

EUROPA ORIENTALIS 40 (2021)

NOTE SUL METODO TRADUTTIVO DI RENATO POGGIOLI.
LA TRADUZIONE DEL PRIMO *SONETTO INVERNALE*
DI VJAČESLAV IVANOV: ANALISI FILOLOGICA E VARIANTISTICA*

Stefano Fumagalli

Già in vita costretto a un “esilio dall’Italia, che era più che letterario”,¹ anche dopo la morte, per lunghi decenni, Renato Poggioli non ha potuto trovare un riconoscimento commisurato alla grandezza della sua figura intellettuale. Lo notava, ancora nel 2012, Roberto Ludovico:

When looking at Poggioli’s record as a scholar, a translator and a professor at some of the most prestigious universities of the western world, one is inevitably surprised by the little recognition his name has had in recent scholarship and how little attention his work has received in the almost half a century that followed his death in 1963.²

Questo silenzio postumo è il contraltare alle polemiche che da vivo Poggioli aveva destato con la sua antologia *Il fiore del verso russo*: la selezione degli autori e dei testi aveva provocato un’accesa *querelle* politica tra gli intellettuali italiani e nella stessa Einaudi, tanto che la casa editrice premise al volume una nota in cui prendeva le distanze dalle posizioni del traduttore e curatore.³ Solo negli ultimi decenni, alcuni slavisti italiani hanno interrotto questo silenzio, dedicando a Poggioli importanti saggi e studiandone in parti-

* Questo contributo, qui riveduto e ampliato, è stato presentato in forma di relazione al Congresso Internazionale *La traduzione di testi letterari italiani in Urss e di testi letterari russi in Italia (1917-1991)*, Università di Bologna-Campus di Forlì e Salerno, 26-27 febbraio 2021.

¹ Rimskij Archiv Vjačeslava Ivanova, opis’ 5, karton 20, papka 1 [<http://www.v-ivanov.it/archiv/opis-5/karton-20/p01/op5-k20-p01-f12.jpg> (ultima consultazione: maggio 2021)]. Da qui in avanti: RAI, op. *, k. *, p. *.

² R. Ludovico, *Introduction*, in *Renato Poggioli. An Intellectual Biography*, ed. by R. Ludovico, L. Pertile, M. Riva, Firenze, Olschki, 2012, p. IX.

³ La vicenda è ripercorsa in: A. Niero, *Il fiore del verso russo di Renato Poggioli, visibilissimo traduttore*, in Id., *Tradurre poesia russa. Analisi e autoanalisi*, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 107-183. Si veda anche: C. Pavese, R. Poggioli, “*A meeting of minds*”. *Carteggio (1947-1950)*, a c. di S. Savioli, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2010.

colare l'attività di traduttore dal russo.⁴ Rimane tuttavia ancora spazio per la ricerca: se molta attenzione è stata prestata alla compagine metrica delle sue versioni, ne sono ancora poco studiati gli aspetti lessicali e stilistici in genere.⁵ Lo osserva ad esempio Alessandro Niero quando scrive che *Il fiore del verso russo*

andrebbe studiato, oltretutto nella storia della letteratura russa, in quella della letteratura italiana. Va da sé che è materia da italianista precisare quali nessi l'impasto verbale del *Fiore* intrattenga con la lingua della poesia a lui contemporanea, ossia procedere a una ricognizione di quanto Poggioli sia debitore della scrittura in versi a lui contemporanea. Viene infatti da chiedersi, al di là delle ricezioni contemporanee al *Fiore* (e alla *Violetta notturna*), che effetto fa oggi a uno storico della lingua e della poesia italiana il lavoro di Poggioli. Entro quale campo di forze – sul piano del lessico, degli stili, delle poetiche coeve – verrebbe posizionato? Non varrebbe la pena, infatti, di sincerarsi, “concordanza alla mano”, di quanto siano sensibili le dipendenze dannunziane e pascoliane variamente segnalate?⁶

Manca ancora uno studio sistematico del *Fiore* che ne esamini, possibilmente con gli strumenti delle *Digital Humanities*, non solo la metrica, ma anche il lessico, la sintassi e i riferimenti poetici.⁷ Nelle pagine che seguono offriamo un contributo preliminare in questa direzione, circoscritto all'analisi di un'unica traduzione di Poggioli: quella del primo dei *Sonetti Invernali* di

⁴ G. Ghini, *Tradurre il ritmo del poeta. Puškin nelle “versioni ritmiche” di Poggioli*, “Studi Slavistici”, II (2005), pp. 81-96; Id., *The Metric Equivalent in Poggioli's 'Rhythmic Versions' from Pushkin, Tjutchev, Pasternak, and Akhmatova*, in Renato Poggioli, *An Intellectual Biography*, cit., pp. 89-101; A. Niero, *Il fiore del verso russo di Renato Poggioli*, cit.; B. Sulpasso, *Il “Pasternak” di Renato Poggioli*, in *In Limine. Frontiere e integrazioni*, a c. di D. Poli, Roma, Il Calamo, 2019, pp. 629-651.

⁵ L'analisi metrica non può esaurire la descrizione di una strategia traduttiva: basti il raffronto tra le due traduzioni del primo *Sonetto invernale* di V. Ivanov rispettivamente di Renato Poggioli e di Donata Gelli Mureddu (1993). Sebbene la strategia di resa formale sia quasi identica (riproduzione del metro e dello schema rimico), lessico e sintassi dei due testi presentano differenze di rilievo. Cf. V. Ivanov, *Liriche. Teatro. Saggi*, a c. di D. Gelli Mureddu, Roma, Libreria dello stato, 1993, p. 111.

⁶ A. Niero, *Il fiore del verso russo di Renato Poggioli*, cit., p. 181.

⁷ Di un anno antecedente rispetto al contributo di Niero, anche il volume *Poesia e traduzione a Firenze (1930-1950)* di Laura Organte offre molti spunti in proposito, proponendo uno studio che include sia un'accurata analisi metrica (concentrata, per la parte russa, sulla resa della tetrapodia giambica) sia uno studio dei procedimenti lessicali e sintattici dei traduttori ermetici fiorentini, tra cui Poggioli. Quest'ultimo, tuttavia, nella monografia è il traduttore a cui viene dedicato meno spazio, se non altro per l'assenza del raffronto puntuale con i testi originali proposto invece per gli altri traduttori. Cf. L. Organte, *Poesia e traduzione a Firenze (1930-1950)*, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2018.

Vjačeslav Ivanov. La scelta è ricaduta su questo testo poiché nell'archivio online di Ivanov (digitalizzato a partire dagli anni 2006-2007)⁸ se ne sono conservate tre varianti, contenute nel carteggio tra lo slavista italiano e il poeta russo. Non essendo ancora accessibile l'archivio personale di Poggioli conservato dalla famiglia,⁹ questi materiali sono ad oggi gli unici che consentano l'analisi variantistica, strumento prezioso per indagare il metodo della "traduzione-ricreazione" di Poggioli – per usare la categoria di Ètkind più volte accostata al lavoro del fiorentino.¹⁰

I Sonetti invernali di Vjačeslav Ivanov

I *Sonetti invernali*, un ciclo di dodici sonetti composti tra il dicembre del 1919 e il febbraio del 1920,¹¹ furono ispirati a Ivanov da una dolorosa circostanza biografica: la malattia di Vera Švarsalon, moglie del poeta, e del figlio Dmitrij, entrambi ricoverati presso il sanatorio di Serebrjanyj Bor, a nord di Mosca. Il poeta si recava all'ospedale a visitarli, attraversando su una slitta aperta il paesaggio innevato che separava Mosca dal sanatorio.

Ivanov pubblicò il ciclo per la prima volta nel primo numero della rivista "Chudožestvennoe slovo" (1920), edita da Valerij Brjusov. Il'ja Ėrenburg lo riprese da questa edizione e lo inserì senza modifiche di rilievo nella silloge *Poëzija revoljucionnoj Moskvy*, pubblicata a Berlino nel 1922: da questa edizione – "[which] played an important role in the wider dissemination of the sonnets, outside as well as within Russia"¹² – Poggioli copiò il testo originale su cui condusse poi la traduzione.¹³ Giacché sono posteriori al testo utilizzato dal traduttore, non ci concentriamo qui sulle ultime fasi della storia del ciclo: le modifiche inserite dal poeta in due *tranche* (1936-1939 e 1946-1949), la

⁸ <http://www.v-ivanov.it/arhiv/ob_arhive/> (ultima consultazione: maggio 2021).

⁹ L'archivio è custodito dalla figlia, Sylvia Poggioli, che sta lavorando a un libro sulla storia della propria famiglia, cf. S. Poggioli, *How My Father Made Landfall*, "The New York Review of Books", May 7th 2018.

¹⁰ Ad esempio in: L. Organte, *Poesia e traduzione a Firenze (1930-1950)*, cit., pp. 309-310. Oppure: A. Niero, *Il fiore del verso russo di Renato Poggioli*, cit., p. 179.

¹¹ Per la storia della composizione, delle diverse edizioni del ciclo e per la sua analisi si rimanda a: P. Davidson, *Vjačeslav Ivanov's 'Zimnie sonety'*, in *Vjačeslav Ivanov: Russischer Dichter – europäischer Kulturphilosoph*, Hrsg. W. Potthoff, Heidelberg, Winter, 1993, pp. 84-105. Alla studiosa sono riconoscente per le notizie e i consigli che mi ha offerto in comunicazioni personali.

¹² Ivi, p. 87.

