

*Nikolaj Gumilëv*

I.

Esistono tre metodi per tradurre un testo poetico. Il primo prevede che il traduttore utilizzi il metro e la combinazione di rime che gli vengono in mente in maniera casuale, che si serva del proprio bagaglio lessicale, spesso estraneo all'autore, e a sua discrezione talvolta allunghi, talvolta accorci l'originale. È chiaro che una tale traduzione non può che essere definita amatoriale.

Nell'applicare il secondo metodo, il traduttore si comporta in linea di massima allo stesso modo, fornendo però una giustificazione teorica delle proprie scelte, per assicurare ai lettori che se il poeta avesse scritto in russo lo avrebbe fatto esattamente in quel modo. Tale approccio era largamente diffuso nel XVIII secolo: Pope in Inghilterra e Kostrov in Russia lo adottarono per tradurre Omero e riscossero un successo straordinario. Nel XIX secolo questo metodo venne superato, ma le sue tracce si sono conservate fino ai giorni nostri. Ancora oggi c'è chi ritiene che sia possibile sostituire un metro con un altro, ad esempio un esametro con un pentametro, eliminare le rime o introdurre nuove immagini. Tutti questi interventi vengono giustificati con l'argomentazione che lo spirito del testo viene preservato. Eppure, un poeta degno di questo nome ricorre proprio alla forma come unico mezzo per esprimere tale spirito. Di seguito proverò a illustrare il modo in cui questo avviene.

II.

Il primo aspetto che attira l'attenzione del lettore e che, con ogni probabilità, sta alla base della composizione di un testo poetico – benché spesso il poeta non ne sia consapevole – è costituito dall'idea o, più precisamente, dall'immagine, dal momento che il poeta pensa per immagini. Limitate nel numero, poiché suggerite dalla vita stessa, raramente sono una creazione del poeta. La sua per-

---

\* N. S. Gumilëv, *Perevody stichotvornye*, in *Principy chudožestvennogo perevoda. Stat' i K. Čukovskogo i N. Gumilëva*, Peterburg, Izd-vo "Vsemirnaja literatura", 1919, pp. 25-30. Traduzione di Arianna Cavedine.

sonalità si manifesta esclusivamente nella relazione che quest'ultimo istituisce con le immagini stesse. Per esempio, i poeti persiani concepivano la rosa come un essere vivente; quelli medievali come un simbolo di amore e bellezza; la rosa di Puškin è un fiore bellissimo sul suo stelo; in Majkov svolge sempre una funzione decorativa, accessoria; per Vjačeslav Ivanov, invece, la rosa assume un valore mistico. È chiaro che in tutti questi casi la scelta delle parole, così come la loro combinazione, varia profondamente. Una stessa relazione può presentare migliaia di sfumature: ad esempio, le battute del corsaro di Byron, a fronte di un vivace quadro psicologico del personaggio tracciato dall'autore, si distinguono per la loro laconicità e per la precisione nella scelta delle espressioni. Nella sua analisi del processo di composizione de *Il corvo*, Edgar Allan Poe parla dello scorrere sotterraneo del tema che, proprio perché appena accennato, suscita una suggestione particolarmente intensa. Se traducendo la poesia di Poe si riproducessero con maggior accuratezza i movimenti del corvo, legati alla fabula, piuttosto che la nostalgia del poeta per l'amata defunta, si violerebbe l'intento poetico e non si adempirebbe al proprio compito.

### III.

Subito dopo aver individuato l'immagine, il poeta si trova di fronte al problema di come svilupparla e di quali proporzioni darle. Questi aspetti sono determinati dalla scelta del numero di versi e di strofe. In questo il traduttore è tenuto a seguire ciecamente l'autore. Non è possibile allungare o accorciare una poesia senza cambiarne contemporaneamente il tono, nemmeno se durante tale processo si conserva lo stesso numero di immagini. Tanto il livello di laconicità quanto quello di indeterminatezza dell'immagine sono definiti dall'intento poetico e ogni verso in eccesso o in difetto altera il grado d'intensità dell'immagine stessa.

Per quanto riguarda le strofe, ciascuna plasma una linea di pensiero peculiare e distinguibile. Nel sonetto, per esempio, la prima quartina presenta una tesi, la seconda l'antitesi, la prima terzina delinea l'interazione tra le due e la seconda propone una risoluzione inaspettata, condensata nell'ultimo verso, spesso persino nell'ultima parola, motivo per cui questa viene definita anche la chiave del sonetto. Il sonetto shakespeariano, con le sue quartine non in rima tra loro, è flessibile, malleabile, ma privo di sufficiente forza; il sonetto italiano, con sole rime femminili, è fortemente lirico e solenne, ma poco adatto alla narrazione e alla descrizione; a queste, invece, si presta perfettamente il sonetto tradizionale. Nel ghazal<sup>1</sup> una stessa parola, o talvolta una stessa espres-

---

<sup>1</sup> Forma metrica molto usata nella letteratura persiana e, per suo influsso, in quella turca

sione, ripetendosi alla fine di ogni verso – erroneamente spezzato in due dagli europei –, crea l'impressione di una decorazione variopinta o di un incantesimo. L'ottava, ampia e lunga come nessun'altra strofa, si adatta a una narrazione lenta e pacata. Anche strofe semplici come la quartina o il distico hanno le proprie peculiarità, che il poeta, seppur inconsapevolmente, tiene in considerazione. Inoltre, per una comprensione profonda dell'opera del poeta è indispensabile conoscere quali strofe preferisce e in che modo le impiega. Pertanto, riprodurre le strofe in maniera precisa è un dovere del traduttore.

