъяренном океане,
Средь грозных волн и бурной тьмы
И в аравийском урагане,
И в дуновении Чумы.

C'è un'allegrezza grande e bella
sull'orlo estremo della rupe,
nell'oceanica procella
tra flutti immensi e nubi cupe,
nelle sahariche tempeste
e nel respiro della Peste.

Всё, всё, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья –
Бессмертья, может быть, залог!
И счастлив тот, кто средь волненья
Их обрести и ведать мог.

Ciò ch'è dannato a perdizione
pei nostri cuori in sé nasconde
un'inesausta seduzione,
pegno di gioie più profonde.
Beato chi nella sua noia
poté trovare questa gioia.

И так – хвала тебе, Чума!
Нам не страшна могила тьма,
Нас не смутит твое призванье!
Бокалы пеним дружно мы,
И Девы-Розы пьем дыханье –
Быть может – полное Чумы!

Gloria a te, Peste! La paura
ignota c'è del tuo richiamo
e dell'oscura sepoltura.
E nel tuo aroma noi beviamo,
o Rosa-Vergine celeste,
forse anche il fiato della Peste!

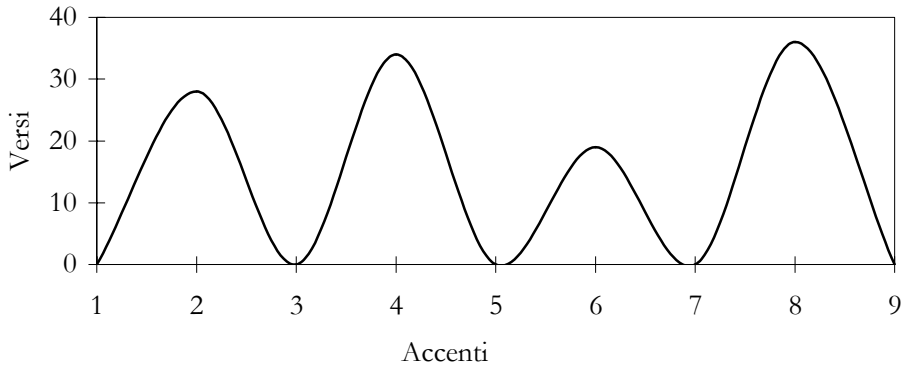
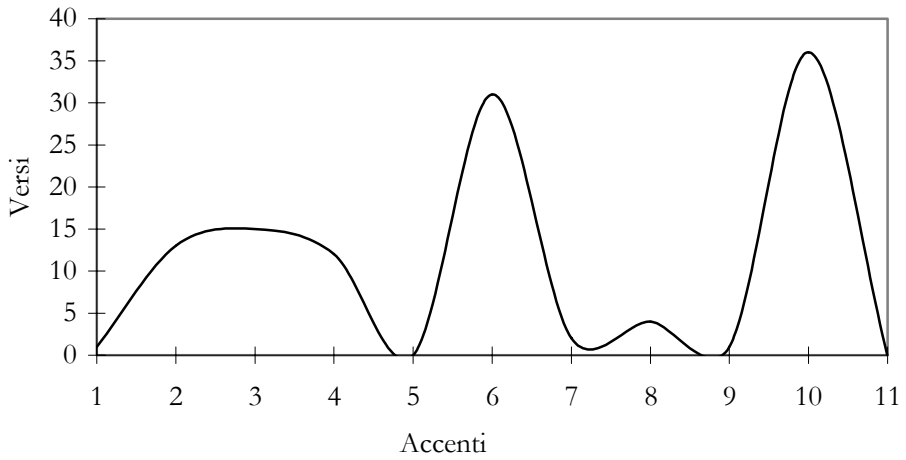
Versione di R. Poggioli