¹³ Cf. R. Poggioli, *Il fiore del verso russo*, Milano, Mondadori, 1961, pp. 247-248.

pubblicazione negli “Oxford Slavonic Papers” del 1954 e infine nella raccolta postuma *Svet večernij* del 1962.

Il primo testo del ciclo, l’unico tradotto da Poggioli, descrive il paesaggio invernale attraversato in slitta dall’io lirico, in preda a una sensazione di angosciosa attesa.

Скользять полозья. Свѣтель мертвый снѣгъ.
Волшебнo лѣсь торжественный заснѣженъ.
Лебязьимъ пухомъ сводъ небесъ омреженъ.
Быстрѣй оленя тучъ подлунный бѣгъ.

Чу, колоколь поеть про дальній берегъ;
А сонъ полей безвѣстенъ и безбреженъ.
Неслѣженъ путь и жребій неизбѣженъ.
Святая ночь, гдѣ мнѣ сулишь ночлегъ?

И вижу я, какъ бы въ кристаллѣ дымномъ,
Мою семью въ дому страннопріимномъ,
Въ медвяномъ свѣтѣ праздничныхъ огней.

И сердце тайной близостью томимо,
Ждетъ искорки средъ бора; но саней
Прямой полетъ стремится мимо, мимо.¹⁴

¹⁴ Si riporta qui il testo copiato dall’antologia di Ėrenburg che Poggioli inviò per lettera a Ivanov. Il testo, manoscritto in inchiostro nero secondo la vecchia ortografia, contiene cinque correzioni in matita viola che sono da attribuirsi con ogni probabilità allo stesso Ivanov. Quattro di queste correzioni (v. 4 “быстрей” → “быстрѣй”; v. 5 “дальный” → “дальній”; v. 10 “страннопріимномъ” → “страннопріимномъ”; v. 13 “средъ” → “средь”) sono puramente ‘ortografiche’, l’ultima rivela chiaramente la conoscenza dei manoscritti a dispetto della lezione riportata nei testi a stampa editi fino a quel momento (1928): al v. 8 “сулить” viene sostituito “сулишь”. La prima versione con la terza persona singolare è infatti riportata nell’antologia di Ėrenburg, che a sua volta riprende senza modifiche la prima pubblicazione del 1920 in “Chudožestvennoe slovo”. La seconda versione con la seconda persona singolare, invece, riprende i manoscritti antecedenti a queste due pubblicazioni (le quali hanno evidentemente ripetuto un errore di lettura del manoscritto) e anticipa la correzione che verrà inserita nelle successive edizioni a stampa preparate dal poeta (negli “Oxford Slavonic Papers” e in *Svet večernij*). Giacché all’altezza del 1928 unicamente Ivanov o persone a lui vicine potevano avere accesso ai manoscritti, è pressoché certo che le correzioni siano autografe del poeta. Un elemento che invece è sfuggito a Ivanov: al v. 4 Poggioli riporta “подлунный” (copiando coerentemente la lezione delle edizioni a stampa antecedenti) al nominativo maschile singolare, concordato pertanto con “бер”. Tuttavia, i manoscritti antecedenti e le future edizioni riportano “подлунныхъ” al genitivo plurale riferito pertanto a “тучъ”: evidentemente Ivanov non dovette notare l’oscillazione e non corresse il testo – ciò che tuttavia non si riflesse nella traduzione di Poggioli, che omette questo aggettivo. La medesima oscillazione è sfuggita anche alla ricogni-

Si tratta un sonetto in pentapodie giambiche, una delle misure canoniche del sonetto russo.¹⁵ Lo schema rimico è invece quello tipicamente francese: aBBa aBBa CCd EdE. La centralità della forma sonetto nell'opera di Ivanov e la sua maestria nel maneggiarlo sono state in più sedi oggetto di studio,¹⁶ e fu d'altronde lo stesso Poggioli a parlare di

culto esclusivo delle forme chiuse, antiche, medievali e moderne: che il poeta tratta con rigore impeccabile, con una tecnica perfetta, con un virtuosismo senza pari. Unico maestro russo del sonetto all'italiana, autore di molti cicli poetici composti esclusivamente in quella forma metrica, alla maniera delle antiche "corone", Ivanov scrisse una volta un sonetto formato da una sola frase. Egli tende sempre alla simmetria più matematica, all'architettura più volontaria.¹⁷

Di questa 'architettura' si possono scorgere i segni anche nel primo dei *Sonetti invernali*, soprattutto per quanto riguarda il trattamento della sintassi in linea con la tradizione, secondo cui il periodo si interrompe regolarmente in corrispondenza delle partizioni substrofiche (quartine e terzine). Nelle quartine, inoltre, si rileva una perfetta simmetria tra sintassi e metro: ogni verso corrisponde a una singola frase conclusa; mentre le terzine sono occupate da due periodi più lunghi, che travalicano fluidamente il limite del singolo verso e non evitano *enjambement* (evidente quello tra i vv. 13-14). Alla solidità sintattica si aggiunge anche la compattezza della partitura fonica del testo: Albert Leong – al cui articolo rimandiamo per una ricognizione delle allitterazioni presenti nel sonetto¹⁸ – nota ad esempio che la vocale / e / ricorre accentata ben ventisei volte sulle sessantadue vocali toniche totali del testo (42%).

Dal punto di vista lessicale sono degni di menzione i poetismi "брегъ" al v. 5, e "подлунный" al v. 4; o ancora il neologismo del v. 3 "омрежень". È notevole inoltre il numero esiguo dei verbi: solo sei in tutto il componimento,

zione dei cambiamenti tra le varie edizioni dei *Sonetti Invernali* proposta da Pamela Davidson in: P. Davidson, *Viačeslav Ivanov's 'Zimnie sonety'*, cit., pp. 88-89. In *Poëzija revoljucionnoj Moskvy* e "Chudožestvennoe slovo", diversamente da quanto riportato dalla studiosa, la lezione è "подлунный" e non "подлунных".

¹⁵ Cf. K. D. Višnevskij, *Raznoobrazie formy russkogo soneta*, in *Russian verse theory: Proceedings of the 1987 conference at UCLA*, ed. by B. Scherr, D. Worth, Columbus (Ohio), Slavica, 1989, pp. 455-471.

¹⁶ A. Šiškin, *Vjač. Ivanov i sonet serebrjanogo veka*, "Europa Orientalis", 17 (1999), n. 2, pp. 221-270.

¹⁷ R. Poggioli, *Il fiore del verso russo*, cit., p. 83.

¹⁸ A. Leong, *The "Zimnie Sonety" of Vjačeslav Ivanov*, "Pacific Coast Philology", vol. 6, (Apr. 1971), pp. 43-49.

e solo due verbi di moto,¹⁹ in apertura e in chiusura del testo, che contribuiscono a creare l'atmosfera di staticità che lo caratterizza. Sono in compenso numerosi gli aggettivi brevi in funzione predicativa, di registro alto e letterario (otto nelle quartine).

Il carteggio tra Poggioli e Ivanov

Come poeta infine [Vjačeslav Ivanov] superò sé stesso e la sua maniera in quel ciclo di *Sonetti invernali* dove la tragedia umana e storica della Rivoluzione è contemplata nella realtà elementare del freddo e dell'inverno, nell'incapacità di trovare rifugio per la notte e di vincer la fame: in quel senso assoluto dell'eguaglianza della condizione umana che può esser dato soltanto da un ritorno di barbarie o di preistoria.²⁰

Con queste parole – che peraltro fanno eco a quelle di diversi lettori di Ivanov²¹ – Renato Poggioli introduceva i *Sonetti invernali*, la cui traduzione, pubblicata solo nel 1949, era stata in realtà avviata ventuno anni prima, nel 1928.

Attraverso il carteggio tra Poggioli e Ivanov, di cui ha già proposto una ampia ricognizione Bianca Sulpasso,²² si possono seguire gli stadi della formazione del testo, pur con qualche lacuna. Ne ripercorriamo qui per sommi capi le fasi, per poi addentrarci nell'analisi delle traduzioni.

¹⁹ Vale la pena notare che nella variante finale del testo pubblicata in *Svet večernij* nel 1962 Ivanov aveva sostituito il primo verbo di moto (скользят) con un verbo che invece indica un dato uditivo (скрипят), di fatto intensificando l'effetto descritto.

²⁰ R. Poggioli, *Il fiore del verso russo*, cit., p. 85.

²¹ Tra gli italiani si riporta quanto scriveva Ettore Lo Gatto già nel 1923: “I *Sonetti invernali* dell'Ivanov, pubblicati nel 1920, sono, per esempio, tutto ciò che di più penoso ci è stato dato di leggere nella poesia russa contemporanea (sono parole d'un critico russo). I *Sonetti invernali* sono, infatti, la notte fonda, il freddo glaciale, la preoccupazione per una bracciata di legna, la vita primitiva, quasi di caverna, e le cupe visioni notturne della morte. In essi è il freddo dell'anima intirizzita degli angosciosi giorni quotidiani – come dice un altro critico russo. È l'altra faccia della poesia rivoluzionaria. Ed è più ricca di vero sentimento poetico, più profonda di vita poetica”. E. Lo Gatto, *Poesia russa della rivoluzione*, Roma, Alberto Stock Editore, 1923, p. 96. Tra i lettori russi si cita invece Anna Achmatova, la quale, pur non amando la poesia del simbolista, ebbe modo di esprimersi positivamente sul ciclo: “Недавно я взяла ‘Сог арденс’ и нашла, что нечитаемо. [...] А вот, как они называются, да, ‘Зимние сонеты’, это – да. [...] вот что он мог в 1919 году, когда мы все молчали, претворить свои чувства в искусство, вот это что-то значит”. N. Struve, *Vosem' časov s Annoj Achmatovoj*, “Zvezda”, 1989, n. 6, pp. 118-127, <<http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/vospominaniya/struve-vosem-chasov-s-annoj-ahmatovoj.htm>> (ultima consultazione: maggio 2021).

