

e tenta di appropriarsi della sua opera filtrandola attraverso la propria lingua madre, non può non aggiungervi qualcosa della propria personalità, della propria melodia individuale. Accostandosi al poeta straniero il traduttore «deve inevitabilmente dissolvere dentro di sé la sua sostanza e trasformarla».¹⁰ E questa è senza dubbio l'operazione che Zweig compie sull'opera di Verlaine, fra tutti i simbolisti francesi secondo lui il più vicino alla sensibilità dei poeti di lingua tedesca. Prendendo le mosse da testi estremamente sfumati e venati di una inguaribile e corrosiva malinconia, Zweig riesce qui a mettere la sua maestria tecnica al servizio di un'ispirazione lirica autentica, in cui si dimostra capace di penetrare profondamente, riproducendone insieme l'inquietudine e la struggente musicalità in componimenti che, non di rado, sono stati giudicati assai più belli delle sue liriche originali.

NOTE

- 1 Cit. da Donald A. Pater, Stefan Zweig, *Das Leben eines Ungeduldigen*, Fischer Vlg., Frankfurt/Main 1984, p. 29.
- 2 Stefan Zweig, *Die Welt von gestern*, Fischer Vlg., Frankfurt am Main 1980.
- 3 *Ibid.*, p. 42 s.
- 4 Stefan Zweig, *Silberne Seiten*, Berlin & Loeffler 1901, ora in *Gesammelte Werke in Einzelbänden*, a cura di Knut Beck, Fischer Vlg., Frankfurt am Main 1981 ss.; *Silberne Seiten*, 1982, pp. 13-78.
- 5 Cfr. Gabriella Rovagnati, *Sulle tracce dello "Jung Wien": le "Silberne Seiten" di Stefan Zweig*, in «Acme» XLII/III (1989), pp. 89-105.
- 6 Cfr. Knut Beck, *Nachwort*, al vol. Stefan Zweig, *Rhythmen*, Fischer Vlg., Frankfurt/Main 1983, pp. 225-232.
- 7 Il testo francese e la tr. it. in Paul Verlaine, *Poésies*, a cura di Luciana Frezza, Rizzoli, Milano 1990 (2°), p. 122 s. Della raccolta *Poésies complètes*, appassionato collezionista, possedeva anche il manoscritto.
- 8 Stefan Zweig, *Rhythmen*, cit., p. 215.
- 9 Cfr. Stefan George, *Blätter für die Kunst. Eine Auswahl aus den Jahren 1892-98*, 5 voll., Bondi Vlg., Berlino, qui in particolare voll. II, 2 (marzo 1894), p. 13.
- 10 Cit. da Knut Beck, vedi nota 6.

Valentina Rossi

L'«INFINITO» DI ANNA ACHMATOVA

Il recente dibattito sulla traduzione della poesia italiana in Russia

La civiltà è la somma totale di differenti culture animate da un comune numeratore spirituale, e il suo principale veicolo - in senso metafisico e in senso letterale - è la traduzione.

I. Brodskij

La discussione sui temi della traduzione di poesia italiana in russo (e viceversa) ha ricevuto in tempi recenti un nuovo impulso, che possiamo convenzionalmente datare a partire dal Convegno sulla traduzione tenutosi a Gargnano nel settembre del 1978. Nell'ambito di quel dibattito sono in particolare da segnalare, per quanto concerne la russistica, gli interventi di E. Lo Gatto, di G. Schiaffino, e di F. Malcovati.

Questi interventi vanno comunque considerati, come è ovvio, nel quadro più ampio della ricerca e del dibattito sviluppatosi negli ultimi decenni in Italia sulla traduzione poetica. Numerosi sono i saggi comparati di recente che testimoniano di un rinnovato interesse per la questione: citeremo, per tutti, il volume *La traduzione del testo poetico*, dove figurano, tra l'altro, gli appunti di Giudici sulla sua traduzione dell'*Olegia* di Puškin, e una rassegna di E. Solonovitch sulla traduzione di poesia italiana nell'URSS¹.

In merito alle traduzioni leopardiane in Russia, il contributo più recente è venuto dalla relazione tenuta dallo scrittore russo Anatolij Najman al Convegno internazionale di studi leopardiani (30 settembre-4 ottobre 1991), dedicata a «I Canti di Giacomo Leopardi in Russia»², e in particolare alla traduzione in russo fatta negli anni '60 del-

lo stesso Najman in collaborazione con la poetessa Anna Achmatova⁴.

A partire da una discussione che sembrerebbe ancora orientata sui due versanti separati della pratica di traduzione, e dell'analisi linguistico-filologica dei testi tradotti, il nostro intervento sulle traduzioni di Anna Achmatova dai *Canti leopardiani* vuole essere un tentativo, sulla scorta dei suggerimenti contenuti nella relazione di Najman, di analizzare sinteticamente ma sistematicamente la traduzione di un testo, l'«Infinito», traendo giovamento dai contributi delle diverse esperienze di ricerca.

Prima però di procedere all'analisi dei testi, riteniamo conveniente riferire brevemente sull'occasione concreta dell'«incontro» tra il poeta italiano e la poetessa russa, nel contesto delle considerazioni di Achmatova sui rapporti tra l'attività del poeta e quella del traduttore.

Anna Achmatova traduttrice dei Canti

Non le pare che tradurre sia straordinariamente semplice? A volte mi sembra di ingannare qualcuno, tanto questo mi riesce facile.

A. Achmatova

Anna Achmatova e Anatolij Najman presero a lavorare alle traduzioni leopardiane nell'inverno del 1963, dietro proposta della casa editrice «Chudožestvennaja literatura» di Mosca. Il periodo di lavoro più intenso e concentrato nel tempo fu però quello dell'inverno 1964, che coincise, tra l'altro, con un breve viaggio in Italia (7-15 dicembre 1964) di Anna Achmatova, che si recava in Sicilia a ricevere il Premio di poesia «Etna - Città di Taormina»⁵. Era questo il secondo viaggio del poeta⁶ in Italia a distanza di più di cinquant'anni dal precedente, che aveva toccato, tra l'altro, soltanto alcune città settentrionali.

Così nell'autunno del '64 scriveva Achmatova a Giancarlo Vigorelli, presidente dell'Associazione che gestiva il Premio, nel suo italiano libresco: «In questi ultimi tempi, i miei pensieri sono rivolti all'Italia, poiché ho intrapreso a tradurre in russo l'intero volume delle poesie di Leopardi, e ho una gran voglia di visitare di nuovo la sua patria per immergermi nell'elemento della lingua italiana e vedere la casa in cui visse e creò il Grande Poeta»⁷.

Ma allo stesso Vigorelli, che nel dicembre del 1964 le proponeva una gita a Recanati, Achmatova avrebbe risposto: «Che bisogno c'è? Tradurre l'«Infinito» è ancor più che andare sul posto»⁸.

Il lavoro dei due traduttori proseguì fino all'autunno del 1965: la malattia e la morte di Achmatova faranno sì che il volume uscirà in edi-

zione postuma, e in forma incompleta. Achmatova infatti aveva l'intenzione, confermatasi da una comunicazione personale dello stesso Najman, di tradurre tutti i «Canti». L'edizione russa ridotta dei *Canti*, che contiene i testi tradotti dai due poeti, uscita in una grande tiratura di copie, venne esaurita nel giro di pochi giorni; al successo di pubblico corrispose un sostanziale successo di critica, attestato dalle recensioni uscite su riviste e quotidiani sovietici e italiani⁹.

La scelta dei testi¹⁰ rispondeva anche ai criteri di priorità seguiti dai traduttori (Achmatova e Najman) nel corso del lavoro, criteri dovuti in parte alle indicazioni degli editori, i quali intendevano privilegiare la poesia leopardiana più tarda¹¹, come anche alla curiosità dei due poeti russi, sollecitata, ad esempio, dall'attualità dei temi trattati nella «Palinodia», o dalla forma in terza rima del «Frammento». Il lavoro sulle traduzioni, come testimonia Najman, si svolgeva, sulla base di una traduzione interlineare, con il sussidio di una traduzione francese, e senza il ricorso a precedenti traduzioni russe: Achmatova, del resto, aveva una buona conoscenza della lingua italiana, dovuta soprattutto a una lontana e prolungata familiarità con i testi danteschi e con Petrarca¹².

La distribuzione dei testi da tradurre fra i due poeti fu sostanzialmente casuale¹³, anche perché ogni testo veniva rivisto poi dall'altro traduttore, e a volte addirittura sottoposto alla revisione degli amici poeti, per cui, secondo le parole di Najman, «nessuna delle persone coinvolte in queste sue attività di traduzione si sentirebbe di garantire l'autenticità achmatoviana di uno qualsiasi dei testi di quelle traduzioni»¹⁴. A questa trascuratezza nei confronti dell'«individualità» della traduzione dà conferma il fatto che Achmatova si rifiutò sempre di pubblicare le proprie traduzioni insieme alle poesie, cosicché nessuna delle raccolte achmatoviane pubblicate in vita le comprende insieme. Questi dati trovano la loro spiegazione in un complesso di vicende, anche di ordine biografico, che fece di Anna Achmatova una traduttrice di professione, e che segnò negativamente il suo atteggiamento nei confronti di quest'attività e del valore poetico delle traduzioni in genere. Già dagli anni '50 Anna Achmatova viveva sostanzialmente di traduzioni e poteva a buon diritto definirsi una traduttrice professionista, avendo appreso il «mestiere» da Michail Lozinskij, poeta e teorico della traduzione poetica, cui si deve una traduzione russa in terza rima della *Commedia* dantesca¹⁵. Un «mestiere», però, che — secondo la stessa Achmatova — di poetico aveva poco, e che anzi rubava energia alla creazione individuale. «... Più versi e meno traduzioni — scriveva il poeta nel 1963 — Mi sono ormai convinta che per un poeta le traduzioni sono un fatto rovinoso. L'energia creativa scorre via, e compare quel senso di soffocamento, contro il quale ogni lotta è inutile»¹⁶.