La citata presenza di accenti extraschemici anteriormente al primo ictus è una caratteristica statisticamente significativa nel *Cantico* di Poggioli (19%), intesa forse ad ovviare alla monotonia che, secondo Gasparov, può essere all'origine del rifiuto del sillabo-tonismo nella prosodia italiana²⁶. Un confronto con la versione dello stesso testo prodotta da Rinaldo Küfferle appena un anno prima²⁷ consente di apprezzarne analogie e differenze ritmiche (prescindiamo ovviamente da ogni altra considerazione di tipo contenutistico e formale, quale la scelta rimica evidentemente diversa). Anzitutto anche Küfferle adotta il novenario giambico, segno che l'esigenza di “adeguamento ritmico” non era sentita dal solo Poggioli; in secondo luogo Küfferle – che utilizza anch'egli quattro varianti delle sei possibili: 4 (52%), 1 (39%), 3 (6%), 5 (3%) – evita gli accenti extraschemici in anacrusi; inoltre questi adotta regolarmente un novenario tronco nel quarto e sesto verso di ogni strofa, una soluzione che molti traduttori, tra cui, come s'è visto, anche Poggioli, evitano accuratamente come fonte di possibili rime grammaticali o, peggio ancora, di effetti umoristici anche involontari. Al fine di suggerire visivamente la distribuzione degli accenti del testo, allego nuovamente il grafico di distribuzione degli accenti, estendendo il confronto alla versione in endecasillabi di Lo Gatto²⁸.

²⁶ Gasparov 1993: 164; cf. anche 218sgg.

²⁷ Küfferle 1936: 236-237.

²⁸ Cf. Lo Gatto 1968: 342-423.

Küfferle. Distribuzione accenti*Lo Gatto. Distribuzione accenti*

Allor che il verno, come un duce
energico, da sé conduce
gli eserciti ispidi dei geli
e delle nevi a nostro mal,
il crepitio dei fuochi ai cieli
di tra i festini allegri sal.

A noi, terribile regina,
ormai la Peste s'avvicina
e, dalla ricca messe attratta,
par che alla porta notte e di
con funebre badile batta...
Che far dobbiam? Votarci a chi?

Sì come all'algide tempes,
serriam la porta anche alla Peste!
Ricolmi i nappi, i lumi accesi,
le menti in giubilo anneghiam
e, nell'oblio del ballo presi,
il regno suo glorifichiam!

L'ebbrezza c'è nella battaglia
e nell'oceano che scaglia
per entro al buio i cavalloni
e dell'abisso al limitar
e negli arabi cicloni
e della Peste nel soffiare!

Qualunque cosa micidiale
occulta per il cuor mortale
inesplicabili delizie,
un pegno d'immortalità!
Felice chi, fra le tristizie,
poter d'averle e cogliere ha.

Lodata, dunque, sii, o Peste!
D'avel le tenebre funeste
non turban noi col tuo richiamo!
Concorde schiuma ogni boccal
e della vergin delibiamo
noi forse l'alito letal!

Quando il possente Inverno come duce
arditamente contro noi conduce
di persona l'esercito villosa
delle nevi e dei geli, è dai camini
accolto crepitando ed è gioioso
il tepore invernale dei festini.

Ma, regina terribile è la Peste
che tutti di persona adesso investe
e dalla ricca messe lusingata
giorno e notte a finestre batte e porte
sol del badile sepolcrale armata.
Che cosa far contro una tale sorte?

Come al monello Inverno, su, sbarriamo
ogni varco alla Peste, ed accendiamo
le luci e riempiamo lietamente
le coppe, organizziamo balli e feste
per annegare nell'oblio la mente
e celebrare il regno della Peste.

C'è in ogni lotta una sua propria ebbrezza,
siccome nel guardar giù dall'altezza
d'un abisso e nell'onde minacciose
dall'oceano sconvolto da tempeste
e in mezzo delle sabbie turbinose
e nel mortal respiro della Peste.

Tutto ciò che minaccia perdizione
nasconde in sé inspiegabil seduzione
per nostro cuore umano, d'immortali
delizie forse pegno, ed è beato
chi in mezzo ai quotidiani fortunali
l'ha scoperte ed in lor pace ha trovato.