²² B. Sulpasso, *Dalla corrispondenza di Vjačeslav Ivanov con gli slavisti italiani*, “Europa Orientalis”, 27 (2008), pp. 291-315.

Il primo documento²³ è una lettera di Poggioli al poeta che reca l'intestazione "Firenze, 25 novembre 1928", in cui il giovane fiorentino appena ventunenne inviava a Ivanov, affinché le giudicasse, una versione letterale e una poetica del primo *Sonetto Invernale* (oltre al testo russo copiato dall'antologia di Èrenburg).

Non è noto se tra le carte di Poggioli si sia conservata la risposta di Ivanov, ma l'archivio romano del simbolista russo contiene una lettera di poco posteriore (8 dicembre 1928) che il poeta inviò a Ettore Lo Gatto, in cui scriveva:

Ho ricevuto qui due lettere da due Vostri studenti [...]. Renato Poggioli, che mi ha fatto visita personalmente prima della mia partenza da Roma, mi ha inviato da Firenze, in forma di prova, la sua versione poetica (molto bella) del primo dei miei *Sonetti Invernali*, insieme alla traduzione letterale in prosa dell'originale: a giorni gli comunicherò tutte le mie piccole correzioni. Il giovane mi chiede di rispondergli in russo.²⁴

Il giudizio di Ivanov, sebbene apparentemente positivo a giudicare dalla lettera a Lo Gatto, dovette spingere Poggioli a rivedere la propria traduzione. Scrivendo al poeta il 23 gennaio 1935,²⁵ Poggioli dichiarava di volersi vendicare della suddetta versione che, a suo dire, non era piaciuta al maestro. Della insoddisfazione di Poggioli, già espressa apertamente in questa lettera, si può scorgere un altro segno nel fatto che la traduzione di questo testo non trovò integralmente posto ne *La violetta notturna*, l'antologia edita nel 1933 i cui testi confluirono poi nel *Fiore*. Scriviamo 'integralmente' giacché se da un lato è vero, come scrive Sulpasso,²⁶ che ne *La violetta notturna* il testo non fu antologizzato (nessun testo di Vjačeslav Ivanov lo fu); dall'altro al poeta simbolista vengono dedicate alcune righe nel saggio introduttivo: qui Poggioli si esprime sul poeta non senza qualche accenno di ironia, per poi lodare i

²³ RAI, op. 5, k. 20, p. 1, <<http://www.v-ivanov.it/archiv/op5-k20-p01-p20.htm>> (ultima consultazione: maggio 2021).

²⁴ "Я получилъ здѣсь два письма отъ двухъ Вашихъ учениковъ. [...] Renato Poggioli, который навѣстилъ меня лично передъ моимъ отъѣздомъ изъ Рима, прислалъ изъ Флоренции, въ видѣ пробы, свой стихотворный переводъ (очѣнь красивый) перваго изъ моихъ Зимнихъ Сонетовъ, вмѣстѣ съ буквальнымъ прозаическимъ переводомъ подлинника: на дняхъ сообщу ему всѣ мои поправки. Этотъ молодой человѣкъ просить отвѣтить ему порусски". RAI, op. 3, k. 1, p. 21, <<http://www.v-ivanov.it/archiv/op3-k01.htm>> (ultima consultazione: maggio 2021). Ringrazio Riva Evstifeeva per il gentile aiuto fornitomi nella decifrazione del manoscritto.

²⁵ RAI, op. 5, k. 20, p. 1, <<http://www.v-ivanov.it/archiv/op5-k20-p01-p20.htm>> (ultima consultazione: maggio 2021).

²⁶ B. Sulpasso, *Dalla corrispondenza di Vjačeslav Ivanov con gli slavisti italiani*, cit., p. 306.

Sonetti Invernali, accludendo la traduzione della seconda quartina del primo sonetto²⁷ – poiché questa parte non fu sostanzialmente modificata anche in seguito, si può presumere che le “piccole correzioni” di Ivanov non si riferissero a questa quartina, che poté pertanto trovare posto nel saggio introduttivo.

L’ultimo documento d’archivio, infine, non è accompagnato da alcuna lettera: si tratta di una variante dattiloscritta della traduzione,²⁸ priva di correzioni, che reca l’intestazione redatta in matita nera “Ricevuto 27 luglio ’46”. Il documento, che testimonia come il dialogo tra i due si protrasse quasi fino alla pubblicazione del *Fiore*, preserva una redazione intermedia tra le versioni poetiche del 1928 e del 1949, e di quest’ultima anticipa alcune modifiche.²⁹

Analisi del testo e delle varianti

ЗИМНИЕ СОНЕТЫ	SONETTI INVERNALI (1949)
Скользят полозья. Свѣтель мертвый снѣгъ. Волшебнo лѣсъ торжественный заснѣжень. Лебяжьи пухомъ сводъ небесъ омержень. Быстрѣй оленя тучъ подлунный бѣгъ.	Van le slitte. La neve è quasi un lume: nuvole vanno come bianche renne nel paradiso tremulo di penne e dorme la boscaglia come un nume.
Чу, колоколь поеть про дальній берегъ; А сонъ полей безвѣстенъ и безбрежень. Неслѣженъ путь и жребій неизбѣжень. Святая ночь, гдѣ мнѣ сулишь ночлеги?	Rintoccan le campane d’oltre fiume, i campi un sonno dormono perenne. Destino inevitabile e solenne: nessun giaciglio m’offre le sue piume.
И вижу я, какъ бы въ кристаллѣ дымномъ, Мою семью въ дому страннопріимномъ, Въ медвяномъ свѣтѣ праздничныхъ огней.	Oltre il vetro fumoso d’una lente vedo dentro un ricovero clemente la famiglia in un fiume d’oro lieve.
И сердце тайной близостью томимо, Ждетъ искорки средъ бора; но саней Прямой полетъ стремится мимо, мимо.	E un desiderio l’anima mi strugge: cerco un fuoco e non scorgo sulla neve che una slitta fra gli alberi che fugge.

Anche solo un’analisi cursoria mostra il grado di ‘ri-creazione’ della traduzione rispetto al testo originale. D’altronde Poggioli ebbe successivamente modo di esprimere in questi termini la propria idea di traduzione:

²⁷ R. Poggioli, *La violetta notturna*, Lanciano, Carabba, 1933, p. 20.

²⁸ RAI, op. 1, k. 4, p. 22, l. 3 <<http://www.v-ivanov.it/archiv/sheet004.htm>> (ultima consultazione: maggio 2021).

²⁹ Le varianti che anticipano l’edizione a stampa del 1949 sono: v. 5 “d’oltre fiume”; v. 11 “d’oro lieve” (secondo le indicazioni di Ivanov); v. 13 “sulla neve” (che segue il cambiamento di rima).

It may well be an error to believe that the translator has nothing to offer but an empty vessel which he fills with a liquor he could not distill by himself. One should play, at least tentatively, with the contrary hypothesis; one should even suppose, using a related, if opposite, image, that the translator himself is a living vessel saturated with a formless fluid or sparkling spirit, which he cannot hold any longer in check; that when the spirit is about to fizzle, or the liquid to overflow, he pours it into the most suitable of all the containers available to him, although he neither owns the container nor has he molded it with his own hands.³⁰

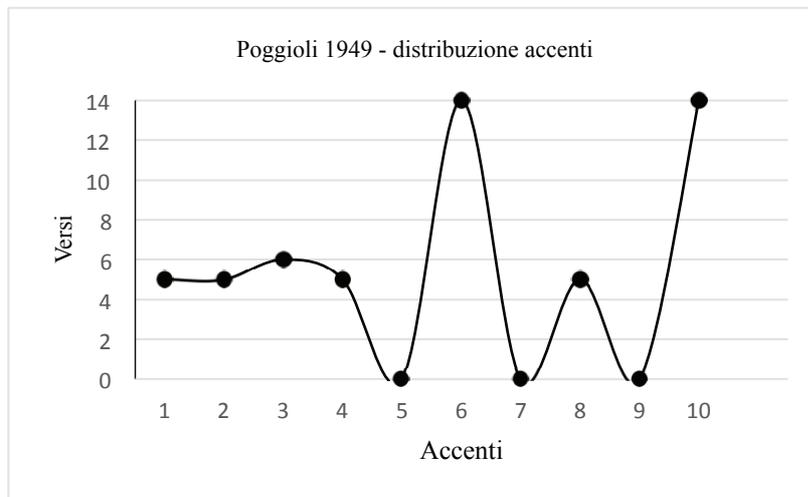
Come spesso accade per i suoi lavori, una delle ragioni principali della distanza tra traduzione e testo originale è proprio la puntuale riproduzione della forma del componimento: Poggioli genera un sonetto di rara raffinatezza esteriore (per una traduzione), non esitando a sacrificare una parte del lessico e della sintassi del sonetto russo per ottenerla. È indubbio che Poggioli abbia di per sé una “tendenza metricizzante”³¹ nelle sue traduzioni ma, al di là di questa, ciò che può aver contribuito a una così aderente riproduzione della forma è la sua particolare importanza nell’opera di Ivanov. Marco Sabbatini, ad esempio, in un saggio ben più recente rispetto alle prove di Poggioli (con tutto ciò che questo comporta dal punto di vista della sensibilità metrica), ha scritto che: “Trasferire le peculiarità del linguaggio ivanoviano, così esteticamente connotato, resta una sfida complessa, cui tuttavia non ci si può sottrarre. Per il traduttore è necessario dissociarsi definitivamente dalla prassi della traduzione poetica europea di concedersi al verso libero senza opporre le dovute resistenze stilistiche”³².