A questo riguardo si hanno significative e reiterate dichiarazioni della stessa Achmatova sulla diversissima natura del processo creativo

coinvolto nelle due operazioni: su come, ad esempio, sia preferibile «scegliere di tradurre opere che non siano consonanti con le nostre inclinazioni (*nastrojnyj*)», e che «tradurre bisogna appunto gli scrittori che ci sono meno affini (*nepočezščij*), e allora si tratterà di una vera e propria reincarnazione (*perestoplenenie*)».¹⁷

Sullo stesso tono Anna Andreevna scriveva a Iosif Brodskij nel luglio del 1965 appunto a proposito delle traduzioni leopardiane: «Con Tolja (Najman - V. R.) stiamo terminando la traduzione di Leopardi, e intanto i versi vagano in qualche luogo lontano, facendosi eco l'un l'altro (*perekličajas' mezdu soboj*)».¹⁸

Achmatova traduttrice dell'«Infinito». Motivi di una scelta.

Si è scelto l'«Infinito» per questa analisi comparativa, poiché si tratta, per un verso, di testo ormai «canonico» dell'esegesi leopardiana, e per un altro verso, di un testo sulla cui traduzione molti poeti si sono cimentati. Questa scelta ha reso possibile l'utilizzazione di una ricca bibliografia specifica, e il confronto con altre traduzioni «d'autore» di questo «idillio» leopardiano.

Dei testi riportati nella «Bibliografia» soltanto l'intervento di F. Malcovati riguarda direttamente i problemi affrontati da Anna Achmatova nella traduzione dell'«Infinito» leopardiano.

I La traduzione dell'«Infinito». Analisi comparativa dei testi

L'INFINITO

- 1 Sempre caro mi fu quest'ermo colle
- 2 E questa siepe, che da tanta parte
- 3 Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
- 4 Ma sedendo e mirando, interminati
- 5 Spazi di là da quella, e sovrumani
- 6 Silenzi, e profundissima quiete
- 7 Io nel pensier mi lingo; ove per poco
- 8 Il cor non si spaura. E come il vento
- 9 Odo stormir tra queste piante, io quello
- 10 Infinito silenzio a questa voce
- 11 Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
- 12 E le morte stagioni, e la presente
- 13 E viva, e il suon di lei. Così tra questa
- 14 Immensità s'annega il pensier mio:
- 15 E il naufragar m'è dolce in questo mare.¹⁹

BESKONEČNOST'

- 1 Vsegdà byl mîl mne ètot chòlm pustynnyj
- 2 i izgorod', otnjavšaja u vzgjàda
- 3 Bol' šuju čast' po kràju gorizonta.
- 4 No, sidja zdes' i gljádja vda', prostrànstva
- 5 Beskràjnye za nimî, i molčân'e
- 6 Nevèdomoe, i pokòj glubòkij
- 7 Ja predstavljaju v myslyach; ottogò
- 8 Pocti v ispùge sèrdce. I kogdà
- 9 Ulyšu veterkà v derèv' jach šèlest',
- 10 Ja s ètim šumom srànivaju tò
- 11 Molčân'e beskonèčnoe: i vèčnoš'
- 12 I umèrsic gòda vremenà
- 13 I nynèšnee, zvùčnoe, živòe,
- 14 Prichòdijat mne na ùm. I sredi ètoj
- 15 Bezmèrnosti vse mysli isčezàjut,
- 16 I slàdostno tonùt mne v etom mòre.²⁰

Premessa: le soluzioni interpretative

Achmatova e Najman hanno riprodotto il ritmo dell'endecasillabo italiano con una pentapodia giambica, secondo una tradizione ormai accreditata nella traduzione di poesia italiana.²¹ Il verso è ovviamente non rimato, corrispondentemente agli endecasillabi sciolti leopardiani.

È importante ricordare che si tratta di un metro che, nella sua forma non in rima, servì in origine nella letteratura russa alle «imitazioni» dall'inglese e dal tedesco (Shakespeare e Schiller, soprattutto), oltre che dai classici antichi. Solo a partire dalla fine del Settecento divenne uno dei metri della poesia lirica in russo, grazie all'opera di Zukovskij, che lo utilizzò nelle traduzioni dal tedesco e nella propria poesia originale di genere epico e drammatico, introducendo nell'uso anche la forma senza cesura, che rese il verso più elastico nella costruzione ritmico-sintattica e più vicino alle strutture della lingua colloquiale.²² Per l'analisi dei testi va tenuto preventivamente conto di alcuni fattori di divergenza, legati alla prosodia del russo:

1. nella scansione sillabica ogni vocale vale una sillaba;
2. conseguentemente nel verso russo non si danno sinalefe e sineresi;
3. nella pentapodia giambica la cesura non è obbligatoria, ma opzionale dopo il secondo piede; l'unico accento obbligatorio cade necessariamente sul quinto piede (decima sillaba);
4. nella lingua russa la parola non porta accenti ritmici secondari: così nel verso una parola può avere un solo accento ritmico, che per regola dovrebbe coincidere con l'accento di parola; nel caso di pre-

posizioni e congiunzioni bisillabiche, e dei pronomi personali, l'accento è «ambiguo» e va deciso contestualmente.²³

La metrica e la «strumentazione» poetica. Compensi eufonici e ricerche fonosimboliche.

Se esistesse un'armonia assoluta in ordine ai suoni articolati o alle parole, tutte le versificazioni, in qualunque lingua e tempo, avrebbero avuto e avrebbero le stesse armonie e tenderebbero le stesse consonanze.

G. Leopardi

Innanzitutto una breve analisi della composizione metrica.

Ačmatova interviene sulla struttura strofica, rendendo con sedici versi i quindici versi dell'«Infinito» leopardiano: la rottura avviene al v. 12, che nel testo russo arriva a coprire due versi (vv. 12-13).

Si tratta di versi metricamente regolari, che rispettano cioè l'andamento giambico complessivo, secondo lo schema accentuativo canonico, che prevede, oltre all'accento obbligatorio sull'ultimo piede, altre due posizioni forti nel primo e nel terzo piede. Tale ritmo alternato, tipico di questo metro nell'ambito della versificazione russa, viene qui generalmente rispettato, con l'eccezione dei vv. 1, 4 e 7, 8 dove, rispettivamente, il primo e il terzo piede perdono l'*ictus* a favore del secondo piede.²⁴ Si osserva inoltre un'irregolarità metrica al v. 12, che si compone di soli quattro piedi, e nel quale sono inseriti due piedi di anapesti che violano la misura binaria del giambico. Un verso breve, dunque, di soli tre accenti ritmici, ma la rottura del ritmo (*perēby*) non è molto rilevante: come verso accentuale (*dač'nik*)²⁵, esso risulta infatti omogeneo al contesto dei vv. 11-13, anch'essi segnati da tre soli accenti ritmici²⁶, giacché la presenza di elementi polisillabici (che, come si è detto, portano soltanto un accento primario) comporta l'omissione degli altri due *ictus*. Qui la rottura viene quindi percepita piuttosto come una variazione ritmica che come violazione metrica.

Nell'ambito di un andamento metrico complessivamente regolare i vv. 1-4 si distinguono per la particolare uniformità ritmica: quest'omogeneità è suggerita anche dalla presenza costante della cesura, in tre casi immediatamente dopo la sillaba tonica (vv. 1, 3, 4). Lo stesso dicasi per i vv. 14-16, dove nuovamente si osserva la presenza di una cesura dopo il secondo piede, che era assente nei versi mediani del componimento (vv. 5-13).²⁷

Oltre all'assenza di accenti ritmici secondari, vengono spesso tralasciate anche le possibilità, offerte dalla lingua, di inserire degli ac-

centi «ambigui», utilizzando, ad esempio, le particelle e i pronomi personali, e le congiunzioni.²⁸ Per cui anche il ritmo del componimento russo si sviluppa, se vogliamo, come «a onde successive»,²⁹ giocando sull'alternanza di versi ritmicamente più brevi, con tre accenti, e versi con quattro accenti. La scioltezza ritmica è agevolata dalla possibile lettura consecutiva di alcuni versi grazie a un'affinità tra il suono finale del verso e il suono iniziale del verso successivo, il che rende possibile anche qui un alternarsi di versi disgiunti da lato e di versi musicalmente «legati»: così al v. 6 la terminazione semiconsonantica dell'aggettivo *glubokij* si lega facilmente allo *jad* iniziale del pronome personale di prima persona [*ja*] del v. 7.³⁰ Analogamente si ha ai vv. 1-2, e ai vv. 9-10, qui accentuato dalla palatalizzazione dell'occlusiva finale [*šest*].

Si riproduce così un effetto musicale, che sembra ben rendere la caratteristica «musicalità» dell'«Infinito», assunta ormai dai critici come elemento strutturale dell'«idillio» anche e soprattutto a livello metrico.³¹ Al tempo stesso si intuisce, come si è visto nell'esempio del v. 12, la formazione di unità ritmiche superiori alla misura del singolo verso, che confermano l'impressione che il discorso dell'«Infinito» sia costruito su «una più ampia durata e un'articolazione in unità minori che sembrano compromettere l'endecasillabo tradizionale».³²

Prima di affrontare l'analisi dei valori fonico-timbrici, è d'obbligo una premessa. I valori fonico-timbrici dell'originale vanno, per definizione, perduti, nonostante la particolare valenza semantica che essi assumono in questo «idillio» leopardiano, per il quale la critica ormai parla, di scorta alla breve e illuminante analisi di Contini, non tanto di «eufonia», quanto piuttosto di «fonosimbolismo».³³

Le stesse considerazioni valgono, nell'ambito lessicale, per gli equilibri ritmici legati ai diversi volumi sillabici, in particolare al rapporto tra elementi bisillabici (piani) e elementi polisillabici.³⁴

Non ha quindi senso cercare a questo livello degli «equivalenti» nella traduzione, data la non traducibilità di principio di tali elementi del testo poetico. Ma nel nostro caso può avere un senso, già a questo livello dell'analisi del testo, verificare la consapevolezza del poeta-traduttore nella ricerca di «compensi» a livello fonico-timbrico³⁵ che cerchino di riprodurre almeno parzialmente nella traduzione i valori specificamente «musicali» dell'originale. A questo può valere una breve analisi delle ricorrenze foniche, che parta da una generica definizione dell'«eufonia» del testo, per poi verificare l'eventuale presenza di effetti fonosimbolici.

