

SULLA TRADUZIONE POETICA:
HALAS A TEMPO DI RIPELLINO
FUNZIONI ED EQUIVALENZE DEGLI ELEMENTI PROSODICI

ALESSANDRA MURA

PREMESSA

“E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra tramutare senza rompere tutta sua dolcezza e armonia. E questa è la cagione perché Omero non si mutò di greco in latino come l’altre scritture che avemo da loro. E questa è la cagione perché li versi del Salterio sono senza dolcezza di musica e d’armonia; che essi furono trasmutati d’ebreo in greco e di greco in latino, e nella prima trasmutazione tutta quella dolcezza venne meno” (Dante, *Convivio*, I, VII, 14 - 15).

Se Dante avesse avuto occasione di dissertare sulla traduzione con Jakobson, avrebbe convenuto che nella sfera della “traduzione interlinguistica” la poesia è intraducibile (Jakobson 1966: 56-64). Tuttavia il drastico giudizio del *Convivio* è poi smentito nella *Commedia*, dove si fa riferimento “al canto di salmi famosi evidenziandone la dolcezza e l’armonia negate nel *Convivio*” e offrendo una delle tante conferme sul valore e la necessità della traduzione (Baldelli 1985: 466).

Dante comunque non trova posto in questo scritto, se non per testimoniare delle lontane origini del problema teorico della traduzione poetica e della sua complessità. E non vi troverà posto neppure (se non per doverose citazioni e richiami) la più copiosa e autorevole letteratura moderna sulla traduzione, che pur costituisce il fertile terreno delle mie osservazioni. Evito dunque le solite, obbligate premesse

sulla traducibilità o intraducibilità della poesia, che immancabilmente sfociano in una definizione ontologica dell'opera di traduzione, più o meno convincente e sempre insufficiente. Parlare di "trasposizione creatrice" (Jakobson 1966: 63), di "traduzione-ricreazione" (Etkind 1982: 22) o di "riproduzione artistica" (Levý 1983: 83) è piuttosto un espediente pratico, un 'puro accidente' per chiamare qualcosa che sfugge ad ogni definizione. Quel che appare indiscutibile è che la poesia, come qualunque forma di comunicazione scritta, letteraria o meno, 'deve' essere tradotta, se non altro perché la connaturata curiosità del sapere umano non tollera ostacoli, tanto meno linguistici. E se è anche vero che non esistono traduzioni ideali e definitive, è comunque auspicabile che chi affronta l'arduo compito di tradurre poesia la sappia tradurre o 'impari' a farlo. Affidarsi, come sembra fare Mounin, alla speranza che sia sempre un poeta a tradurre poesia, e per di più il poeta giusto, che condivida del poeta tradotto il temperamento, la visione del mondo, il modo di sentire (Mounin 1965: 141-150), significa rassegnarsi a leggere traduzioni scadenti. Assumo invece qui la lezione di Levý (1983: 41), che in termini più realistici parla di *femeslo*, di mestiere del traduttore, e un mestiere presuppone una tecnica, un metodo, che può essere acquisito. È certo però, che elaborare un metodo aprioristico e applicabile in generale per tradurre poesia, è cosa inconcepibile. Poiché ogni opera poetica si presenta come insieme di valori e forme specifiche e irripetibili, il testo poetico pone a chi ne affronta la traduzione difficoltà sempre diverse, che richiedono una particolare analisi e particolari soluzioni. È anche vero che problemi tanto diversi presentano spesso forti analogie: esistono cioè 'categorie' di problemi, che assumono forme diverse nei singoli casi, e la cui soluzione richiede un tipo di analisi simile (ad es. il metro, le rime, le assonanze, le paronomasie ecc.). La capacità di tradurre è raramente innata, ma può essere acquisita con lo studio di opere monografiche sulla traduzione, con l'analisi di opere poetiche tradotte.

Questo approccio è molto più diffuso nei paesi slavi che in quelli dell'Europa occidentale. Osserva Jiří Levý, che in Occidente gli studi monografici sulla traduzione sono piuttosto rari e di solito subordinati alla generale teoria linguistica sulla traduzione, mentre nei paesi slavi la critica teorica si è specializzata nella traduzione artistica e ne ha analizzato più a fondo la complessa problematica. (È bene specificare che le osservazioni di Levý si riferiscono al 1963, anno della prima edizione del suo libro, anche se oggi la situazione appare sostanzialmente immutata).