³⁰ R. Poggioli, *The Added Artificer*, in *The Spirit of the Letter. Essays in European Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 1965, pp. 358-359.

³¹ L’espressione è ripresa da Laura Organte, che per Poggioli parla di una “tendenza ‘metricizzante’, ormai minoritaria nel panorama novecentesco”. L. Organte, *Poesia e traduzione a Firenze (1930-1950)*, cit., p. 49. Questa tendenza è particolarmente evidente nella traduzione di un altro testo di Ivanov (*Iz dalej dalekich*, tradotto col titolo *Da lungi*), in cui Poggioli riconduce le varie configurazioni del *dol’nik* originale all’uniforme ritmo anfibrachico del doppio senario italiano. Anche di questo testo si è conservata una copia dattiloscritta nell’archivio online di Ivanov: sulla carta, nell’angolo inferiore destro, è vergata in inchiostro nero la seguente intestazione “къ Вячеславу Иванову / 28 Febbraio 1946 / in segno di devoto omaggio da Renato Poggioli”. RAI op. 5, k. 20, p. 1, <<http://www.v-ivanov.it/archiv/op5-k20-p01-p20.htm>> (ultima consultazione: maggio 2021).

³² M. Sabbatini, *Tradurre Vjačeslav Ivanov nella contemporaneità. Questioni linguistiche e considerazioni ermeneutiche*, “Europa Orientalis”, 35 (2016), p. 288. Si era espresso in termini analoghi anche Alessandro Maria Bruni, nel motivare la propria scelta di conservare la forma sonetto nella traduzione di *Venok Sonetov* di Ivanov: “La versione è metrica: gli endecasillabi sono rimati secondo la struttura a corona, sulla base della scelta di corrispondenze

Dal metro dunque, come di tradizione, conviene iniziare l'analisi. Poggioli volge i quattordici pentapodie giambiche del testo originale in altrettanti endecasillabi canonici – ciò che potrebbe essere classificato come la ricerca di un'equivalenza funzionale: l'endecasillabo, come metro canonico del sonetto italiano, corrisponde in questo senso alla pentapodia giambica, uno dei metri canonici del sonetto russo. Del resto, la coppia pentapodia giambica russa ed endecasillabo italiano vanta una lunga e ben attestata tradizione di equivalenza in entrambe le culture.³³ L'analisi prosodica del sonetto, tuttavia, rileva caratteristiche più complesse:



Gli unici accenti che cadono su posizioni dispari si limitano alla prima e alla terza sillaba; mentre tutti gli altri accenti cadono immancabilmente sulle sillabe pari. Oltre all'ovvio accento obbligatorio sulla decima sillaba, che segna il limite dell'endecasillabo, è particolarmente degno di nota il secondo

fisse tra le rime russe e quelle italiane. La scelta di versificare è legata al ruolo centrale che Ivanov conferisce al ritmo nella comunicazione lirica, le cui leggi principali coincidono con l'armonia e la consonanza. Egli stesso proponeva metodologie di traduzione capaci di riprodurre al massimo la musicalità del testo originale". A. M. Bruni, *La Corona di sonetti di Vjačeslav Ivanov*, "Europa Orientalis", 21 (2002), n. 1, p. 388.

³³ Si vedano: S. Garzonio, *Rol' Katenina v stanovlenii russkogo metričeskogo èkvivalenta ital'janskogo èndekasillaba*, in *La traduzione letteraria dal russo nelle lingue romanze e dalle lingue romanze in russo*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1979, pp. 159-171; e M. Colucci, *Del tradurre poeti russi (e non solo russi)*, "Europa Orientalis", vol. 12 (1993), n. 1, pp. 117-118.

accento ‘fisso’ sulla sesta sillaba (*a maiore*), con quattordici occorrenze su quattordici versi. L’andamento ritmico degli endecasillabi esibisce dunque un accostamento al ritmo giambico dell’originale che si spinge fino alla riproduzione delle sue tendenze prosodiche: si veda ad esempio la tendenza del testo russo a omettere l’accento sul quarto piede, che corrisponde a quella della traduzione a omettere l’accento sull’ottava sillaba. Né in questo senso deve sorprendere la ‘turbolenza ritmica’ generata dagli accenti sulle prime sillabe dispari: d’altronde nel sistema di versificazione italiano, così come in quello russo, l’inizio del verso è la parte metricamente e prosodicamente più flessibile. Sono infatti in primo luogo proprio i metricologi italiani a sottolineare che l’identità ritmica dell’endecasillabo si individua tra la 4^a e l’8^a sillaba:

Il tratto autenticamente essenziale nella distinzione dei diversi patterns ritmici deve essere ricercato, piuttosto che nell’incipit, nella parte mediana del verso; diciamo nella zona che va dal costituente di 4^a al costituente di 8^a. E ciò per ovvie ragioni: infatti è proprio in quella porzione del segmento metrico che l’andamento del verso acquista la sua specifica fisionomia. Ed è proprio in quell’area che maggiormente agiscono i richiami da verso a verso.³⁴

Con queste premesse non è complesso individuare la fisionomia giambica degli endecasillabi di Poggioli, giacché tra la 4^a e l’8^a sillaba lo slavista aggiunge un accento fisso di 6^a, e in quella sezione *tutti* i versi hanno unicamente accenti su sillabe pari.

In questo caso, tuttavia, può essere complicato classificare questa strategia formale come ‘versione ritmica’ (più volte evocata per descrivere i testi di Poggioli).³⁵ Gli accenti che individuano le forme canoniche dell’endecasillabo italiano cadono infatti su sillabe pari (4^a e 10^a se *a minore* o 6^a e 10^a se *a maiore*), predisponendosi di per sé, seppure in modo latente, al ritmo giambico. Lo osserva ad esempio Michail Gasparov:

Наличие обязательного ударения на четном слоге (4-м или 6-м) в середине стиха могло послужить началом к дальнейшему упорядочиванию стихотворного ритма (как это случилось когда-то при становлении эолийской и индийской силлабо-метрики). Действительно, в развитии итальянского стиха намечается склонность к силлабо-тоническому ямбическому ритму.³⁶

Tuttavia, sebbene sia certo che nei suoi modelli canonici l’endecasillabo possa predisporre al ritmo giambico, la tradizione del verso si è svolta nel segno di una flessibilità prosodica che si oppone a schemi accentuativi fissi o

³⁴ S. Dal Bianco, *L’endecasillabo del Furioso*, Pisa, Pacini, 2007, pp. 13-14.

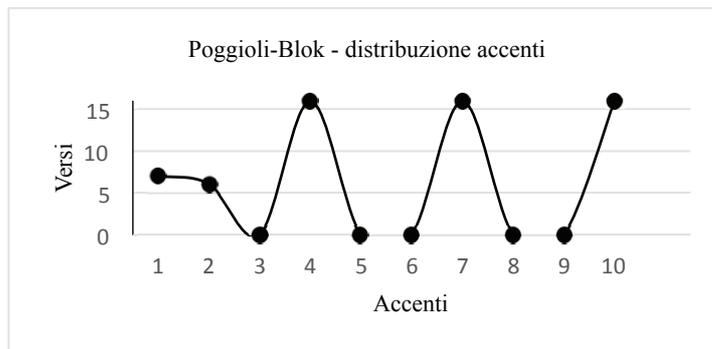
³⁵ G. Ghini, *Tradurre il ritmo del poeta...*, cit.

³⁶ M. L. Gasparov, *Očerki istorii evropejskogo sticha*, M., Fortuna Limited, 2003², p. 105.

troppo uniformi: lo sottolinea lo stesso Gasparov, poco oltre, nel medesimo brano.³⁷ Dunque la norma dell'endecasillabo italiano, "caratterizzato proprio dalla mobilità del disegno accentuativo",³⁸ contrasta con la fissità ritmica di quello proposto da Poggioli.

Si può inoltre osservare il v. 6, "i campi un sonno dormono perenne", formato da un complesso iperbato, secondo lo schema: soggetto – c. oggetto – verbo – aggettivo (riferito al c. ogg.). Il verso sarebbe stato un endecasillabo canonico (*a minore* 2^a, 4^a, 7^a, 10^a) anche con una scansione sintattica normale per la lingua italiana: "i campi dormono un sonno perenne", ma in questo modo, con l'accento sulla 7^a, si sarebbe perduto il ritmo giambico, che evidentemente Poggioli ricercava.

Infine, giacché con Poggioli si ha a che fare con testi tradotti, non è quasi mai sufficiente individuare semplicemente l'endecasillabo, bensì occorre chiedersi: *quale* endecasillabo? E a quale verso russo risponde? Basti osservare ad esempio la traduzione di *Devuška iz Spoleto* (tradotto con il titolo *La Vergine di Spoleto*³⁹) di Blok, autore particolarmente caro a Poggioli. Alla tetrapodia dattilica del testo russo Poggioli risponde con il "passe-partout dell'endecasillabo",⁴⁰ che tuttavia qui ha una fisionomia ben diversa rispetto al nostro sonetto: la maggioranza dei versi – con poche eccezioni, di nuovo, solo a inizio verso – si dispongono uniformemente secondo lo schema dattilico (1^a, 4^a, 7^a, 10^a).