L'impressione di una complessiva eufonia del testo è dovuta in ambito consonantico, alla prevalenza delle nasali e liquide, e delle sibilanti sonore, oltre che alla frequente palatalizzazione delle occlusive.³⁶ Si notino in particolare l'allitterazione al v. 1 tra *byl* [*ʃa*], *mil*

[*caro*], *mae* [mæ], *chelm* [tʃelʲ], che fa da eco al *caro-celle* leopardiano, e al v. 4 nella serie *sida* *zdes'* [sɛdɛdʲə], *gljadja* *zda* [gljadʲə]. Anche qui si conferma l'impressione di una compattezza melodica dei vv. 1-4 (con prevalenza di timbri vocalici chiari), rafforzata dalle clausole in consonanza (-zonta, -stanziva). Più varia risulta la parte mediana della poesia con riprese foniche assicurate sempre attraverso allitterazioni (*počej* [quies] - *glubokij* [profondissima], *molčanie* [silenzio] - *beskončnosc* [infinito]), rime interne (*čegda* [come] - *ščetkà* [ti senti]), rime vere e proprie (vv. 7, 10 *otogó* [ave], *to* [quello], e vv. 9, 11 *ščest'* [stornir], *ščestost'* [l'eterno]). Particolarmente musicale per le ripetute assonanze risulta il v. 9 (*veščetkà, drev' jach, ščest'*), che si identifica, come nel caso degli altri versi ad andamento ritmico più regolare (i vv. 1, 4, 16, anch'essi segnati da quattro accenti), con un momento di particolare effusione lirica. La melodicità avvertibile negli ultimi tre versi (vv. 13-16) si deve sempre alla prevalenza di consonanti sonore, soprattutto nasali e liquide, fino alla sinfonia di allitterazioni e assonanze che sigilla il sintagma finale (*mne v čtom more* [m'è in questo mare]). Possibili effetti fonosimbolici, per motivi legati alle regole della prosodia russa, vengono qui ottenuti grazie all'alternanza di versi con una maggiore «sostanza consonantica», e di versi ritmicamente più cadenzati, con una prevalenza di «nude» sillabe vocaliche. Si tratta, in quest'ultimo caso, di versi con prevalenza di polisillabi (elementi marcati, tra l'altro, in una sintassi che altrove si mantiene volutamente piana), il che comporta, come si è detto, la diminuzione delle sillabe toniche, con un conseguente rallentamento del ritmo, quale si osserva ai vv. 5, 6, 12, 13, nel v. 12 ulteriormente accentuato dalla cadenza anapestica irregolare.

Si produce così un'impressione di voluta solennità, quasi una pausa nella narrazione di quest'esperienza interiore. Si tratta, non a caso, dei momenti in cui si realizza quella che Blasucci definiva la «rivelazione dell'infinito», di quelli che Fubini definisce come «momenti di silenzio inclusi nel ritmo... essenziali a questa poesia di meditazione solitaria»³⁷.

In questo contesto il gioco delle allitterazioni assume una particolare valenza ritmica nel contesto delle possibilità offerte dalla lingua russa, che ben riassumono le seguenti considerazioni di Unbegaun:

In a syllable-accentual line the number of vowels is fixed as a result of the fixed number of syllables. The number of consonants, on the other hand, is not limited by the metrical design, and, by varying their number, the poet may obtain effects that are purely phonetical and rhythmical. An increase in the number of consonants serves, more often than not, to render the rhythm heavy and slow, a decrease to make the lines more swift and slowing³⁸.

Si tratta dunque di un artificio ritmico ben noto ai poeti russi moderni, tanto più a chi, come Achmatova, aveva vissuto la grande epoca di sperimentazione sulla lingua poetica, segnata negli anni Venti di

questo secolo dai tentativi innovatori di Veleimir Chlebnikov, da un lato, e di Osip Mandel'stam, dall'altro. In «Sulla poesia» (1928) Mandel'stam scriveva:

Il moltiplicatore della radice è la *canonista*, che è anche indice della sua vitalità... La parola si moltiplica non mediante le vocali, ma mediante le consonanti che sono il seme e la garanzia di continuità della lingua [...] Il verso russo è saturo di consonanti, e con queste schioccia, scalpita e giuoca. È un vero discorso laico. Quello monastico è una filanda di vocali³⁹.

Ritmo e sintassi

... ma l'esattezza non importa la fedeltà ecc. e un'altra lingua perde il suo carattere e muore alla vostra, quando la vostra nel riceverla perde il carattere suo proprio, perché non violi la regola grammaticale...

G. Leopardi

La critica leopardiana è sostanzialmente concorde nell'identificare che caratteristiche fondamentali della struttura sintattica dell'«Infinito». La prima riguarda la possibilità di scomporre la lirica in quattro unità ritmico-sintattiche (vv. 1-3, 4-8, 8-13, 13-15), in quattro periodi delimitati da un punto fermo. La seconda individua nel testo una struttura sintattica speculare, secondo il modulo dell'inversione, per cui il primo e il quarto periodo si corrispondono, e così il secondo e il terzo, presentando affinità a livello ritmico-sintattico, oltre che tematico⁴⁰.

La traduzione di Achmatova lascia aperta la possibilità di scomporre il testo in quattro unità ritmico-sintattiche, grazie a un fedele rispetto della punteggiatura leopardiana: si possono così individuare quattro periodi, delimitati da punti fermi, costituiti rispettivamente dai vv. 1-3, 4-8, 8-14, 14-16.

Viene così rispettata anche la struttura speculare dell'«idillio» leopardiano, con il primo e il quarto periodo (vv. 1-3, 14-16) caratterizzati da una maggiore regolarità melodica, un andamento sintattico piano, piuttosto orientato in senso paratattico (anche nel testo russo i vv. 1 e 16 risultano sintatticamente autonomi e isolabili dal contesto); mentre il secondo e il terzo periodo (vv. 4-8, 8-14), tendenti al contrario all'ipotesi, conservano le incartature tra verso e verso e le inversioni sintattiche.

Nei vv. 4-8 si rileva in particolare la resa degli *enjamèments* (*prostrànstia bestránye, molčanie nendomaet*), dove la successione di sostantivo e aggettivo (spazi interminati, silenzio sovrumano), inversa rispetto all'italiano, acquista un carattere marcato nel russo⁴¹, recuperando co-

si la funzione stilistica che avevano le inversioni nell'originale. Gli *enjambelements* e i polisindeti dei vv. 4-6 contribuiscono a rendere un ritmo più lento e concentrato, che, come si è visto, è supportato da elementi prosodici, e che pure trova piena rispondenza nel testo leopardiano.

Per quanto riguarda i vv. 8-14, Achmatova scioglie la costruzione ipotattica retta da *vo comparando* facendo precedere al v. 10 il verbo (*sravnivaj*) all'oggetto (*to molânie*); ma la traduttrice mantiene la struttura chiasmatica verbo-soggetto delle due proposizioni anticipando il soggetto del *mi serviva* leopardiano, che viene invece spostato alla fine della proposizione (v. 14, *prishodjat na um*). Anche qui si conserva l'incapacità dei vv. 10-11, con il deitico evidenziato dalla posizione in clausola di verso (*to [quello]*). Ai vv. 11-13 di nuovo, come si era già notato, si produce un rallentamento del ritmo, dove però alla solenne cadenza anapestica di *umbrâie vremenâ* [*le morte stagioni*] al v. 12, si contrappone efficacemente il battente ritmo giambico della successione asindetica al v. 13 (*i nymânes, zivânos, živo* le la presente, viva, risorran-te) con la soppressione degli «e» correlativi).

Con i vv. 14-16 ritorna quella regolarità sintattica, che è anche della chiusa leopardiana. Achmatova riesce inoltre a riprodurre il parallelismo melodico degli ultimi due versi, affidato ai quadrisillabi *immemsità* e *nayfagar*, rendendoli con *bezumnosti* [immemsità] e *slabočno* [dolce], anch'essi accomunati dall'accento sdrucciolo e dalla giacitura metrica.⁴²

Nell'insieme si può dire perciò che i valori sintattici fondamentali siano conservati. La punteggiatura è quella dell'originale, salvo l'omissione dei due punti al penultimo verso, dove l'annegamento finale è introdotto soltanto dalla correlazione, che riprende l'«e» correlativo del v. 14 [e], che nel testo di Achmatova va a sostituire il «così» leopardiano. Si conservano anche i deitici, indicatori ritmico-sintattici, oltre che semantici, nella composizione dell'«Idillio»: Achmatova ne salva cinque, degli otto originali (spariscono *questa*, al v. 2, *quella* al v. 5, e *queste* al v. 9), tutti dotati di accento primario e alcuni in sedi metriche privilegiate (*to [quello]* al v. 10, in clausola e in rima con il v. 7; *etoj [questi]* al v. 14 sempre in clausola).

L'«io» lirico viene esplicitato tutte le volte in cui esso compare nel testo originale (*ja*, vv. 7, 11)⁴³. I tempi e i modi verbali restano gli stessi, con il passato (*byl [fu]*) del primo verso, e i gerundi del v. 4 (*sidja, gijadja [sedendo e mirando]*).