Dalla consapevolezza di questa carenza occidentale (e soprattutto italiana per quanto riguarda le lingue slave) nasce quest'analisi dei testi di František Halas, uno dei maggiori poeti cechi del Novecento, nell'interpretazione di un grande traduttore: Angelo Maria Ripellino.¹ Naturalmente, un binomio così imponente potrebbe creare l'errata aspettativa di uno studio più vasto e complesso di quello che seguirà quest'introduzione, ma ho inteso indagare esclusivamente nella sfera del ritmo poetico, analizzando i particolari problemi che esso crea in quel tipo di traduzione poetica che Levý (1983: 39-40) definisce "illusionistica", mirante cioè a dare al lettore l'illusione di leggere la poesia originale.

IL RITMO POETICO

Quando l'analisi verte sulla poesia classica o moderna, che spesso risponde a schemi metrici e a generi poetici facilmente individuabili, perché convalidati da una tradizione, la maggior parte degli studiosi di problemi prosodici tende a identificare il ritmo con il metro o a vedere nel metro l'elemento che genera la struttura ritmica del verso. Ad esempio, Pazzaglia (1974: 17) scrive che "il metro, convenzione e istituzione storico-letteraria, è la figura ritmica specifica della poesia"; e per Cremante (1976: 273) il metro è "la regola, vale a dire l'unità o il sistema di misura in rapporto al quale il verso singolo assume la propria fisionomia ritmica convenzionale. Il metro rappresenta dunque la forma e la norma del ritmo poetico". Anche Hrabák (1970: 14), stabilito che ogni singolo verso vive come unità autonoma, ritiene che la percezione del ritmo avvenga per effetto dell'impulso metrico; l'impulso metrico nasce dall'affermazione nel verso di alcuni elementi fonici e "chiamiamo ritmo quest'organizzazione intenzionale di elementi fonici (che si manifesta come ripetizione)".

Il metro, che è determinato dal materiale linguistico e risponde a regole diverse nelle diverse lingue, anche nei periodi storici della sua maggiore applicazione ha incontrato forti opposizioni in correnti estetiche che per volontà innovativa tendevano a indebolirlo o a trasgre-

¹ L'analisi che segue è basata unicamente sui testi contenuti nel volume Fr. Halas, *Imagena*, Torino, Einaudi 1971, dove Ripellino propone la traduzione con testo a fronte dell'antologia monografica *Básně*, Praha, Čs. spisovatel 1957, che contiene una scelta di poesie dalle principali raccolte di Halas.

dirlo creando nuovi modelli.² Se prendiamo in considerazione la poesia contemporanea in una qualsiasi lingua europea, notiamo che il metro può essere del tutto assente nella composizione poetica. E ciò non significa certo che il ritmo non sia più la struttura portante dell'opera poetica, ma solo che è affidato ad altri elementi in combinazioni e funzioni sempre diverse. La libertà estrema nell'uso dei mezzi poetici (o nel non uso, penso a quei testi che sono percepiti come poetici in base alla sola disposizione grafica), che è la conquista della poesia del Novecento, porta come conseguenza un'estrema individualizzazione della sensibilità poetica per quegli elementi fonici che generano il ritmo. Le varietà ritmiche divengono così infinite e più che mai per essere tradotto ogni singolo testo richiede uno studio a sé.

A questo punto occorre specificare, riesumando un'antica controversia ormai ampiamente superata, che il ritmo non è la forma esteriore dell'opera poetica, ma la struttura portante e unificatrice di tutte le componenti della poesia. Il ritmo è anch'esso 'significato'. La minima variazione di un qualunque elemento ritmico del verso genera automaticamente anche una sua mutazione semantica.

In assenza di una norma metrica, uno dei fondamenti ritmici del verso è l'*intonazione*, che ci fa distinguere la frase che percepiamo come verso dalla stessa frase inserita in un contesto prosastico (Mukařovský 1949: 18-19). Il verso che segue, isolato dal contesto, può essere pronunciato come prosa:

ze tvé krve zbyl tu malý pohrobek (Nezval, *Edison*).

Questa frase senza alcun ordinamento ritmico mantiene la normale intonazione divisa in due parti "con la divisione dopo la parola *krve*: ze

² Come osserva Mukařovský difficilmente uno schema metrico astratto e ideale viene realizzato compiutamente, perché in questo caso il risultato sarebbe molto meccanico e poco artistico. L'applicazione della norma metrica risponde all'aspettativa della ripetizione: ossia dopo un verso ritmicamente organizzato in un dato modo, ci si attende che il verso seguente risponda a un'analoga organizzazione. Quest'ultima può essere realizzata o meno (delusione dell'aspettativa), dando origine alla varietà ritmica attraverso la quale il testo acquista spessore semantico e artistico. E come non può esistere una rigida applicazione del metro, così difficilmente un testo poetico rifiuterà del tutto la norma metrica: anche nell'apparente assenza di metro la composizione sarà guidata da un "impulso metrico". Mentre nella poesia regolata da un metro i singoli versi realizzano o non realizzano la stessa "norma metrica", nei versi cosiddetti 'liberi' ogni singolo verso diviene la norma metrica del verso successivo, "in altre parole la norma cambia continuamente sebbene la sensazione dell'interdipendenza tra i vari mutamenti perduri, sicché anche il verso libero ha un impulso metrico" (Mukařovský 1949: 11-13).