³⁷ "[...] Но дальше этого силлаботонизация итальянского 11-сложника не пошла: [...] более строгое чередование ударных и безударных слогов казалось носителям итальянского стиха монотонным". Ivi.

³⁸ P. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, Mulino, 2011⁵, p. 182.

³⁹ R. Poggioli, *Il fiore del verso russo*, cit., p. 339.

⁴⁰ A. Niero, *Il fiore del verso russo di Renato Poggioli*, cit., p. 127.

Il metro italiano è lo stesso, l'endecasillabo, ma la differenza con i versi del *Sonetto Invernale* è evidente. Anche questi sono endecasillabi canonici (questa volta *a minore*), ma che riescono comunque ad avvicinarsi e in un certo senso ad amalgamarsi col ritmo del testo originale. Il procedimento è in questo caso anche più evidente in quanto il pattern di 4^a - 7^a - 10^a, quello dattilico appunto, è uno dei meno fortunati della versificazione italiana: "già minoritario anche se tutt'altro che infrequente nella poesia del Duecento e di Dante, subisce una forte riduzione d'uso nella poesia lirica a partire da Petrarca".⁴¹

L'endecasillabo è certamente un *passe-partout* e Poggioli lo usa per tradurre metri russi diversi; eppure, pur all'interno di endecasillabi canonici, lo slavista cerca talvolta di ricavare uno spazio per alludere al ritmo del testo originale, intercettando pertanto le zone liminari della metrica, le aree in cui i confini tra i sistemi di versificazione si assottigliano e quasi si amalgamano.

Alcuni studiosi hanno esaminato questa tendenza,⁴² e tra questi Laura Organte ha parlato di

un approccio alla forma del modello che, sotto un'apparenza metricamente conservativa, [...] nasconde il tentativo di restituire il ritmo originale senza però uscire dal recinto della metrica tradizionale, lavorando, per così dire, dall'interno per piegare la prosodia italiana alla natura sillabo-tonica dei versi russi. [...] L'endecasillabo di Poggioli, pur canonico nella fisionomia, manifesta un trattamento anomalo rispetto alla tradizione che ne preclude la costituzionale tendenza a disporsi in compagini alloritmiche.⁴³

D'altronde, l'equivalenza funzionale non esclude di per sé l'equivalenza ritmica. In un recente articolo, ad esempio, Vera Polilova ha osservato:

Функциональные эквиваленты, например, в разной степени могут соответствовать формальным характеристикам оригинала, одни оказываются "точнее", адекватнее не только с точки зрения места в поэтической системе, но и в стиховом отношении. [...] Одновременно нужно помнить, что называя тот или иной перевод эквипросодичным, эквиметричным и эквиритмичным, мы чаще всего лишь указываем на его общую ориентацию.⁴⁴

⁴¹ P. Beltrami, *La metrica italiana*, cit., p. 183.

⁴² Alessandro Niero, ad esempio, parla di "ibridi definatorii". A. Niero, *Il fiore del verso russo di Renato Poggioli*, cit., p. 139. Mentre Giuseppe Ghini, analizzando il novenario giambico di Poggioli, parla di "crinale di traduzione in cui il sillabo-tonismo russo (le tetrapodie giambiche) sono fuse con il novenario italiano". G. Ghini, *Tradurre il ritmo del poeta...*, cit., p. 88.

⁴³ L. Organte, *Poesia e traduzione a Firenze (1930-1950)*, cit., pp. 94, 98.

⁴⁴ V. Polilova, *Perevod sticha: meždu funkcional'nym i formal'nym ékvivalentom (na materiale bal'montovskich perevodov ispanskich poëtov)*, in *Poëzija filologii. Filologija poëzii:*

Dunque, pur utilizzando *la* misura canonica del sonetto italiano, Poggioli scava all'interno dell'endecasillabo per fare eco al ritmo giambico del testo originale. Questa gestione ibrida di elementi della tradizione italiana ed elementi della tradizione russa – qui endecasillabo italiano e ritmo giambico russo, addomesticamento e straniamento – è una delle caratteristiche principali del metodo di Poggioli.

Quanto allo schema rimico, la traduzione lo riproduce esattamente (pur tralasciando l'alternanza di rime maschili e femminili, che non appartiene della poesia italiana): ABBA ABBA CCD EDE. Le rime rivelano anche una particolare attenzione per l'andamento allitterante del testo originale: sei su quattordici rimano in *-u*e*, mentre le restanti otto in *-e*e*, dove * indica un gruppo consonantico (in cui spesso ricorrono consonanti nasali). L'insistenza sul suono / e /, con cui terminano tutte le rime e che spesso ricorre in posizione tonica nella traduzione, rispecchia la medesima caratteristica individuata da Leong (si noti inoltre che anche nel testo russo le quartine hanno in posizione di rima unicamente la vocale / e /). L'attenzione per la partitura fonica non si limita alla punta del verso, bensì si riflette in tutto il componimento: è il caso delle allitterazioni delle consonanti nasali ai vv. 2 e 6; o ancora dei frequenti omoteleuti in *-me*.

Poggioli ricerca costantemente riprese foniche di vario genere, come mostra anche un breve raffronto tra la prima (1928) e l'ultima (1949) versione poetica (in corsivo sono evidenziate le variazioni inserite).

SONETTI INVERNALI (1928)

I.

Van le slitte. La neve è *come* un lume;
nuvole vanno come bianche renne
nel paradiso tremulo di penne
e dorme la boscaglia come un nume.

Rintoccan le campane *d'oltre fiume*,
i campi un sonno dormono perenne.
Destino inevitabile e solenne:
nessun giaciglio m'offre le sue piume.

Ma nel vetro fumoso d'una lente
io vedo in un ricovero clemente
la famiglia in un lume d'idromele.

SONETTI INVERNALI (1949)

I.

Van le slitte. La neve è *quasi* un lume:
nuvole vanno come bianche renne
nel paradiso tremulo di penne
e dorme la boscaglia come un nume.

Rintoccan le campane *d'oltre fiume*,
i campi un sonno dormono perenne.
Destino inevitabile e solenne:
nessun giaciglio m'offre le sue piume.

Oltre il vetro fumoso d'una lente
vedo dentro un ricovero clemente
la famiglia in un fiume d'oro lieve.

Sbornik konferencii, posvjaščennoj A.A. Iljušinu, V.B. Kataev, E.A. Pasternak (pod red.) Tver', Izdatatel' A. N. Kondrat'ev, 2018, pp. 135, 137.

E un desiderio l'anima mi strugge:
cerco il fuoco e non vedo che le vele
d'una slitta tra gli alberi che fugge.

E un desiderio l'anima mi strugge:
cerco un fuoco e non scorgo sulla neve
che una slitta fra gli alberi che fugge.

Molte varianti sono evidentemente introdotte per creare una compattezza fonica: ai vv. 9-10 Poggioli lascia sostanzialmente immutata la semantica dei versi, ma crea la ripresa del nesso consonantico *-tr-* e delle vocali *-e, -o*. O ancora si osservi il v. 11, in cui la frase “in un lume d'idromele” diventa “in un fiume d'oro lieve”: qui il cambiamento è inserito, come scrive lo stesso Poggioli nel *Fiore*, grazie alla “preziosa informazione che abbiamo ricevuto dall'autore”,⁴⁵ ma sostituendo “lume” con “fiume” e modificando completamente la componente semantica, la variante mantiene l'omoteleuto e il richiamo interno alle rime delle quartine.

Inoltre, pur aggiungendo *enjambement*, come ai vv. 2-3, la sintassi è sempre rispettata in corrispondenza delle partizioni substrofiche, come confermano i punti fermi alla fine di ogni quartina e terzina – un elemento rilevante dell'architettura del sonetto di Ivanov.

Per quanto riguarda la forma, dunque, Poggioli cerca il massimo accostamento al testo originale riproducendone il ritmo, lo schema rimico e in certi casi persino i singoli suoni. Questa fine ricerca di equivalenze formali ha tuttavia un costo: la fedeltà lessicale. Evidenziamo nel testo russo tutte le parole che vengono omesse nella versione del 1949:

ЗИМНИЕ СОНЕТЫ

I.
Скользят полозья. Свѣтель мертвый снѣгъ.
Волшебнo лѣсъ торжественный заснѣженъ.
Лебяжьимъ пухомъ сводъ небесъ омерженъ.
Быстрѣй оленя тучъ подлунный бѣгъ.

Чу, колоколь поетъ про дальній брегъ...
А сонъ полей безвѣстенъ и безбреженъ...
Неслѣженъ путь, и жребій неизбѣженъ,
Святая ночь, гдѣ мнѣ сулишь ночлегъ?

И вижу я, какъ бы въ кристаллѣ дымномъ,
Мою семью въ дому страннопріимномъ,
Въ медвяномъ свѣтѣ праздничныхъ огней.

И сердце тайной близостью томимо,
Ждетъ искорки средъ бора; но саней
Прямой полетъ стремится мимо, мимо.

SONETTI INVERNALI (1949)

I.
Van le slitte. La neve è quasi un lume:
nuvole vanno come bianche renne
nel paradiso tremulo di penne
e dorme la boscaglia come un nume.

Rintoccan le campane d'oltre fiume,
i campi un sonno dormono perenne.
Destino inevitabile e solenne:
nessun giaciglio m'offre le sue piume.