Vengono così conservate anche nel testo achmatoviano quelle unità ritmico-sintattiche superiori alla misura del verso, quelle «non coincidenza quasi sistematica tra metro e ritmo», che mette in discussione, come ha rilevato Blasucci, la definizione stessa dell'endecasillabo leopardiano⁴⁴. Già E. Bigi sosteneva che «forse non è corretto parlare del 'verso' come misura della poesia di Leopardi, che tende a discioglierne il ritmo unitario», seguito in questo dalla critica più re-

che fino ad arrivare alla lettura di Di Girolamo, che nel constatare l'«Infinito».

il superamento del verso come frase ritmica unitaria, e sua estensione o apertura all'intero contesto: il verso è qui più esattamente un elemento intermedio che funge da filtro tra gli elementi minori (gli emistichi e gli stessi sintagmi lessicali) e la totalità del testo

giunge a individuare degli «endecasillabi-ombra» presenti trasversalmente nel testo leopardiano⁴⁵.

Lessico e semantica

La perfezione della traduzione consiste in questo, che l'autore tradotto non sia, per es., greco in italiano, greco o francese in tedesco, ma tale in italiano o in tedesco, quale egli è in greco o in francese.

G. Leopardi

Innanzitutto, il titolo. Un titolo che ha spesso suscitato nei traduttori il dubbio se fosse preferibile la resa con un aggettivo sostantivo, o con il sostantivo corrispondente⁴⁶. Achmatova sceglie quest'ultima soluzione ponendo come titolo il termine *beskončnost*, di genere femminile (letteralmente, «infinità»)⁴⁷.

Achmatova inoltre riproduce fedelmente, come si è visto, le strutture sintattiche e semantiche fondamentali: i polisindeti in progressione «spaziale» (vv. 4-6), e in degressione «temporale» (vv. 11-13); i gerundi (v. 4), che preparano l'«evento» della poesia (il «vento» del v. 9)⁴⁸; rende inoltre, a più livelli, come si è visto, il ritmo oscillante tra evento e meditazione dei vv. 9-13 dell'«Infinito» (qui vv. 9-14), reso manifesto nel contrasto ritmico, sintattico, e semantico che separa i vv. 12 e 13, dove si confrontano le *morte [umbrâie]* stagioni e la *presente [nyrnâne]*, rese da un participio passato con funzione attributiva e da un aggettivo, posti entrambi in inizio di verso. Nella traduzione si conserva infine il parallelismo sintattico, realizzato in struttura chiasmatica, degli ultimi tre versi leopardiani (vv. 14-16).

Certo consapevole è il riaffermato uso «contrastivo» dei deitici: «quello infinito silenzio si contrappone ancora a questa voce, restano espliciti questa immensità e questo mare Achmatova mantiene cioè in posizione evidente i deitici che assolvono una funzione sostanziale, e conserva, in posizione ritmicamente meno rilevata, quelli che anche nel testo italiano non sono separati, per *enjambelement*, dal sostantivo cui si riferiscono (*questo colle, questa voce, questo mare*). Al v. 5 il *di là*

vece, restituisce pienamente il significato leopardiano di *dolce* in quanto «familiare, caro».

Il livello di fedeltà lessicale della traduzione è anche confermato dalla constatazione che il lessico infinitivo, definito da Leopardi stesso nell'«Indice del mio Zibaldone», risulta presente nella sua quasi totalità: di *amo, tanta, ultimo, silenzio, profondo, eterno, morte*, le «voci e frasi piacevoli e poetiche assolutamente per l'infinito o l'indefinito del loro significato», soltanto *tanta* («molta» in Achmatova) e *ultimo* («l'ultimo») mancano all'appello.⁵⁴

La semantica verbale merita forse un'analisi più approfondita. Nella coppia gerundiva *sifja zdel' i gijidja edat'* («sedendo qui e guardando lontano») si perde, oltre alla forma dittologica, il significato intrinsecamente di *mirare* inteso come azione mentale; così l'«equivocità» semantica del *mi fingo* leopardiano, in equilibrio tra *fingersi* come «immaginare» e come «creare»⁵⁵, si perde nella perifrasi «mi figuro nel pensiero» (*predstavljaju v mysli*). Lo *spaurarsi* leopardiano viene ben interpretato dalla traduttrice russa, che traduce con «si spaventa» (*voščudja*)⁵⁶; *mi sovvien* è reso dalla perifrasi «mi viene in mente» (*prichodjat mne na um*), che conserva l'*eterno* in funzione di soggetto, e traduce correttamente il significato di «riflettere su», piuttosto che quello di «ricordare». Nel distico finale, per il suo alto valore metaforico, era inevitabile una perdita di senso: *s'annega il pensiero mio* diventa «tutti i pensieri scompaiono» [*vse mysli isčezajut*], perdendo la metafora marina, e il *naifragor* è reso dall'infinito «affondare» [*tonut'*].

Nell'insieme risulta evidente, anche da un'analisi così sommaria, che le strutture semantiche sono strettamente connesse, e seguono quasi lo svolgimento ritmico di quest'«idillio», le «ondate successive» che ne caratterizzano la narrazione. La semantica verbale in questo contesto acquista particolare evidenza, trattandosi appunto di un discorso prevalentemente narrativo, di un'azione che procede attraverso simmetrie e ritorni speculari.

La scarna ossatura lessicale dell'«Infinito» è stata rilevata da G. Nencioni, che vi individua il «grado zero» della vena idillica leopardiana: «nessuna perifrasi e un solo attributo veramente accessorio (*amo colto*), mentre gli altri celebri sintagmi dei versi 4-10 hanno valore o limitativo o fortemente predicativo, accentuato dalla comparazione antipodica a tutti sottesa»⁵⁷.

52 *da quella* leopardiano viene esplicitato da Achmatova in «di là da quelli» [*za nimi*], intendendo quindi «di là dal colle e dalla siepe», e risolvendo così nel senso che trova oggi concorde la maggior parte dei commentatori il dubbio sul referente implicito dell'aggettivo dimostrativo.⁵⁰

Marcatò è anche l'uso dell'*e* correlativo, che Achmatova non soltanto riproduce, ma crea persino *ex-novo* [i, v. 14]: dove l'*e* è anche qui a significare «i momenti successivi della meditazione»⁵¹, confermando l'andamento narrativo dell'esperienza infinitiva espresso dalla successione di polisindeti a partire dal v. 11.

Nella resa delle congiunzioni e delle preposizioni si segnala soprattutto l'interpretazione esclusivamente causale di *ose* (v. 7) come «a causa di», il significato prevalentemente temporale del *kočja* (quando) al v. 8, dove si perde l'immediatezza dell'espressione leopardiana suggerita dal *come* («non appena...»). Rende bene invece Achmatova il *tra* del v. 13 [*među*, v. 14], che in russo non segnala la contrapposizione tra due termini diversi, ma indica piuttosto una condizione «interna», propriamente «una durata e una gradazione all'interno di una dimensione unificata»⁵².

Per quel che riguarda la morfologia, ciò che ci interessa sono soprattutto i plurali, che, si è rilevato, assumono nell'«Infinito» un «valore moltiplicativo-indeterminativo»⁵³: gli spazi leopardiani restano tali (*prostanstva*), ma il «silenzio» è singolare anche al v. 6 (*molčenie*) con conseguente perdita della sfumatura evocativa dei silenzi leopardiani (recuperata parzialmente dall'attributo *nečelovečeskoe*, «sconosciuto», che è termine stilisticamente alto, e che nella sua forma sostantivata esprime appunto «l'ignoto»). Restano anche gli attributi con valore assoluto, quali *beskončnoe* per infinito, *beskonečnyj* per interminati (letteralmente «illimitati», con ripresa del termine *krug*, «limite», del v. 3), *nečelovečeskoe* per sovrumani. Anche qui i prefissi privativi o negativi (*bes-, ne-*) rendono la denotazione di un'assenza, sebbene tutti gli attributi siano grammaticalmente «positivi». Si perde invece il superlativo *profondissima*, sostituito dal grado medio dell'aggettivo [*glubokij*]. Altre differenze nella resa degli attributi: Achmatova rende con una coppia dittologica di aggettivi (*synčine, attuale, vivo, «viva»*) la *presente* stagione, e con l'aggettivo *zvučat* il *suono di lei*. Per quanto riguarda il lessico, il *vento* diventa per ragioni metriche un «venicello» [*puerka*], la cui *voce* si riduce a «rumore» [*šum*]; in *queste piante* Achmatova omette il dittico ed esplicita il valore metonimico del sostantivo traducendolo con «alberi» [*derev'ja*]; lo *stormir* viene sostituito in *šest'*, così come l'*eterno* è reso dal sostantivo astratto corrispondente [*večnosť*], secondo una tendenza alla sostantivazione che caratterizza la lingua russa rispetto all'italiano; le *stagioni* vengono interpretate come «stagioni dell'anno» [*vremja goda*], escludendo ogni allusione alle «stagioni dell'uomo», sebbene lo stile «alto» dell'espressione resti garantito dall'attributo *uměršaja* («defunte»); l'avverbio *siadestoe*, in-

II La «ricreazione» poetica dell' «Infinito»

Una prima ipotesi: traduzione «ritmica»

La traduzione riesce in qualche modo a riportarsi alla pari con l'originale proprio perché chiarisce quei punti che l'autore potrebbe ritenere ovvi e che quindi possono sfuggire al lettore.

I. Brodskij

L'analisi effettuata ci sembra compri sufficientemente l'attenzione rivolta dalla traduttrice ai diversi livelli del linguaggio poetico. Pure, e anche questo tratto appare conforme ai dati strutturali di questo testo leopardiano, si osserva una particolare rilevanza all'elemento del ritmo, come se anche la variante russa «funzionasse» soprattutto in base a un principio ritmico.