Così sia lode a te, Peste. Paura
non c'incute l'oscura sepoltura
né turba i nostri cuori il tuo richiamo.
Spumeggiano i boccali del banchetto
e della vergin-rosa ecco beviamo
l'alito forse già di Peste infetto.

Al termine di questo breve *excursus* sulle «traduzioni ritmiche» di Renato Poggioli, possiamo chiederci se davvero debba considerarsi scontata e preferibile la soluzione dell'equivalente funzionale rispetto all'equivalente metrico. Le soluzioni pratiche di Poggioli sembrano infatti dimostrare che il tentativo di *far sentire in italiano* il ritmo giambico o trocaico con cui i poeti russi hanno animato i loro testi non porta necessariamente a risultati *barbari*. Tutt'altro. Almeno per brani poetici di lunghezza circoscritta (i *frammenti* di cui parla Poggioli) la soluzione dell'equivalente metrico arricchisce la traduzione italiana di un requisito formale straordinario: essa permette di fra trasparire il ritmo originale in una tradizione poetica differente. Forse lo specialista di metrica italiana storcerà il naso di fronte a tale soluzione innovativa; ma per storcere il naso dovrà postulare una metrica fissa e inalterabile, chiusa in sé.

Mentre le traduzioni, al contrario, rompono per definizione quella fissità e quella presunta inalterabilità; esse si muovono nel punto d'incontro di tradizioni differenti, realizzano crinali da versanti diversi, come dimostrano, in grado diverso, i casi che abbiamo citato (Cvetaeva, Nievo, Giudici, Küfferle, Poggioli). Se davvero, come affermava Poggioli, il traduttore è un "autore aggiunto", non è possibile che, quasi forzando la poetica italiana, egli "inventi una tradizione", introduca nuove prospettive, ripresenti possibilità già escluse, arricchisca il polisistema letterario con la sua creatività? Oppure, dopo avergli concesso una patente di creatività la si vuole nuovamente limitare consegnandogli una poetica immodificabile e imponendogli una ricezione passiva?

Bibliografia

- Cavaion 1981: D. Cavaion, *Le traduzioni italiane in versi dell'Eugenio Onegin di Puškin*, in: *Premio Città di Monselice per una traduzione letteraria. Atti del IX convegno sui problemi della traduzione letteraria e scientifica. Le traduzioni dal russo* (vol. X), Monselice 1981, p. 43-63.
- Colucci 1993: M. Colucci, *Del tradurre poeti russi (e non solo russi)*, "Europa orientalis", XII, 1993, p. 107-127.
- Colucci 2001: M. Colucci, *Le traduzioni italiane del Novecento di poesia puškiniana*, in: *Puškin, la sua epoca e l'Italia. Atti del Convegno Internazionale di studi* (Roma 21-23 ottobre 1999), Soveria Mannelli (CZ) 2001, pp. 105-114.
- Garzonio 1979: S. Gardzonio [S. Garzonio], *Rol' Katenina v stanovlenii russkogo metričeskogo ekvivalenta ital'janskogo endekasilaba*, in: *La traduzione letteraria dal russo nelle lingue romanze e dalle lingue romanze in russo*, Milano 1979, pp. 159-171.
- Garzonio 1996a: S. Gardzonio [S. Garzonio], *Semantika sticha i problema poètičeskogo perevoda (na materiale ital'janskij puškiniany)*, in: *Slavjanskij stich. Stichovedenie, lingvistika i poètika*, M. 1996, pp. 156-163.