Oltre il vetro fumoso d'una lente
vedo dentro un ricovero clemente
la famiglia in un fiume d'oro lieve.

E un desiderio l'anima mi strugge:
cerco un fuoco e non scorgo sulla neve
che una slitta fra gli alberi che fugge.

⁴⁵ R. Poggioli, *Il fiore del verso russo*, cit., p. 249.

Delle 28 parole omesse nel passaggio alla versione poetica italiana – ossia che non trovano né una traduzione diretta, né un sinonimo o una parola semanticamente riconducibile al termine originale⁴⁶ – la maggior parte (22) è composta da aggettivi o avverbi. I sostantivi tendono invece a essere conservati, come risulta evidente da un raffronto tra la versione poetica (1949) e quella letterale (1928).

SONETTI INVERNALI (versione letterale)

SONETTI INVERNALI (1949)

I.

Scivolano le *slitte*. È rilucente la morta *neve*.
La solenne foresta è magicamente nevosa.
La volta dei cieli è trapunta d'una peluria di cigno.
La corsa sublunare delle *nuvole* è più veloce

[del cervo.

Ascolta, la *campana* canta sopra una proda lontana.
E il *sonno* delle pianure è ignoto e sterminato.
Non è tracciato il cammino ed è *inevitabile* la sorte.
O Sacrosanta notte, dove mi prometti un *giaciglio*?

Ed io *vedo* come in un cristallo appannato
La mia *famiglia* in una casa stranamente ospitale
Nella luce di miele dei fuochi di festa.

E il cuore, oppresso da una vicinanza segreta
Attende le faville in mezzo al bosco; ma delle *slitte*
Il volo diritto si dirige innanzi, innanzi.

I.

Van le *slitte*. La *neve* è quasi un lume:
nuvole vanno come bianche renne
nel paradiso tremulo di penne
e dorme la boscaglia come un nume.

Rintoccano le *campane* d'oltre fiume,
i campi un *sonno* dormono perenne.
Destino *inevitabile* e solenne:
nessun *giaciglio* m'offre le sue piume.

Oltre il vetro fumoso d'una lente
vedo dentro un ricovero clemente
la *famiglia* in un fiume d'oro lieve.

E un desiderio l'anima mi strugge:
cerco un fuoco e non scorgo sulla neve
che una *slitta* fra gli alberi che fugge.

Poggioli riprende, lasciandoli sostanzialmente immutati,⁴⁷ 10 termini dalla versione letterale, e 8 di questi sono sostantivi, ossia i punti di riferimento 'oggettuali' del testo russo.⁴⁸ Sappiamo da Michail Gasparov che questa tendenza è comune alla maggior parte delle traduzioni poetiche:

⁴⁶ Si è scelto di considerare unicamente i casi in cui *nessun* termine della traduzione fosse semanticamente riconducibile al termine originale. Casi come "vanno" per "бѣгъ"; "rintoccano" per "поеть"; o ancora "anima" per "сердце", sebbene non possano certamente essere considerati come traduzioni precise, non sono pertanto stati conteggiati tra i termini che cadono.

⁴⁷ Due di questi elementi cambiano numero: la seconda occorrenza del termine "slitta", plurale nella versione letterale, diventa singolare; mentre la "campana" del 1928 diventa "le campane" nel 1949: da qui l'apocope del verbo precedente. Si è scelto di conteggiarli comunque, poiché l'oscillazione è morfologica e non semantica.

⁴⁸ Per questioni di spazio ci siamo limitati a questo raffronto, ma anche ampliandolo al testo russo la tendenza rimane immutata: possono ritenersi traduzioni – a vario grado e titolo – esatte anche parole come "renne" (пер оленя), "penne" (пер "пухомъ"), "boscaglia" (per

Если вычислить показатель точности и показатель вольности для каждой из этих частей речи в отдельности, то окажется, что показатель точности существительных (почти в любых текстах) всегда в полтора-два раза выше, чем показатель других частей речи. Видимо, подлинник “опознается” в первую очередь по существительным, образующим “предметный мир” текста: читателю важнее узнать, “о чем” говорится, чем “что” говорится (и менее важно – “как” это говорится).⁴⁹

Le linee della tradizione nel lavoro di Poggioli

Gli elementi del testo ivanoviano conservati da Poggioli vengono ricombinati e rimpastati in un materiale linguistico – lessicale e sintattico – diverso da quello del sonetto russo al fine di ricondurre il testo tradotto nell’alveo della tradizione italiana. Il traduttore si rivolge innanzitutto all’uso di stilemi, figure sintattiche e termini ad alto tasso di letterarietà, che si riferiscono generalmente al repertorio lirico di registro più illustre della poesia italiana.

A quest’ordine di procedimenti, dovuti “principalmente all’esigenza di collocare un dato testo, proveniente da un sistema culturale altro, all’interno di un canone codificato, garantendone l’immediata riconoscibilità nella tradizione d’arrivo”,⁵⁰ vanno ricondotti alcuni segnali di una ricercata letterarietà come le apocopi dei verbi ai vv. 1, 5; alcuni sommovimenti della linea sintattica, come la frequente anticipazione del verbo rispetto al soggetto (vv. 1, 4, 5), l’anticipazione del complemento oggetto (v. 12), o la scansione acrobatica del v. 6 (sogg. – c. ogg. – verbo – agg.). Un ulteriore riferimento alla tradizione italiana, non sappiamo quanto intenzionale, può essere rappresentato dalla rima conclusiva dell’ultima terzina: “strugge / fugge”, che rimanda alle terzine del celeberrimo sonetto *Alla sera* di Ugo Foscolo. La stessa rima è usata da Poggioli anche nella traduzione della *Vergine di Spoleto* di Blok, o ancora si vedano le rime “struggenti / fuggenti” e “solenne / perenne” (presente anche nel sonetto) nella prima quartina della traduzione di *Bezglagol’nost’* di Bal’mont: questi elementi ancora una volta mostrano fino a che punto Poggioli attingesse a un bacino stilistico fisso anche per testi molto diversi tra loro, e rendono imprescindibile uno spoglio del *Fiore*.

“лѣсъ”), “ricovero” (per “ночлеги”). L’esempio lampante è offerto dal termine “жребий” per il quale i dizionari riportano come traduttori corretti sia ‘sorte’ (come nella versione letterale) sia ‘destino’ (come nella versione poetica). Certo è che in alcuni di questi esempi e in vari altri casi della traduzione Poggioli si allontana molto dalla morfologia – e dunque dalle funzioni grammaticali e sintattiche – dei termini originali.

⁴⁹ M. L. Gasparov, *Podstročnik i mera točnosti*, in Id., *O russkoj poezii. Analizy. Interpretacii. Charakteristiki*, M., Azbuka, 2001, p. 369.

⁵⁰ L. Organte, *Poesia e traduzione a Firenze (1930-1950)*, cit., p. 229.

La seconda linea della tradizione è quella dell'ermetismo fiorentino, nel cui ambiente Poggioli si era formato a Firenze. L'influenza di questa corrente sulle traduzioni di Poggioli era stata segnalata già dai primissimi recensori del *Fiore*, Montale⁵¹ e Fortini,⁵² per citare due tra i maggiori poeti del Novecento, che pure ne avevano dato valutazioni opposte. Al di là di queste annotazioni e dei riferimenti di alcuni studiosi,⁵³ manca ancora una ricognizione dettagliata di questi 'stilemi ermetici' che li metta anche in relazione con gli originali.⁵⁴

⁵¹ "Il suo linguaggio, poi, è quello di un moderno che conosce a fondo la recente poesia italiana e ne sfrutta le esperienze". E. Montale, *Il fiore del verso russo non è un fiore senza spine*, "Corriere della sera", 23 novembre 1949, p. 3.

⁵² "L'educazione e la formazione mentale di Poggioli, avvenuta nella Firenze tra le due guerre, lo volge alla zona di neoclassicismo linguistico che si sviluppò nell'esperienza ermetica". F. Fortini, *Il fiore del verso russo: un'occasione mancata*, "L'Avanti", 1 dicembre 1949, p. 3.

⁵³ "Si tratterà dunque di tracciare l'ascendenza di codeste versioni 'a libro chiuso' 'verändernden' o 'metamorphic' come amava definirle il Poggioli, per poi ricostruire, insieme al sottofondo romantico di innocenza e di 'ignoranza sublime' che tali traduzioni presuppongono, la definizione delle qualità timbriche dei testi derivati, ora travasate nei rivalutati schemi della volubilità ritmica dannunziana, ora richiamati attraverso il Pascoli più simbolista e allusivo". D. Della Terza, *Renato Poggioli tra Solaria e Inventario (con un'aggiunta di lettere inedite)*, "Italica", vol. 48, n. I, 1971, p. 17. "[...] forse troppo legato all'eredità post-d'annunziana, percepibile nelle sue traduzioni, in cui prevale il principio estetico su altre scelte spurie e rozze". G. Spindel, *Nota*, in R. Poggioli, *Il fiore del verso russo*, Milano, Mondadori, 1991, p. I. "In generale il Poggioli tende a rileggere molta della poesia attraverso lo stile poetico del primo novecento italiano con evidenti echi ora dannunziani, ora crepuscolari". S. Garzonio, *La poesia russa nelle traduzioni italiane del 900. Alcune considerazioni*, "Toronto Slavic Quarterly", n. 17, (Summer 2006), in <<http://sites.utoronto.ca/tsq/17/garzonio17.shtml#top>> (ultima consultazione: maggio 2021).