È ormai ampiamente condivisa l'ipotesi che un traduttore debba comunque, nell'inevitabile perdita che comporta la traduzione poetica, operare una scelta, identificando gli elementi costitutivi del componimento, quelli stessi cioè che lo definiscono nei suoi tratti universali, e perciò interessanti per un'altra cultura, e nei suoi tratti specifici, che segnano il confine della sua «traducibilità». Si afferma infatti frequentemente che il grado di traducibilità è direttamente legato al valore estetico dell'opera, da un lato; e, dall'altro, che il traduttore debba riprodurre gli «elementi sostanziali», o, più genericamente, il «tono» caratteristico della poesia.⁵⁸

Nell'ambito di una discussione che oscilla continuamente tra teoria e pratica della traduzione, ci è sembrato utile riferirci al classico saggio di J. Tynjanov sulla natura del linguaggio poetico, come a un saggio capace di fornirci una terminologia adeguata all'analisi dei criteri seguiti da Anna Achmatova nella sua traduzione. Si potrebbe così formulare l'ipotesi che Achmatova, nella scelta di riprodurre innanzitutto l'andamento ritmico del testo leopardiano, ne avesse individuato il «principio costruttivo» fondamentale, la «dominante».⁵⁹ Vale a dire l'elemento costitutivo irrinunciabile, pena la perdita dell'identità stessa della poesia. Sul fatto che i procedimenti narrativi dell'«Infinito» abbiano una base essenzialmente ritmico-sintattica, come si è visto, la critica si trova infatti sostanzialmente concorde.⁶⁰

A verifica dell'ipotesi può efficacemente servire un rapidissimo confronto con un'altra traduzione dell'«Infinito», dovuta alla penna del poeta simbolista Vjačeslav Ivanov, che era tra l'altro insigne conoscitore delle lettere italiane.⁶¹

Già Fausto Malcovati osservava, confrontando queste due versioni russe, la diversità delle scelte operate, soprattutto sul piano lessicale, dai due traduttori: la traduzione di Ivanov è più filologica, più atten-

te ai valori semantici del testo che rende con una lingua volutamente difficile e arcaizzante, a prezzo di una grave perdita di «musicalità» e di una sintassi rigida che privilegia l'ipotesi e le inversioni, le quali a loro volta frantumano il ritmo naturale della lingua. Pur partendo da scelte formali analoghe nella resa del metro, Ivanov privilegia, insomma, il criterio della fedeltà lessicale a scapito della regolarità ritmica, e addirittura metrica, del verso. D'altro canto, egli sacrifica alla raffinatezza lessicale una resa adeguata delle contrapposizioni *questo-quello*, oltre a proporre come titolo l'aggettivo sostantivato *stanzichos*, anche qui privilegiando il termine astratto rispetto alla soluzione più concreta. La ricerca del termine astratto, che è qui «una tendenza costante di Ivanov»,⁶² lo porta anche a sacrificare l'*orizzante* leopardiano per un generico «lontananza» [*otdalénija*], e a sdoppiare la *siepe* nel sintagma «gli arbusi della siepe» [*izgorodi ščen*]. Vengono così a mancare due di quelle che Blasucci con felice definizione ha chiamato le «personae effettive» del primo periodo dell'«Infinito».⁶³

La traduzione di Achmatova invece è più orientata verso una trasparenza lessicale, con effetti di maggiore scioltezza, come si è potuto vedere, nell'andamento ritmico-sintattico: vi si sfrutta cioè a pieno la variabilità accentuale propria, nel verso russo, delle misure binarie.⁶⁴ Nella sua traduzione vengono così rispettati i «limiti» costitutivi dell'«Idillio» leopardiano, secondo la formulazione che ne dà Tynjanov:

... la forma [poetica] è un continuo montaggio di equivalenti diversi che incrementa il dinamismo dell'insieme. Pertanto il materiale può essere cambiato fino a quel limite che costituisce il minimo necessario per un segno del principio costruttivo.⁶⁵

Uno dei «segni del principio costruttivo», a livello ritmico-sintattico, può qui identificarsi, ad esempio, con la presenza contrastiva dei dicitivi: la mancata ripresa dell'opposizione *questo-quello* contraddistingue non a caso molti esempi di traduzione non riuscita, da quello già citato di V. Ivanov, fino alle più recenti prove di Robert Lowell.⁶⁶

I dubbi che poteva suscitare la scelta di Achmatova di sciogliere alcune delle metafore leopardiane — una scelta da cui deriva un'indubbia perdita di densità semantica — non impediscono di vedere le difficoltà del percorso opposto, quale quello che, secondo ogni apparenza, lo stesso Ivanov si era proposto: un lavoro di traduzione cioè che procedesse sulla linea della ricerca di equivalenti sul piano lessicale, otterrebbe risultati discutibili. Ci si baserebbe infatti su una lettura dell'«Idillio» di Leopardi come dell'«analisi» di un'esperienza spirituale, mentre si tratta, come molti studi recenti hanno dimostrato, della «narrazione» degli eventi di un processo interiore.⁶⁷

Le traduzioni achmatoviane dei *Centi* di Leopardi presentano insomma nel loro complesso, come è stato sottolineato da critici e recensori, una resa puntuale dei valori linguistici fondamentali del testo⁶⁸. Sarebbe interessante allargare l'orizzonte dell'analisi dall'«Infinito» ad altri «Canti», che impongano soluzioni formali differenti. Si potrebbe ad esempio verificare: 1) come Achmatova abbia scelto di rendere lo schema della canzone e le rime di «All'Italia»; 2) come il poeta russo abbia reso il ritmo incalzante e la sintassi frammentata di «A se stesso», vicini alle forme linche concentrate e fortemente espressive caratteristiche di certa poesia achmatoviana: in questo caso infatti Achmatova ha rinunciato alla cadenza giambica dell'originale per scegliere un verso anfibraco di diversa misura; 3) le scelte lessicali e stilistiche operate nel tradurre la «Palinodia», con una particolare attenzione alla ricerca di eventuali «equivalenti» nella lingua poetica russa, che ha una grande tradizione satirica⁶⁹.

Anna Achmatova e Leopardi. Alcune ragioni della «traducibilità» di un poeta italiano in Russia

L'effetto di una scrittura in lingua straniera sull'animo nostro è come l'effetto delle prospettive ripetute e vedute nella camera oscura, le quali tanto possono essere distinte e corrispondere veramente agli oggetti e prospettive reali, quanto la camera oscura è adattata a renderli con esattezza; sicché tutto l'effetto dipende dalla camera oscura più che dall'oggetto reale.

G. Leopardi

Da un'analisi lessicale e stilistica, pur se sommaria, della traduzione di A. Achmatova e A. Najman si ricava l'impressione che i traduttori abbiano teso a riprodurre coerentemente e consapevolmente una lingua poetica di impronta romantica⁷⁰.

Questa lettura in chiave romantica della poesia leopardiana era del resto coerente con lo spirito della «Prefazione», scritta dal curatore delle traduzioni, l'italianista N. Tomaševskij⁷¹, ed è stata ripresa recentemente da più parti, sempre in ambito russo, nelle ipotesi di raffronti tipologici tra Leopardi e alcuni poeti del Romanticismo russo. Ciò è confermato dallo stesso Najman che, parlando delle scelte ritmiche e linguistiche legate alle traduzioni, riferisce:

Fin dall'inizio il nostro scopo era quello di trovare la melodia [della poesia leopardiana], il che in pratica significava non tradurre, ma trasferire il testo da una prosodia all'altra [...] Conoscevamo il modello, ma il medesimo metro è sostanzialmente diverso in Puškin e in Blok, come lo è l'endecasillabo in Dante e in Leopardi. Il poeta russo più vicino a Leopardi era, a nostro parere, Baratyňskij, e noi decidemmo di orientare le nostre traduzioni in tale direzione.

E prosegue, proponendosi di svolgere uno studio comparativo dei due poeti, che risulterebbe «ricco di prospettive»⁷².

L'orientamento programmatico verso una lingua poetica romantica non sembra aver impedito a Achmatova di rendere con gran naturalezza la poesia leopardiana in traduzioni che, secondo il parere unanime dei critici, sono, da un punto di vista estetico, tra le più pregevoli all'interno del corpus achmatoviano, tanto da ricordare la sua stessa poesia⁷³.

Ciò induce a ipotizzare che forse era più consona a Achmatova «sentire» e «ricreare» la forma di un poeta «romantico» del secolo scorso, rispetto agli esperimenti poetici dei suoi contemporanei europei⁷⁴. Achmatova era, del resto, poeta dalle forme metriche rigorose e volutamente classiche, con una spiccata predilezione per la sintassi sobria e per un lessico orientato sul registro colloquiale. Questa tendenza «conservativa» trova particolare conferma nell'ultima parte della sua opera, caratterizzata dalla ricerca di rime difficili e di forme metriche chiuse⁷⁵. I poeti della sua formazione, del resto, erano appunto i grandi romantici russi: M. Lermontov era «suo» per definizione, ed ella non si stancava mai di rileggere «Puškin, s'intende, Puškin sempre, ma anche Odoevskij, Lermontov, Baratyňskij...»; così, secondo Achmatova, A. Blok e B. Pasternak erano «poeti divini...», perché la schiera cui loro appartenevano era quella di Baudelaire, Shelley, Leopardi⁷⁶.

Sembra lecito dunque, in ultima analisi, motivare la felice convergenza tra il poeta italiano e il poeta russo anche in base a queste considerazioni sull'orientamento dello stile e della lingua poetica. Ciò sempre sulla stessa linea della convinzione, espressa da De Michelis, vale a dire che

aldilà della diffusione o conoscenza, attestata dai repertori bibliografici, sono precisamente le potenziali affinità, le «consonanze» a testimoniare della leggibilità d'un testo dato, o d'un sistema di testi, per entro una cultura d'altra lingua e tradizioni culturali⁷⁷.