#### IV.

Per quanto riguarda lo stile, il traduttore è tenuto ad appropriarsi della poetica dell'autore. Ciascun poeta possiede un proprio lessico, che è spesso espressione di specifiche riflessioni teoriche. Wordsworth, per esempio, insiste sull'utilizzo di un linguaggio colloquiale, Hugo sull'impiego delle parole nel loro significato letterale, Heredia sulla loro precisione, Verlaine, al contrario, sulla loro semplicità e vaghezza. Inoltre, il traduttore deve chiarire un altro aspetto di particolare importanza, ovvero la natura delle similitudini impiegate dal poeta che viene tradotto: tra gli altri, Byron accosta un'immagine concreta a una astratta (come nel famoso passaggio di Lermontov: "L'aria è fresca e pulita, come il bacio di un bambino"<sup>2</sup>), Shakespeare paragona un'immagine astratta a una concreta (un esempio è fornito da Puškin: "della coscienza, questa laida bestia, artiglio adunco"<sup>3</sup>), Heredia compara due immagini concrete ("Come un volo di girifalchi fuori dal carnaio natio [...] da Palos de Moguer, predoni e capitani partivano"<sup>4</sup>), Coleridge usa nella similitudine una delle immagini presenti nell'opera ("E ciascun'anima accanto mi passò, come il frullo della mia balestra!"<sup>5</sup>), Edgar Allan Poe sfrutta la similitudine come mezzo per sviluppare un'immagine. Nei testi poetici si trovano spesso parallelismi, ripetizioni piene, invertite o accorciate, indicazioni temporali o spaziali precise, citazioni inserite

---

classica e indostana. Consiste in una serie da quattro a quindici versi detti emistichi, di cui i primi due, il quarto, il sesto, l'ottavo, ecc. hanno la medesima rima (*aa ba ca da*, ecc.). L'ultimo verso contiene spesso il nome poetico dell'autore. Il soggetto è prevalentemente erotico, ma anche descrittivo e didattico [N.d.T.]. (Enciclopedia Treccani, <[<sup>2</sup> M. Ju. Lermontov, \*Un eroe dei nostri tempi\*, trad. di P. Nori, Milano, Feltrinelli, 2007, p. 79.](https://www.treccani.it/enciclopedia/ghazal_(Enciclopedia-Italiana)/></a>).</p>
</div>
<div data-bbox=)

<sup>3</sup> A. S. Puškin, *Il cavaliere avaro*, in *Piccole tragedie*, trad. di S. Vitale, Milano, Rizzoli, 1987, p. 75.

<sup>4</sup> J. M. de Heredia, *I Trofei*, trad. di S. Ferrari, Milano, Edizioni Ariete, 1996, p. 202.

<sup>5</sup> S. T. Coleridge, *La ballata del vecchio marinaio*, trad. di B. Fenoglio, Torino, Einaudi, 1964, p. 33.

all'interno delle strofe e altri procedimenti artistici che hanno un particolare effetto ipnotico sul lettore. È opportuno conservare scrupolosamente tutti questi elementi, sacrificando a tal fine aspetti meno essenziali. Inoltre, molti poeti hanno prestato grande attenzione al significato semantico della rima. Théodore de Banville affermava persino che le parole in rima, svolgendo un ruolo guida, sono le prime ad affiorare nella mente del poeta e che costituiscono lo scheletro della poesia: pertanto, è auspicabile che, nella coppia di parole in rima, almeno una coincida con l'ultima di uno dei due versi del testo originale.

È necessario mettere in guardia la maggior parte dei traduttori sull'utilizzo di alcune particelle russe, come *uže* ("già"), *liš'* ("solo") e *ved'* ("dopotutto"), che dotate di un'intensa espressività, generalmente conferiscono una forza di gran lunga maggiore al predicato verbale. È possibile evitare di ricorrere all'uso di tali particelle incrementando il numero di sillabe grazie alla scelta tra parole analoghe per significato ma non per lunghezza. Ce ne sono molteplici esempi nella lingua russa, tra cui: *put'* ("cammino") e *doroga* ("strada"), *Bog* ("Dio") e *Gospod'* ("Signore"), *strast'* ("passione") e *ljubov'* ("amore"); in caso contrario, si può ricorrere al troncamento, come per: *vetr* e *veter* ("vento"), *mečta* e *mečtan'e* ("sogno"), *pesn'* e *pesnja* ("canzone") e così via.