tvé krve / zbyl tu malý pohrobek. Tuttavia se la pronunciamo ritmicamente come richiede il contesto:

nevím kde a máš-li jaký náhrobek
ze tvé krve zbyl tu malý pohrobek
hled' už slabikuje v Kanadě tvé knihy

si manifesta uno spostamento della cesura: ora si trova dopo la parola *tu*". Il verso possiede "un'intonazione indipendente, che si fa portatrice dell'unità del verso" ed è, a seconda dei casi, il fondamento dello schema metrico oppure condiziona l'impulso metrico. Nel verso però l'intonazione della frase che scaturirebbe al di fuori del contesto poetico non scompare, e anche se essa può talvolta coincidere con l'intonazione prosodica le due diverse intonazioni non si coprono mai. Il verso appare dunque come la risultante unitaria di due norme intonative, quella ritmica e quella della normale enunciazione. Proprio perché compresenti e mai assorbite l'una dall'altra anche dove coincidono, esse creano nel verso una "tensione che è il segno caratteristico del ritmo del verso". Un breve esempio sarà più utile di qualsiasi definizione teorica (cfr. Mukařovský 1949: 53). Il fattore principale che determina l'intonazione del verso e la sua costruzione ritmica in generale è l'ordine in cui si susseguono le parole. Nei versi

z hloubi oceánu
se nesl ke mně tichý, sladký hlas (Čech, *Evropa*)

si trovano in successione gli aggettivi *tichý* e *sladký*. Ed ecco ora lo stesso verso con un mutamento dell'ordine:

se nesl ke mně sladký, tichý hlas

Questo minimo intervento nella costruzione del verso genera il cambiamento di quella che Mukařovský definisce la "linea intonativa" ("intonační linie"), rappresentandola con un diagramma in cui i punti di maggiore intensità dell'intonazione costituiscono gli apici, le punte massime della sua rappresentazione lineare. Nel verso originale gli apici della linea intonativa sono due: *se nesl ke mně tichý, sladký hlas*. Nella variazione gli apici diventano tre: *se nesl ke mně sladký tichý hlas*. Tutto ciò dà luogo non soltanto ad un mutamento ritmico, ma anche semantico del verso. Per comprenderlo occorre esaminare il rapporto semantico tra i due aggettivi e il sostantivo: "l'aggettivo *tichý* sta a significare il grado di intensità, cioè di una qualità stabile della voce, mentre l'aggettivo *sladký* indica semplicemente una particolare sfumatura della voce; il primo aggettivo si trova dunque in più stretto

rapporto semantico con il sostantivo che non il secondo. Perciò nella versione originale, dove l'aggettivo *tichý* è separato dal sostantivo, entrambi gli attributi mantengono la loro autonomia semantica, mentre nella versione modificata, in cui tale aggettivo si trova in immediata vicinanza del sostantivo, essi si fondono in un unico complesso semantico, al quale l'aggettivo *sladký* apporta ora una precisazione secondaria. Ciò crea tra la parola *sladký* e le altre due parole una divisione semantica che si manifesta fonicamente con il doppio apice intonativo dell'intero gruppo: *sladký, tichý hlas*" (Mukařovský 1949: 53-54). In un caso come questo, la linea intonativa si fa portatrice unitaria del verso, creando uno stretto rapporto fra la sua struttura ritmica e il suo spessore semantico.

Oltre all'intonazione e al metro, altri elementi possono di volta in volta assumere una "funzione dominante" nella costruzione ritmica del verso, dell'intera strofa o dell'intero componimento (Jakobson 1981: 751-756; Etkind 1982: 1-29). Ad esempio la trama fonetica, le assonanze, le paronomasie, le rime, le ripetizioni e così via. Naturalmente il testo è il risultato artistico unitario di tutti questi elementi e non si richiede certo al lettore di scinderlo nelle sue varie componenti, per poterne cogliere il valore poetico. Operazione invece necessaria per il traduttore, il quale senza mai perdere di vista l'unitarietà dell'opera deve accertare tutti i mezzi espressivi utilizzati dal poeta, la loro gerarchia, i loro rapporti all'interno del verso, della strofa (se c'è divisione strofica) e dell'intera composizione: ossia la loro *funzione* nella poetica dell'autore. Nonostante la strettissima correlazione tra l'espressione linguistica e il pensiero, essi non devono essere identificati, perché ci sfuggirebbero così le relazioni tra il contenuto e la forma, che sono invece fondamentali per la traduzione (Levý 1983: 46-47).