NOTE

- 1 Lo Gatto 1978, Schiaffino 1978 e Malcovati 1978.
- 2 Giudici 1989, Solonovitch 1989. V. inoltre le miscellanee: *Tradurre poesia*, Brescia 1983, *Verse. Poesia e traduzioni*, Ancona 1982; e, quelle intitolate a studi più specificamente teorici, quali AA.VV., *La traduzione. Saggi e studi*, Trieste 1973, AA.VV., *Traduzione, traduzione, società*, Roma 1989, AA.VV., *Ripar al-terris amore*, Bologna 1991.
- 3 Di prossima pubblicazione negli *Atti dell'VIII Congresso Internazionale Leopardiano* (Recanati 30 settembre-3 ottobre 1991).
- 4 Leopardi 1967.
- 5 Sulle impressioni del viaggio in Italia v. Najman 1989, pp. 157-58.
- 6 La definizione di «poetessa», consentita anche dal russo accanto al maschile «poeta», era invisa a Achmatova.
- 7 V. Achmatova 1990, II, p. 231.
- 8 V. Vigorelli 1968.
- 9 V. Lo Gatto 1968, Solonovitch 1968. V. anche Vigorelli 1968, pp. 40-41, 75; Tedeschi 1967; e Branca 1968.
- 10 Nell'edizione russa dei *Canti* sono compresi: «All'Italia», «L'Infinito», «La sera del dì di festa», «Il sogno», «Canto notturno», «La quiete dopo la tempesta», «Il sabato del villaggio», «Il pensiero dominante», «A se stesso», «Aspasia», «Sopra un basso rilievo antico sepolcrale», «Palinodia», tradotti da Anna Achmatova, e «Il passero solitario», «Alla luna», «La vita solitaria», «Consalvo», «Alla sua donna», «Il risorgimento», «A Silvia», «Le ricordanze», «Amore e morte», «Il tramonto della luna», «La ginestra», «Frammento (*Io qui ugan- do...*)», che si devono alla traduzione di A. Najman.
- 11 V. Najman 1991: «Vi era un altro aspetto specifico della poesia leopardiana che allora non poteva essere riprodotto. Si tratta dell'intonazione patetica dei primi «Canti» patriottici. Nelle condizioni sovietiche, dominate dalla propaganda ufficiale tutto ciò suonava troppo solenne, poco sincero, se non addirittura declamatorio».
- 12 V. Achmatova, cit. in Najman 1989, p. 158: «Noi tutti traduciamo con la traduzione interlineare: anche chi sa la lingua dell'originale prima o poi vede comunque di fronte a sé una traduzione interlineare». Sembra qui d'obbligo un rimando alle note tesi di Walter Benjamin sul «compito del traduttore», dove si parla della versione interlineare come dell'«archetipo o l'ideale di ogni traduzione» (Benjamin 1962, p. 50).
- 13 Mi rifaccio qui a informazioni ottenute per comunicazione personale dallo stesso Najman, che riferisce come gli italiani avessero insistito soltanto affinché l'«Infinito» fosse tradotto da Achmatova.
- 14 V. Najman 1989, p. 160.
- 15 La figura del poeta-traduttore ha del resto un valore tradizionale nella letteratura russa: diceva appunto Achmatova di Lozinskij: «Nella difficile e nobilitante arte della traduzione Lozinskij è stato per il xx secolo quello che era stato Zukovskij per il xix secolo» (Achmatova 1982b, p. 52).
- 16 Achmatova 1990, II, p. 235.
- 17 Cit. in Achmatova 1986, II, p. 436, da A. Achmatova, *Le ampiezze della poesia*, Einaudi 1976, p. 4. Achmatova dichiarò più volte di preferire autori mediocri o a lei poco affini, e si rifiutò di tradurre anche poeti che amava molto, quali Verlaine o Baudelaire, v. Najman 1989, pp. 157-8.
- 18 Achmatova 1990, II, p. 254.
- 19 Citiamo secondo il testo di Leopardi 1943, pp. 171-174, che servì da edizione di riferimento per la traduzione di Achmatova (v. Tomáševskij 1967, p. 122). I traduttori avevano inoltre seguito il commento al testo delle edizioni di Leopardi 1956 e Leopardi 1962.

20 Citato secondo il testo di Leopardi 1967, p. 33.

- 21 Storicamente affermarsi definitivamente con la traduzione dantesca di M. Lozinskij negli anni Trenta di questo secolo. Su una possibile lettura «giam-bica» del ritmo dell'endecasillabo italiano si è espresso, ad esempio, V. Zirmunskij, citato in Samona 1979, p. 230, come anche studiosi non russi (v. su questo Beltrami 1991, p. 28).
- 22 V. a riguardo Garzonio 1978, p. 162 e Gasparov 1984, pp. 138-140. Ciò che, secondo Unbegaun, denuncia il carattere di «importazione» di questo metro è la forma non rimata, che, in una versificazione dove la rima predomina, si spiega con la «fedele imitazione dei prototipi tedeschi e inglesi» (mentre era invece metro lirico nella sua forma in rima, tipica del sonetto, v. Unbegaun 1956, pp. 152-153, 22-24, 60-62, 83). Ma cfr. Gasparov 1974, pp. 56-57, sul primato della pentapodia giambica come metro preferito della poesia lirico-narrativa del Novecento.
- 23 L'«ambiguità» si risolve comunque in un parziale indebolimento dell'accento. V. Unbegaun 1956, pp. 12-17, 86-89, e Zirmunskij 1975, pp. 83-106.
- 24 Corrispondenti alle due forme «asimmetriche» descritte in Tomáševskij 1959, p. 53. Particolarmente avvertibile è la variazione ritmica ai vv. 1, 4, che produce un «ritmo ascendente» (secondo la definizione di Gasparov 1974, p. 105) notevole per l'effetto musicale.
- 25 Per *dal' nit* si intende, negli studi recenti sulla versificazione russa, una forma più regolare di verso accentuale, dove la possibilità di variazione nel numero di sillabe atone tra gli accenti ritmici è limitata a una o due sillabe. V. Gasparov 1989, p. 249. «Qui, sebbene in forma ridotta, è ancora percepibile l'esistenza di un metro, la differenza cioè tra posizioni più forti e posizioni più deboli, e la predicibilità delle posizioni forti; si ha una maggiore possibilità di variazioni ritmiche, rispetto al sistema tonosillabico, ma questa variazione non è illimitata e, di conseguenza, è avvertibile».
- 26 V. Unbegaun 1956, p. 90 sulle violazioni nella direzione «accentuale» delle misure tonico-sillabiche, per cui all'interno di un contesto metricamente regolare compare un gruppo di versi accomunato soltanto dal numero di accenti per verso.
- 27 Escludendo il v. 5, dove si ha una cesura, meno avvertibile, però, perché segue una sillaba non tonica.
- 28 Così sono atoni i pronomi personali ai vv. 1, 14, 16, e le congiunzioni e preposizioni dei vv. 7, 8 e 14, atone o poste in clausola di verso con accento obbligatorio.
- 29 V. Fubini 1962, p. 69.
- 30 V. Fubini 1962, p. 68.
- 31 V. Di Girolamo 1976, p. 178.
- 32 V. Leopardi 1977, p. 116.
- 33 V. Contini 1972, pp. 382-385. Si noti anche la bibliografia particolarmente concentrata sullo studio dei significati in particolare Blasucci 1985, pp. 125-26.
- 34 Per un'analisi di questi elementi rimando a Sansone 1970, e sempre a Blasucci 1985, pp. 124, 126, che parla di «moduli infinitivi» che rinnovano il tema dell'infinito: elementi evocativi che la poesia convoglia, e che sono sfuggiti, in quanto non propriamente lessicali, alla riflessione esplicita del poeta.
- 35 V. Forini 1989, pp. 115-120.
- 36 Per un'analisi più approfondita servirebbero, com'è ovvio, le frequenze della lingua russa, avendo presente che «non è sufficiente limitarsi a rilevare la presenza di una data tonalità, ma occorre controllare quali elementi si accordano su di essa» (Ambrosini 1982, p. 66). V. anche Blasucci 1985, p. 132.
- 37 Blasucci 1985, p. 97, e Fubini 1962, p. 69.
- 38 Unbegaun 1956, p. 117.