- Garzonio 1996b: S. Gardzonio [S. Garzonio], *Ippolito N'evò – perevodčik Lermontova. Problema metričeskogo ekvivalenta*, in: *Russkij stich. Metrika. Ritmika. Rifma. Strofička*, M. 1996, pp. 93-98.
- Gasparov 1993: M.L. Gasparov, *Storia del verso europeo*, Bologna 1993.
- Ghini 2003: G. Ghini, *Tradurre l'Onegin*, Urbino 2003.
- Giudici 1999: G. Giudici, *Eugenio Onieghin di Aleksandr S. Puškin in versi italiani*, Milano 1999 (1983¹).
- Küfferle 1936: A. Pusckin, *Il Boris Godunov e le tragedie minori*, trad. in versi e intr. di R. Küfferle, Milano 1936.
- Lo Gatto 1968: A.S. Puškin, *Lirica*, trad. di E. Lo Gatto, Firenze 1968.
- Mul'tatuli 2002: V.M. Mul'tatuli, *Puškin vo francuzsikič perevodach. Sootnošenija ritmičeskich form russkogo i francuzskogo stichosloženij*, SPb. 2002.
- Nabokov 1964: A.S. Puškin, *Evgenij Onegin*, trad. con commento di V. Nabokov, I, New York 1964.
- Papajan 1975: R.A. Papajan, *K voprosu o metričeskich ekvivalentach (Armjanskaja i russkaja poezija)*, “Masterstvo perevoda”, X, 1975, pp. 254-277.
- Poggioli 1928: R. Poggioli, *Il poeta bulgaro Nikolaj Liliev*, “Rivista di letterature slave”, III, 1928, 3, pp. 221-230.
- Poggioli 1930: R. Poggioli, *Tre poeti russi*, “Il convegno”, XI, 1930, 3-4, pp. 81-87.
- Poggioli 1932: R. Poggioli, *In margine alla prosa di Puškin*, “Solaria”, VII, 1932, 2, p. 43-50.
- Poggioli 1933: R. Poggioli, *Punti cardinali*, “Circoli”, III, 1933, 2, pp. 92-94.
- Poggioli 1937: R. Poggioli, *Nota su alcune versioni italiane dalla poesia di Puškin*, “Letteratura”, I, 1937, 3, pp. 131-140.
- Poggioli 1946: Osip Mandel'stam, *Tristia*, versione ritmica di R. Poggioli, “Inventario”, 2, 1946, p. 80
- Poggioli 1946-1947: Boris Pasternak, *Variazione N.3*, da *Rottura, Primavera, All'anima*, versioni metriche di Renato Poggioli, “Inventario”, 3-4, 1946-1947, pp. 219-220.
- Poggioli 1959: R. Poggioli, *The added artificer*, in: R.A. Brower (a cura di), *On translation*, Cambridge 1959, pp. 137-147 (poi in: *The spirit of the letter. Essays in European literature*, Cambridge [Ma.] 1965, pp. 355-366).
- Poggioli 1965: R. Poggioli, *Poetics and metrics*, in: *The spirit of the letter. Essays in European literature*, Cambridge (Ma.) 1965, pp. 343-354.
- Samonà 1977-1979: G.P. Samonà, *L'Onegin tradotto da Giudici: riflessioni di metodo sulla traduzione di poesia*, “Ricerche Slavistiche”, XXIV-XXVI, 1977-1979, pp. 219-230.

Abstract

Giuseppe Ghini

The poet's rhythm translated. Pushkin in Poggioli's "rhythmic versions"

Renato Poggioli was not only a slavist and a comparatist, but also an accomplished translator into Italian and a specialist in translation studies. In his article *The added artificer* he emphasizes the attitude of the translator as “primarily formal, precisely because an external formal sanction is the main object of his quest”. In his translations Poggioli pays great attention to the formal aspects of the poems he translates, and especially to the metrical aspects. In his studies as well as in his translations, he admits for brief poems the possibility of a translation based on a metrical equivalent instead of a functional equivalent one. The article deals with Poggioli's versions of Pushkin's poems, in particular with *The song of the President* in *The feast during the Plague*. For this song Poggioli chose a rhythmic and metrical solution very close to the Russian original: he adopted an Italian iambic tetrameter which follows the same rules of the Russian iambic tetrameter. With this successful choice he broke the closeness of the Italian prosodic tradition. As a real added artificer he “invents a tradition”, gives solutions already abandoned in the Italian literary polysystem.