⁵⁴ Naturalmente una ricognizione di questo tipo è già stata avviata da Organte, che tuttavia, come si è detto, manca di proporre un raffronto puntuale con gli originali russi. Per questo motivo si può non essere completamente d'accordo con l'affermazione di Niero secondo cui il *Fiore* andrebbe indagato in questo senso dagli italianisti. Certo, la ricognizione lessicale da operare sul *Fiore* richiede competenze da italianisti, eppure siamo convinti che il lessico (e non solo) delle traduzioni vada analizzato in rapporto anche a quello dei testi originali. Lo mostra il caso delle parole aggiunte *ex nihilo* dal traduttore: queste, non essendo in rapporto di filiazione diretta con il testo originale, rivelano chiaramente le intenzioni di Poggioli, il quale talvolta si muove alla ricerca di un *pattern* ritmico, talvolta di riprese foniche, o ancora di riferimenti alla tradizione che possano ricontestualizzare il testo tradotto. Studiando queste traduzioni, per inquadrarne le strategie, è necessario stabilire cosa fosse già presente nei testi originali e cosa, invece, sia aggiunto dal traduttore: è in questo senso che una collaborazione tra

Per individuarli si può filtrare il testo attraverso alcune categorie della ‘grammatica ermetica’ individuate nei fondamentali lavori di Pier Vincenzo Mengaldo:⁵⁵

- *Uso del sostantivo assoluto, cioè soppressione dell’articolo, in particolare determinativo* (nuvole; renne; penne; destino)
- *Plurali in luogo dei singolari, con effetto evocativo di generalizzazione e indeterminazione*⁵⁶ (renne; penne; campane; alberi)
- *Libertà nel manovrare i nessi preposizionali, resistenza alla parafrasi* (tremulo di penne)⁵⁷
- *Uso della sintassi nominale* (Destino inevitabile e solenne)
- *Tendenza al preziosismo lessicale* (paradiso;⁵⁸ nume; strugge⁵⁹)
- *Frequenza di voci sdrucciole in parallelo* (nuvole; tremulo; dormono; inevitabile; ricovero; anima; alberi).

Quanto alle sdrucciole, molto frequenti nel nostro sonetto, occorre notare che su sette parole sdrucciole del componimento, ben sei cadono nell’endecasillabo sotto il medesimo *ictus* di 6^a. Queste vengono descritte da Organte

slavisti e italianisti risulta importante. Si veda del resto quanto scrive in proposito la stessa Organte: “Sia l’analisi critica [...] sia l’analisi linguistica [...] smentiscono l’assunto, alimentato da certa critica, secondo il quale i traduttori fiorentini avrebbero ‘ermetizzato’, oscurandoli, i testi di partenza. Vale piuttosto il contrario: il massivo ingresso di poesia europea simbolista e post-simbolista, veicolata da una lingua italiana che necessariamente si modella sugli originali stranieri, contribuisce in maniera determinante alla grammaticalizzazione di quella koinè che proprio nella traduzione avrebbe trovato poi un’attenuazione e una stabilizzazione”. L. Organte, *Poesia e traduzione a Firenze (1930-1950)*, cit., p. 10.

⁵⁵ Si veda in particolare: P. V. Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 131-158.

⁵⁶ Nel suo saggio Mengaldo si riferisce sostanzialmente alla poesia composta in lingua italiana. La categoria dei plurali in luogo dei singolari, tuttavia, è particolarmente interessante nell’analisi dei testi tradotti poiché, come in questo caso, si può tracciare con precisione quali elementi fossero singolari nel testo russo e siano diventati plurali nel processo traduttivo.

⁵⁷ In proposito nota Organte: “va trattato a parte l’impegno della preposizione *di*, vera e propria scorciatoia semantica intensamente sfruttata per produrre sintesi qualificative o costrutti più complessi, meno razionalizzabili”. L. Organte, *Poesia e traduzione a Firenze (1930-1950)*, cit., p. 286.

⁵⁸ Il termine vale qui ‘cielo’, secondo un’accezione rara che tra i dizionari della stazione lessicografica dell’Accademia della Crusca viene attestata solo dal Battaglia: <www.gdli.it/pdf_viewer/Scripts/pdf.js/web/viewer.asp?file=/PDF/GDLI12/GDLI_12_ocr_541.pdf&parola=paradiso> (ultima consultazione: maggio 2021).

⁵⁹ Tra i preziosismi lessicali citati da Mengaldo ci sono i verbi solitamente intransitivi usati transitivamente. Vi rientra “strugge”, usato qui nella sua versione transitiva (c. ogg. “l’anima”) meno comune rispetto all’intransitivo “struggersi”.

come “figure ritmiche ad alto tasso di letterarietà”,⁶⁰ anche perché rimandano in modo inequivocabile a un’area specifica della grammatica ermetica: ossia ad alcuni degli elementi della *koinè* pascoliano-dannunziana che furono ripresi e riattualizzati dai poeti ermetici. Anche qui si manifesta la tendenza principale del metodo di Poggioli: pur riproducendo attentamente la forma dell’originale, il traduttore ancora il testo alla tradizione italiana, sfruttando precisi riferimenti – anche ritmici, come in questo caso – alla nostra lirica.

Il più chiaro segnale del riferimento a questa *koinè* è offerto in particolare dalla parola ‘tremulo’, annoverata da più studiosi tra gli sdruciolli “con valore smorzante”⁶¹ tipici dei testi di Pascoli e D’Annunzio. Lo osserva ad esempio Michele Marinoni, che per i testi degli ermetici parla di

alta frequenza, tutta dannunziana (e pascoliana), delle voci sdruciole (ricordo le lunghe sequenze di sdruciolli nei *Ditirambi* di *Alcyone*, in particolare verso le parti finali, contro una predilezione iniziale per il ritmo anapestico-dattilico), talvolta, seguendo in questo caso anche la voce pascoliana, con intenzioni smorzanti (*tacito*, *tremulo*, *fragile*, *labile* ecc.) tutte da ragionare a seconda dei rispettivi nessi ritmici e semantici coevi (per esempio tremulo, che Cecchi leggeva, specie in Pascoli, come aggettivo capace di applicarsi alle più svariate possibilità, e che in d’Annunzio spicca nelle raccolte tra *Primo vere* e *Chimera*, con qualche recupero in *Alcyone*, torna proprio in Luzi e Paronchi).⁶²

In effetti una ricognizione cursoria nell’*opera omnia* di Pascoli e D’Annunzio (condotta attraverso la biblioteca digitale *Intratext*⁶³) conferma quantitativamente l’ipotesi degli studiosi: 52 occorrenze di ‘tremulo’ nell’opera del primo, e 28 di queste sotto *ictus* di sesta; e 32 nell’opera del secondo (9 sotto *ictus* di sesta).⁶⁴

⁶⁰ L. Organte, *Poesia e traduzione a Firenze (1930-1950)*, cit., p. 97.

⁶¹ P. V. Mengaldo, *Pascoli e la poesia italiana del Novecento*, in *Pascoli e la cultura del Novecento*, a cura di A. Battistini, G. Miro Gori, C. Mazzotta, Venezia, Marsilio, 2007, p.105.

⁶² M. Marinoni, *La “funzione” D’Annunzio nella grammatica degli ermetici*, in *L’Ermetismo e Firenze. Atti del convegno internazionale di studi Firenze, 27-31 ottobre 2014. Critici, traduttori, maestri, modelli*, a cura di A. Dolfi, vol. I, Firenze, Firenze University Press, 2016, p. 332.

⁶³ <<http://www.intratext.com/>> (ultima consultazione: maggio 2021).

⁶⁴ Già all’altezza del 1928 Poggioli poteva senza dubbio aver letto anche *Ossi di Seppia* di Montale (1925), in cui l’aggettivo ‘tremulo’ ricorre 6 volte. Tuttavia l’uso che ne fa Montale (non è mai sotto *ictus* di sesta) pare escludere che il poeta genovese potesse essere un modello in questo senso. Si veda la recensione a *Finisterre* in cui Poggioli parla positivamente, seppur brevemente, anche di *Ossi di Seppia*: R. Poggioli, *Italian Literary Chronicles, I. Poetry 1944-1947*, in “*Italica*”, vol. 25, n. 1 (Mar., 1948), pp. 54-55.

Il lemma ‘tremulo’ è rilevante anche per altri motivi: innanzitutto non è riconducibile ad alcuna parola del testo russo, ed è dunque evidente che Poggioli lo abbia aggiunto (cosciente o meno) *ex nihilo*, attingendolo dal proprio repertorio stilistico come ‘formula ritmica’ o come segnale di richiamo alla tradizione di inizio secolo. Inoltre, ‘tremulo’ ricorre anche in un’altra traduzione del *Fiore: Precoce autunno di un morente amore* di Valerij Brjusov, in cui di nuovo non traduce alcuna parola del testo originale e, di nuovo, è sotto *ictus* di sesta in un endecasillabo – ciò che ancora una volta mostra come questa analisi vada ampliata a tutti i testi dell’antologia.

Gli elementi ermetici individuati nella traduzione di Poggioli possono sembrare i meno appariscenti della grammatica ermetica, soprattutto se si confrontano con i testi di Luzi, Parronchi etc. Tuttavia, bisogna tenere in considerazione innanzitutto che il testo in oggetto è una traduzione, e dunque Poggioli, pur con tutte le licenze che non è restio a concedersi, è ‘limitato’ dal materiale di partenza e cerca di restituirlo con i propri strumenti. Inoltre, è lo stesso Mengaldo a suddividere la pur coesa *koinè* ermetica in due gruppi: da un lato l’ermetismo *forte* e dall’altro quello *debole*, “che rispetto al primo sottrae gli ardimenti più specifici attestandosi su un modernismo generico, declinato elegiacamente e linguisticamente poco problematico”.⁶⁵ La lingua delle traduzioni poetiche, nota ancora Mengaldo, si attesta generalmente proprio sul bacino stilistico dell’*ermetismo debole*.