- 38 Mandel'stam 1968, p. 81. A riguardo vedi anche gli spunti contenuti nell'articolo di R. Jakobson sulla poesia di Chlebnikov, in Jakobson 1987, pp. 300, 308-9.
- 39 V. per tutti Blasucci 1985, pp. 97-122.
- 40 La successione non marcata è data da aggettivo che precede il sostantivo.
- 41 Šidlovskij 1968, p. 77, sulla funzione stilistica di queste inversioni, che in russo riecheggiano costruzioni poetiche più antiche.
- 42 V. Fubini 1962, p. 69.
- 43 L'«io» del v. 7 riceve qui un accento secondario, determinando un *incipit* trocaico che non viene però molto avvertito data l'assenza dell'accento canonico sul primo piede (su questo fenomeno v. Zirmunskij 1975, p. 43). Cfr. al v. 14, dove il pronome personale [se] resta atono a favore del deittico *stim* (*quella*) che introduce la contrapposizione con il *quello* [to] della clausola.
- 44 V. Blasucci 1985, p. 118.
- 45 V. Bigi 1954, p. 57, e Di Girolamo 1976, pp. 177-78.
- 46 V. Buffoni 1989, p. 107, sulle diverse soluzioni adottate dai traduttori, compresa la scelta estrema di R. M. Rilke, che nella traduzione tedesca conserva il termine in italiano.
- 47 Parola tutt'altro che neutra, questa, per Anna Achmatova, che soleva dire che «il xx secolo ha eliminato alcune parole (la quiete), ad altre parole, come «cosmo» o «infinito» (*bezmeščnost'*), ha dato un nuovo significato» (Najman 1989, p. 27).
- 48 V. Blasucci 1985, p. 113.
- 49 V. Ambrosini 1982, p. 66: «quella è... elemento di simbologia referenziale, che agisce all'interno del messaggio; è uno *stifter* che non si capisce se non in funzione di *quella*». Cfr. sulle soluzioni di R. Lowell e di R. M. Rilke in Buffoni 1989, p. 109, e Oldcorn 1989, p. 358.
- 50 V. Baldini e Bacchelli 1930. Cfr. Blasucci 1985, pp. 101-103: «Il vero sostantivo femminile che precede *quella* e che si ricorda è *sipte*. Le *personae* effettive del primo periodo sono infatti: il colle, la siepe, l'orizzonte, il guardo».
- 51 Achmatova ha così ben scelto nell'individuare i «veri» protagonisti della poesia.
- 52 V. Fubini 1962, p. 69.
- 53 V. Blasucci 1985, p. 109.
- 54 Blasucci 1985, p. 137.
- 55 V. Blasucci 1985, p. 123.
- 56 Per quest'analisi della semantica verbale dell'«Infinito» v. Ferrucci 1970, pp. 189, 195.
- 57 Sull'equivoco in cui molti traduttori, tra i quali anche Rilke e R. Lowell, sono caduti, consiste nell'intendere la sibilante iniziale come prefisso privativo (da cui «tranquillizzarsi»).
- 58 Nencioni 1988, p. 378. V. anche sulle strutture narrative dell'«Infinito» Blasucci 1985, p. 121.
- 59 V. Newmark 1988, pp. 287-88: «il traduttore deve scegliere in un continuo che va da ciò che gode di importanza centrale a ciò che gode di importanza periferica». Bazzarelli 1976, parla di «equivalenti», Etind 1970, p. 36, e Lo Gatto 1978, p. 216, del «tono», Dravič 1977, p. 186, di «tonalità».
- 60 Tynjanov 1968, pp. 14-15; v. anche Giudici 1989, p. 88.
- 61 V. per questo già Fubini 1962, pp. 14, 18-19, 90, e poi Sansone 1970, Di Girolamo 1977; v. anche Blasucci 1985, p. 120, che parla di una «quadruplicazione sinattico-metrica» alla quale associare poi la «ripartizione dei segmenti tematici».
- 62 Riporiamo il testo di Ivanov: «Vsegda ljubil ja cholm pustynnyj etot i lagorodi teren, dutesnivyj/ Pred vzorom kraj poslednych oddalennyj/ Ja tam sižu, gijažu - i bezpredel'nost' Prostranstva za ténom tesnym, i bezmolvij».

- Nečelovečeskich pokój sverchmurnyj/ Vpečatjavu v duch, - i k šerdcu blizko/ Pristupit užas... Slyšac: vetr šurščij/ Otrónul zaros', - i slišaju v mysljach/ Tu tišinu glubokogo pokója/ I etot gólos, - i vospómnuju večnost', i mériťve veka, i vřemja naše, i Živnij vek, i zvuk egò... Tak pómnyl/ V neizmėrmosti plyvėt - i tónet, i sládko mne kruštenie v etom móre.
- 63 Maltcovati 1978, p. 218.
- 64 Blasucci 1985, p. 103: «Le *personae* effettive del primo periodo sono...: il colle, la siepe, l'orizzonte, il guardo».
- 65 V. Unbegaun 1957, p. 36: «The omission of accents allows the rhythm of binary lines to reach the accentual frequency of the everyday language and even to adopt a very similar form, whereas the variability in the number of syllables in the unstressed intervals which results from the omission of accent brings the rhythm of binary lines even closer to the cadence of spoken Russian».
- 66 Tynjanov 1968, p. 32.
- 67 V. a questo proposito Buffoni 1989, p. 109, e Oldcorn 1989, pp. 358-59.
- 68 V. Blasucci 1985, pp. 97-112.
- 69 V. De Michelis 1980, che parla di un «alto grado di «traduttività», assieme a rilevante rigore formale, ora realizzato imitando lo schema clinico e rimico dell'originale, ora con la sapiente invenzione di equivalenti»; così Lo Gatto 1968 vi rileva una «perfetta rispondenza di rime».
- 70 V. anche, per alcuni spunti, Solonovič 1968, pp. 263-4, e Najman 1991.
- 71 V. Potapova 1983, p. 29: «l'affinità con Lermontov, che hanno colto i due poeti traduttori, suona evidente all'orecchio del lettore russo».
- 72 V. Tomaševskij 1967, p. 21, e soprattutto Tomaševskij 1967b, p. 141, dove Leopardi viene definito poeta «romantico nella sua essenza».
- 73 Najman 1991. V. anche, sulle affinità che legano Leopardi e il poeta F. Tjutčev (1803-1877), De Michelis 1980, e Elina 1983.
- 74 V. su questo Solonovič 1968, Lo Gatto 1968, e Achmatova 1977, pp. 447-8, dove si legge che le traduzioni da Leopardi sono state definite «manifestazioni del genio poetico individuale» della poetessa.
- 75 V. Dravič 1977, p. 195, sulle traduzioni di Anna Achmatova da poetesse cecoslovacche contemporanee: in più occasioni Achmatova addolcisce le dissonanze e, in un caso, la traduttrice riporta addirittura il *vers libre* dell'originale a una forma metrica chiusa.
- 76 V. Zirmunskij 1973, p. 85, Najman 1989, p. 37 («in base alla poesia di Achmatova si può definire l'intonazione della prima metà di questo secolo»); sulla «classicità» achmatoviana v. anche Najman 1989, p. 155, e Brodskij 1987, p. 23 («metri rigorosi, rime esatte e frasi brevi»).
- 77 V. Najman 1989, pp. 61-62, Berlin 1989, pp. 240-241.
- 78 De Michelis 1980.

BIBLIOGRAFIA

- A. Achmatova 1977, *Sčislatorenija i poemy*, Leningrad 1977.
- A. Achmatova 1982b, «Ricordo di Lozinskij», in *Le rosi di Modigliani*, Milano 1982, pp. 51-53.
- A. Achmatova 1986, *Opere*, 2 vv., Mosca 1986.
- A. Achmatova 1990, *Opere* (a cura di G. P. Struve e B. A. Filippov), 3 vv., Monaco 1990.
- R. Ambrosini 1983, «Per un'analisi linguistica de 'L'Infinito'», in «Linguistica e letteratura», 1983, 1-2, pp. 65-81.