È consentito impiegare slavismi e arcaismi con estrema cautela, ma soltanto nella traduzione di antichi poeti, antecedenti ai laghisti e ai romantici, oppure degli stilizzatori, come l'inglese William Morris e il francese Jean Moréas.

## V.

Da ultimo, rimane la componente sonora del verso, che costituisce l'elemento più difficile da rendere in traduzione. Il verso sillabico russo non è ancora sufficientemente sviluppato per ricreare i ritmi francesi, né tantomeno consente la libera fusione di rime maschili e femminili, tipica del verso inglese. Bisogna optare per una resa stabilita convenzionalmente, che consiste nel tradurre in russo i versi sillabici con dei giambi (occasionalmente con dei trochei) e nell'introdurre nella traduzione dei versi inglesi una corretta alternanza delle rime, ricorrendo, ove possibile, a quelle maschili, in quanto più caratteristiche di questa lingua. È necessario però attenersi rigorosamente a tali convenzioni, dal momento che non sono state stabilite in maniera arbitraria e nella maggior parte dei casi producono davvero un'impressione analoga a quella dell'originale.

Ciascun metro ha la propria anima, le proprie peculiarità e finalità: il giambo ha la sillaba accentata più bassa di tono rispetto a quella non accentata, come se scendesse dei gradini. È libero, chiaro e forte e rende perfettamente il modo di parlare dell'essere umano e l'intensità della sua volontà. Il trocheo, ascendente, vivace, è sempre emozionante e talvolta commosso, talvolta ilare; il suo

ambito è il canto. Il dattilo, che si appoggia sulla prima sillaba accentata e fa oscillare le due non accentate, come la palma con la sua cima, è vigoroso, solenne; racconta delle forze della natura nella loro quiete, delle gesta di dei ed eroi. L'anapesto, il suo opposto, è irruente, impetuoso; rappresenta le forze della natura in movimento, la tensione di una passione sovraumana. E la sintesi dei due, l'anfibraco, trasparente e rasserenante, parla della pace di un'esistenza divinamente leggera e saggia. I vari piedi di questi metri si differenziano anche per le loro proprietà: per esempio, la tetrapodia giambica viene di norma utilizzata nella lirica, la pentapodia nel genere epico o drammatico, l'esapodia per argomentare e così via. Spesso i poeti lottano con queste peculiarità della forma, pretendendo che aprano altre possibilità, e talvolta ne escono vincitori. Tuttavia, questa lotta non è priva di conseguenze per l'immagine e per questo è necessario conservarne le tracce nella traduzione, rispettando scrupolosamente il metro e il numero dei piedi dell'originale.

La questione delle rime ha sempre destato grande interesse tra i poeti: Voltaire ricercava rime efficaci per l'udito, Théodore de Banville per la vista. Byron amava creare rime con i nomi propri e si serviva delle rime composte; i parnassiani preferivano quelle ricche, Verlaine, al contrario, quelle povere, mentre i simbolisti spesso ricorrevano alle assonanze. Il traduttore è tenuto a individuare la natura delle rime impiegate dall'autore e ad attenervisi.

È di estrema importanza anche la questione relativa alla divisione di una frase tra la fine di un verso e l'inizio del verso successivo, il cosiddetto enjambement. I poeti classici, come Corneille e Racine, non ammettevano questo procedimento, introdotto poi dai romantici e portato all'estremo dai modernisti. Anche in questo caso, è opportuno che il traduttore tenga conto del punto di vista dell'autore.

Da quanto illustrato si evince che il traduttore di un poeta deve essere a sua volta non solo un poeta, ma anche studioso attento e un critico sagace che, dopo aver individuato gli elementi più distintivi di ciascun autore, è disposto, qualora fosse necessario, a sacrificare tutto il resto. Inoltre, il traduttore deve mettere da parte la propria personalità e pensare unicamente a quella dell'autore. Idealmente, le traduzioni non dovrebbero essere firmate.

Chi desiderasse far progredire la tecnica traduttiva può spingersi anche oltre, attenendosi ad esempio alle rime dell'originale in termini di corrispondenza sonora, riproducendo esattamente il verso sillabico in russo, trovando parole adatte per la resa di parlate tipiche, come il linguaggio soldatesco inglese usato da Kipling, il gergo parigino di Laforgue o la sintassi di Mallarmé.

Naturalmente, non tutti i traduttori sono tenuti a mettere in pratica queste ultime indicazioni.

Di seguito riassumerò brevemente ciò che è indispensabile conservare in tra-

duzione: 1. il numero di versi, 2. il metro e il numero dei piedi, 3. l'alternanza delle rime, 4. il carattere degli enjambement, 5. delle rime 6. e del lessico impiegato, 7. il tipo di similitudini, 8. la presenza di particolari procedimenti artistici, 9. i passaggi di tono.

Questi sono i comandamenti del traduttore. Essendo nove e non dieci come quelli di Mosè, mi auguro che possano essere maggiormente rispettati.