Inoltre, attingere al repertorio pascoliano-dannunziano ed ermetico per tradurre Ivanov dovette sembrare a Poggioli una scelta quasi naturale, e questo non solo perché la sua formazione era avvenuta in questo ambiente poetico: nelle pagine introduttive del *Fiore* Poggioli traccia più volte dei paralleli tra i decadenti e simbolisti russi, e la poesia italiana di inizio secolo. A D’Annunzio, ad esempio, Poggioli si riferisce nel descrivere la poetica sensuale di Bal’mont. Per Ivanov, poi, parla direttamente “[del]l’ermetismo più occulto”⁶⁶ e individua le fonti della sua poetica, tra gli altri, in Nietzsche – filosofo importante, come è noto, anche per la poesia italiana del primo Novecento. Il riferimento all’ermetismo e ai suoi antecedenti in traduzione potrebbe dunque essere, dal punto di vista della comprensione critica, un tentativo di ricondurre Ivanov a un *humus* letterario che gli fosse in qualche misura affine. La questione è complessa e non può essere affrontata in questa sede, tuttavia la correlazione tra l’attività traduttiva di Poggioli e quella critica, specie laddove scrive del crepuscolarismo e del simbolismo europei a cavallo tra Ottocento e Novecento,⁶⁷ merita indubbiamente attenzione.

⁶⁵ P. V. Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, cit., p. 148.

⁶⁶ R. Poggioli, *Il fiore del verso russo*, cit., p. 83.

⁶⁷ Si veda in particolare: R. Poggioli, *Decadence in Miniature*, “The Massachusetts Review”, vol. 4, n. 3 (Spring 1963), pp. 531-562.

Hanno meno successo i tentativi di Poggioli di ricondurre al microcosmo poetico e stilistico degli ermetici anche autori che, a differenza di Ivanov, gli sono meno congeniali. Di questa *reductio ad unum*, comune in realtà a molti dei traduttori ermetici, aveva scritto Franco Fortini nella nota e già citata recensione: è particolarmente evidente il caso di Majakovskij, un autore che del resto Poggioli non amava e che viene in un certo senso deformato dagli stilemi ermetici che gli vengono imposti.⁶⁸

Conclusioni

All'origine del procedimento di Poggioli, come è stato più volte sottolineato da chi ne ha studiate le traduzioni, c'è la dominante della forma, in questo caso della forma-sonetto di cui viene riprodotto esattamente lo schema rimico. Per quanto riguarda invece il metro, Poggioli ha cercato un compromesso tra equivalenza funzionale (dunque l'endecasillabo come metro del sonetto in Italia) e versione ritmica. Gli accenti degli endecasillabi nel *Sonetto Invernale*, infatti, vengono 'disciplinati' a disporsi principalmente sulle sillabe pari, alludendo dunque al ritmo della pentapodia giambica. Il traduttore rivolge grande attenzione anche alla riproduzione della tessitura fonica dell'originale, cercando dunque di conservare prima di tutto l'"animo musicale"⁶⁹ del testo, per usare le parole di Ivanov, attraverso un fitto sistema di omoteleuti, allitterazioni, rimalmezzo etc. (la graduale costruzione di questo sistema è testimoniata dalle varianti della traduzione).

Una forma così raffinata non poteva che avere il proprio contrappasso nella resa della sintassi e, soprattutto, del lessico. Per quanto riguarda quest'ultimo: sono conservati principalmente i sostantivi, ossia i punti di riferimento che permettono di rendere riconoscibile il 'mondo' rappresentato dal testo (cadono invece soprattutto gli aggettivi, e con essi la qualificazione di questo mondo). Al di là di questi punti fermi, e all'interno della forma del sonetto, Poggioli si riserva molte licenze: ora spostandosi dagli elementi presenti nel testo originale – che comunque rimane visibile in filigrana – per slittamenti semantici o sintattici di vario genere, ora aggiungendo termini *ex nihilo*.

⁶⁸ Cf. M. Calusio, *Majakovskij in Italia. Considerazioni preliminari*, in *Il nostro sogno di una cosa. Saggi e traduzioni per Serena Vitale*, a c. di A. Bonola, M. Calusio, Milano, Archinto, 2015, pp. 35-57. Anche qui Poggioli ricorre a tratti a un lessico dannunziano: cf. "tratturo" in *La nostra marcia*.

⁶⁹ "музыкальную душу". V. Ivanov, *Sobranie Sočinenij v 4-ch tomach*, t. 1, D. Ivanov, O. Dešart (pod red.), Bruxelles, Foyer Oriental Chrétien, 1971, p. 818.

L'analisi del testo conferma inoltre quanto è stato notato già dai primi recensori di Poggioli: sullo sfondo di alcuni procedimenti (sintattici e lessicali) vagamente riferibili alla tradizione più alta della nostra lirica, se ne trovano altri che riconducono il testo alla linea ermetica e pascoliano-dannunziana.

È d'altronde lo stesso Poggioli, in chiusura del *Fiore*, a descrivere programmaticamente i suoi intenti traduttivi e a lasciare "al lettore il compito di cercare, al di là di quella prosa in versi che è la nemesis d'ogni traduzione poetica, particolarmente se metrica o ritmica, gli echi e le reminiscenze della creazione originaria ed originale".⁷⁰ Per usare una metafora ormai frusta – ma che qui è calzante – Poggioli cerca di riscrivere il testo con gli strumenti della poesia italiana, come se non si trattasse di un testo tradotto, bensì di un testo originale, o tutt'al più di una 'variazione sul tema'.

Giacché non si possono trarre conclusioni definitive sul metodo di un traduttore attraverso l'analisi di un unico testo, quanto detto fin qui non può ritenersi valido a priori per tutte le traduzioni di Poggioli. In questo senso, come già caldeggiato da Niero, si conferma la necessità di un più ampio spoglio del *Fiore*, magari facendone un corpus digitalizzato e annotato, viste le dimensioni del volume.

Molto rimane da studiare: oltre alle questioni già citate, rimane aperta quella dell'influsso di D'Annunzio e soprattutto di Pascoli anche per quanto riguarda l'organizzazione metrica dei testi di Poggioli. Laura Organte, ad esempio, cita le sperimentazioni dei due poeti italiani come importanti precedenti metrici⁷¹ per il fiorentino (per i quali tuttavia aveva avuto delle – pur circostanziali – parole critiche nel recensire l'*Onegin* di Lo Gatto⁷²). Sarebbe dunque utile studiare i metri e i ritmi di Poggioli in relazione alla poesia russa, da un lato, e alle sperimentazioni di inizio secolo, dall'altro, al fine di chiarirne le ascendenze formali.

Inoltre, cosa ancora più rilevante, un'analisi dettagliata delle traduzioni di Poggioli potrebbe apportare un importante contributo allo studio di come, attraverso le sue scelte e i suoi 'filtri' traduttivi, i poeti italiani abbiano letto e, eventualmente, siano stati influenzati dai poeti russi. Un primo illustre

⁷⁰ R. Poggioli, *Il fiore del verso russo*, cit., p. 650.

⁷¹ "[Poggioli crea] una zona di frontiera in cui gli strumenti della lirica italiana finiscono con l'ibridarsi al contatto con la musica straniera senza snaturarsi del tutto, favorite in questo dalle interferenze con le sperimentazioni otto-novecentesche in campo ritmico, che autorizzano soluzioni eterodosse". L. Organte, *Poesia e traduzione a Firenze (1930-1950)*, cit., p. 172.

⁷² R. Poggioli, *Nota su alcune versioni italiane dalla poesia di Pushkin*, in "Letteratura", I (1937), 3, pp. 131-140.

esempio: scrive Stefano Verdino che tra le letture che preparano *Avvento Notturmo* di Mario Luzi “non manca la conoscenza dell’antologia di poesia russa contemporanea allestita da Poggioli e dal titolo preluziano *La violetta notturna*”.⁷³

Abstract

An analysis of Renato Poggioli’s version of the first *Winter Sonnet* by Vyacheslav Ivanov: notes on his translation method through a comparison of the manuscripts

The article presents an analysis of Renato Poggioli’s poetic translation of the first *Winter Sonnet* by Vyacheslav Ivanov. The research was carried out on the final version of the text and on three earlier variants of the translation (a literal translation and two poetic versions). The analysis of the changes inserted by Poggioli shows the translator’s attention for the form of the text: its iambic rhythm is echoed within traditional Italian hendecasyllables, its rhyming scheme is reproduced, and its frequent alliterations are mimicked. Furthermore, a survey of the elements that are preserved, eliminated or added during the translation process shows Poggioli’s tendency to preserve the substantives of the source text (thus, its “objectual” landmarks) and to recombine them with elements aimed at creating references to the Italian poetic tradition. Particular attention is drawn to the references to Hermeticism, which are particularly evident in certain lexical, syntactical, and metrical choices.

Keywords: Renato Poggioli, Vyacheslav Ivanov, poetic translation, metre, prosody, variants, Hermeticism

⁷³ S. Verdino, *Introduzione*, in M. Luzi, *L’opera poetica*, Milano, Mondadori, 1998, p. XVI.