- R. Bacchelli & A. Baldini 1950, «Sugli aggettivi determinativi dell'«Infinito»», in «Letterature moderne», 1, 1950.
- E. Bazzarelli 1976, «O perevode Božestvennoj komedi Lozinskij. Sistema ekvivalentov», in AA. VV., *Svoimel'noe izučenie literatur. Sbornik statej k 80-letiju M. P. Alčutseva*, Leningrado 1976, pp. 319-323.
- P. G. Beltrami 1972, «Note su alcuni saggi di metrica italiana», in «Studi medio-latini e volgari», xix (1971-72), pp. 21-23.
- P. G. Beltrami 1991, *Metrika italiana*, Bologna 1991.
- W. Benjamin 1962, «Il compito del traduttore», in *Angelus Novus*, Torino 1962, pp. 37-50.
- I. Bertin 1989, «Incontri con scrittori russi nel 1945 e nel 1956», in *Impressioni personali*, Milano 1989, pp. 169-248.
- E. Bigi 1957, «Lingua e stile dei «Grandi idilli»», in *Del Petrarca al Leopardi*, Napoli 1957, pp. 143-170.
- L. Blasucci 1985, «Paragrafi sull'«Infinito»», «I segnali dell'«Infinito»», in *Leopardi e i legami dell'«Infinito»*, Bologna 1985, pp. 97-122, 123-152.
- V. Branca 1968, «Dz. Leopardi, *Lirika* (Mosca 1967)», in «Il Corriere della Sera», 15.2.1968.
- I. Brodskij 1987, «Una musa in tutto», in *Il canto del pendolo*, Milano 1987, pp. 21-40.
- F. Buffoni 1989, «Leopardi in lingua inglese come paradigma della simbolicità del compito di un poeta traduttore», in AA. VV., *La traduzione del testo poetico*, Milano 1989, pp. 107-114.
- T. Civ'jan 1978, «Tecnica della visione nell'«Infinito»», in «Bellagor», xxxii, 1978, 6, pp. 704-707.
- G. Contini 1970, «Implicazioni leopardiane», in AA. VV., *I metodi attuali della critica in Italia*, Torino 1970, pp. 342-51.
- G. Contini 1972, «Memoria di Angelo Monteverdi», in *Altri esercizi*, Torino 1972, pp. 382-383.
- L. Čukovskaja 1980, *Zapiski ob Anne Achmatovoj 1952-1962*, 11, Paris 1980.
- L. Čukovskaja 1990, *Zapiski ob Anne Achmatovoj 1938-1941*, 1, Paris 1990 (tr. it. *Appunti su Anna Achmatova 1938-1941*, Milano 1990).
- A. Dravič 1977, «Pol'skaja poezija v perevodach Achmatovoj i Pasternaka», in *Masterstvo perevoda*, Mosca 1977, pp. 183-207.
- I. De Luca 1980, «Rassegna della letteratura italiana in orss (studi e traduzioni 1917-1973)», in *Lettere italiane*, genn.-marzo 1980, pp. 87-123.
- C. De Michelis 1980, «Leopardi e la letteratura russa» (Relazione letta a Recanati il 18.9.1980).
- C. Di Girolamo 1976, «Gli endecasillabi dell'«Infinito»», in *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna 1976, pp. 169-81.
- N. G. Elina 1983, «O poetičeskom vospriatiji v lirike Leopardi i Tjutčeva», in AA. VV., *Tvorčestvo Dz. Leopardi (Materialy sovesto - ital'janskogo kollektivnogo v Moskve 1982 g.)*, Mosca 1983, pp. 35-47.
- E. Etkind 1970, «Četyre mastera (Achmatova, Cvetaeva, Samojlov, Martynov)», in *Masterstvo perevoda*, Mosca 1970, pp. 29-68.
- E. Etkind 1974, «Tvorčestvo M. Lozinskogo», in *Bagrovez isitilo*, Leningrado 1974, pp. 5-22.
- E. Etkind 1991, «Anna Achmatova», in AA. VV., *Storia della letteratura russa*, Torino 1991, pp. 335-352.
- F. Fortini 1989, «Dei «compensi» nelle versioni di poesia», in AA. VV., *La traduzione del testo poetico*, Milano 1989.
- E. Ferrucci 1970, «Lo specchio dell'«Infinito»», in «Strumenti critici», iv, 1970, pp. 189-201.
- E. Fubini 1962, *Metrika e poesia*, Milano 1962, pp. 29-30, 65-70.
- S. Garzonio 1978, «Rol' Katerina v stranovlenii ruskogo metricheskogo ekvivalenta ital'janskogo endecasillaba», in AA. VV., *Atti del Convegno di Cargnano*, Milano 1978, pp. 159-171.
- M. Gasparov 1974, *Russkij sovremennyj stich*, Mosca 1974.
- M. Gasparov 1984, *Očerki po istorii ruskogo sticha*, Mosca 1984.
- M. Gasparov 1989, *Očerki istorii evropejskogo sticha*, Mosca 1989.
- L. Ginzburg 1966, «Razmyšlenija perevodčika», in *Den' poezii*, Mosca 1966, pp. 234-237.
- G. Giudici 1969, «Da un'officina di traduzioni», in AA. VV., *La traduzione del testo poetico*, Milano 1969, pp. 81-92.
- A. J. Hartman 1983, «The Metrical Typology of Anna Achmatova», in AA. VV., *Studies in Honour of X. Gerasimovskaja*, Columbus (Ohio) 1983, pp. 112-133.
- R. Jakobson 1987, «Novejšaja russkaja poezija», in *Raboty po poetike*, Mosca 1987, pp. 272-316.
- G. Leopardi 1945, *Canti*, in *Opere complete* (a c. di F. Flora), 1, Milano 1945.
- G. Leopardi 1956, *Canti*, in *Opere* (a c. di S. Solmi), 1, Milano-Napoli 1956.
- G. Leopardi 1962, *Canti* (a c. di B. Banti), Milano 1962.
- G. Leopardi 1967, *Lirika*, Mosca 1967 (a c. di N. Tomaševskij; tr. di A. Achmatova e A. Najman).
- G. Leopardi 1977, *Canti* (a c. di E. Bigi e M. Fubini), Firenze 1977.
- G. Leopardi 1978, *Canti* (a c. di G. e D. De Robertis), Milano 1978.
- G. Leopardi 1989, *Izbrannye proizvedenija* (a c. di N. Tomaševskij; tr. di A. Achmatova e A. Najman), Mosca 1989.
- V. Levik 1966, «Perevody Anny Achmatovoj», in «Inostrannaja literatura», 1966, 10, pp. 262-264.
- E. Lo Gatto 1968, «Leopardi in Russia», in «La Stampa», 27.2.1968.
- E. Lo Gatto 1971, *Russi in Italia*, Roma 1971, pp. 263-304.
- E. Lo Gatto 1978, «Criteri di traduzione in versi dell'«E. Origine»», in AA. VV., *Atti del Convegno di Cargnano*, Milano 1978, pp. 208-216.
- Iu. M. Lotman 1975, *Tipologija della cultura*, Milano 1975, pp. 18-21.
- N. Lowry Jr. 1977, «Leopardi's «Infinito»», in AA. VV., *Literatura e critica* (in onore di N. Sapegno), Roma 1977, pp. 551-564.
- M. Lozinskij 1974, «Iskusstvo slichivornogo perevoda», in *Bagrovez isitilo*, Leningrado 1974, pp. 170-189.
- F. Malcovati 1978, «Due traduzioni russe dell'«Infinito» di Leopardi», in AA. VV., *Contributi al Convegno di Cargnano*, Milano 1978, pp. 217-223.
- O. Mandel'stam 1967, «Della natura della parola», «Note sulla poesia», in *La quarta prosa*, Bari 1967, pp. 59-84.
- A. Marchese 1972, *Le strutture della critica letteraria*, Torino, pp. 131-36.
- G. Moulin 1965, *Teoria e storia della traduzione*, Torino 1965, pp. 69-74, 134-151.
- A. G. Najman 1989, *Rasskazy o Anne Achmatovoj*, Mosca 1989.
- A. G. Najman 1991, «I Canti di Giacomo Leopardi in Russia» (Relazione letta al Convegno di studi leopardiani di Recanati il 2.10.1991).
- A. G. Najman 1991, «La poetica di Anna Achmatova», in AA. VV., *Storia della letteratura russa*, Torino 1991, pp. 533-569.
- G. Nencioni 1988, «La lingua del Leopardi lirico», in *La lingua dei Malavoglia e altri studi*, Napoli 1988, pp. 369-398.
- P. Newmark 1988, *La traduzione: problemi e metodi*, Milano 1988.
- A. Oldcorn 1989, «Leopardi e Robert Lowell», in AA. VV., *La traduzione del testo poetico*, Milano 1989, pp. 355-360.
- Z. M. Potapova 1983, «Leopardi v. Rossi. Perevody i kritičeskie raboty», in AA. VV., *Tvorčestvo Dz. Leopardi (Materialy sovesto - ital'janskogo kollektivnogo v Moskve 1982 g.)*, Mosca 1983, pp. 20-34.

Guido Bonelli

SULLA RICEZIONE DI LEOPARDI IN FRANCIA

- A. Prete 1991, «Le pagine di Leopardi sul tradurre», in «Testo a fronte», 5, 1991, pp. 131-134.
- G. P. Samonà 1979, «L'«Oggettività» tradotta da Giudici: riflessioni di metodo sulla traduzione di poesia», in «Ricerche slavistiche», xxiv-xxvi (1977-1979), pp. 219-230.
- G. E. Sansone 1970, «La struttura ritmica dell'«Infinito»», in «Forum Italicum», iv, 1970, pp. 331-37 (poi in *Le forme della poesia*, Firenze 1988, pp. 123-148).
- G. E. Sansone 1989, «Traduzione ritmica e traduzione metrica», in AA. VV., *La traduzione del testo poetico*, Milano 1989, pp. 13-28 (poi in *I luoghi del tradurre*, Milano 1991, pp. 11-34).
- G. Schiaffino 1978, «Alcune note sulla traduzione in russo di tre poesie di Giuseppe Ungaretti», in AA. VV., *Atti del Convegno di Gargnano*, Milano 1978, pp. 305-314.
- V. Šklovskij 1968, «L'arte come procedimento», in T. Todorov, *I formalisti russi*, Torino 1968, pp. 73-94.
- E. Solonovič 1967, «Dž. Leopardi, *Lirika* (Mosca 1967)», in «Inostrannaja literatura», 1968, 10, pp. 262-64.
- E. Solonovič 1989, «Poesia italiana in uass: circostanze di scelta e alcuni problemi della traduzione», in AA. VV., *La traduzione del testo poetico*, Milano 1989, pp. 423-28.
- G. Tedeschi 1967, «Dž. Leopardi, *Lirika* (Mosca 1967)», ne «Il Popolo», 28.12.1967.
- B. Tomaševskij 1959, *O russkom stichu*, Mosca 1959, pp. 1-63.
- N. Tomaševskij 1967, «Dž. Leopardi», «Primečanija», in Leopardi, *Lirika*, Mosca 1967, pp. 5-24, 122-28.
- N. Tomaševskij 1967b, «Dž. Leopardi», in *Kratkaja Literaturnaja Enciklopedija*, iv, Mosca 1967, pp. 140-41.
- J. Tynjanov 1968, *Il problema del linguaggio poetico*, Milano 1968.
- B. O. Unbegaun 1956, *Russian Versification*, Oxford 1956.
- G. Vigorelli 1968, «A Mosca si domandano: Leopardi era italiano?», ne «Il Tempo», Milano, xxx, 2, 9.1.1968.
- V. Zirmunskij 1973, *Torščepo Any Achmatovoj*, Mosca 1973.
- V. Zirmunskij 1975, «Vvedenie v metriku», in *Teorija sticha*, Leningrado 1975, pp. 5-232.

CHANT NOCTURNE

Que fais-tu, Lune, au ciel? dis-le-moi, que fais-tu,
Lune emplie de silence?
Tu te lèves le soir et vas
contemplant les déserts, puis te perds.
N'es-tu pas lasse encore
de courir les chemins éternels?
N'es-tu pas assouvie, peux-tu rêver toujours
de revoir ces vallées?
Elles ressemblent à ta vie,
les années du berger.
Il se lève aux premières blancheurs,
pousse au loin le troupeau par les champs,
et voit troupeaux, sources, prairies,
puis las il se repose vers le soir;
il n'est rien qu'il espère jamais.
Dis-moi, ô Lune, à quoi sert
au berger sa propre vie?
et votre vie à vous? Dis-moi: où tendent
mon errance éphémère,
ton parcours immortel?

Questi versi pongono subito, e con non poca radicalità, il problema della ricezione di Leopardi. Quando li abbiamo letti, sul numero di gennaio-febbraio 1990 di «Critique»,¹ ne siamo rimasti vivamente colpiti. E, in un certo senso, disturbati, dal confronto che veniva naturale con il testo italiano, stam-