Nella traduzione fra due lingue diverse, tra le quali non si potrà mai avere identità, il concetto fondamentale è quello di *equivalenza*. Poiché ogni lingua presenta strutture diverse, sintattiche e fonetiche, sono diversi anche quegli elementi che partecipano alla creazione del ritmo ed è spesso necessario usare mezzi diversi, per ottenere un risultato equivalente. Quel che la traduzione deve riprodurre non è il metro, le rime, l'ordine delle parole o altri singoli aspetti, ma il ritmo dell'originale. Ad esempio alcuni versi di Halas con ritmo dattilico trovano una perfetta equivalenza nei versi trocaici della traduzione di Ripellino, oppure le assonanze assumono talvolta il ruolo che nell'originale era affidato alle rime, ecc.

Tuttavia la traduzione, che non è un'operazione matematica, non trova sempre soluzioni così felici, il che spiega anche perché non po-

trà mai esistere una traduzione ideale e definitiva. Come osserva Levý (1983: 69), due lingue diverse devono essere considerate come sistemi che non sono linearmente commensurabili. Se si volesse elaborare una stilistica comparata di due date lingue, si dovrebbero verificare tre punti fondamentali: a) quali mezzi di informazione delle due lingue possono essere considerati equivalenti; b) quali mezzi della lingua di partenza mancano nella lingua d'arrivo; c) quali mezzi invece la lingua di traduzione ha in più.

Il primo caso, che è piuttosto raro, non presenta eccessive difficoltà. Nel secondo i mezzi espressivi mancanti devono essere 'compensati', il che è possibile perché di solito in una lingua l'indebolimento di una categoria con determinate possibilità semantiche è bilanciato da un'altra categoria riccamente sviluppata.³ Generalmente ciò che provoca nella traduzione le cosiddette 'perdite' rispetto all'originale è la terza eventualità: quando cioè la lingua della traduzione dispone di mezzi espressivi che mancano invece nella lingua del modello. In questo caso la scelta da parte del traduttore è molto più complessa e determinante. Ogni lingua dispone infatti di mezzi espressivi specifici che non si riscontrano in altre lingue e per i quali la lingua della traduzione non potrà trovare una base nell'originale. Se il traduttore non utilizzerà tali mezzi, la scala espressiva della traduzione risulterà indebolita rispetto all'originale. La traduzione inoltre presenta maggiori difficoltà dove è più significativa la funzione della lingua nella costruzione artistica del testo, e dunque in poesia, dove sono necessarie sensibili elasticità e in complesso maggiori libertà. Oltre a un manuale delle stilistiche comparate, il traduttore dovrebbe anche disporre di un manuale delle prosodie comparate.

Prima di affrontare l'analisi dei testi di Halas-Ripellino, ritengo necessarie alcune osservazioni sulle caratteristiche prosodiche del ceco e dell'italiano. Tenendo presente che lo sviluppo della poesia in forme nuove è da considerare sempre in stretto rapporto con la tradizione, A. Marchese a proposito delle forme prosodiche del verso ita-

³ Levý rappresenta questo processo con il seguente schema:

jazyk originálu: ekvivalenty (latentní hodnoty)

B A C

jazyk překladu: (kompenzace) -----

Per esempio, le lingue occidentali hanno una più ricca differenziazione nella categoria del tempo, mentre il ceco dispone in più della categoria dell'aspetto verbale. Nelle lingue occidentali si trovano da sei a otto tempi verbali, il ceco ne ha solo tre. Questa 'mancanza' viene allora compensata usando i prefissi verbali e gli avverbi di tempo.

liano contemporaneo sottolinea la convivenza di “una tendenza che innova dall’interno strutture e forme tradizionali (l’endecasillabo, la rima, la strofa), coniugandole al verso libero in una varia articolazione ritmica e mensurale, e una tendenza più eversiva che si contrappone al sistema stabilito in diversi modi, ora puntando sulla disgregazione atomistica delle parole liberate da ogni costrutto ritmico, ora su moduli atonali, ora su soluzioni linguistiche che volutamente non distinguono fra prosa e poesia” (Marchese 1981: 203). Analoghe tendenze di ripresa innovativa o di rottura della tradizione si manifestano anche nella poesia ceca del Novecento. Non si può infatti comprendere il ritmo dei versi di Halas, se non si considera la tradizione che li ha preceduti, se non si considera cioè quali elementi caratterizzano il ritmo del verso ceco.

Il verso che si afferma nella poesia ceca fin dal XIII secolo è il verso *sillabo-tonico*. La definizione tiene conto dei principali elementi che creano il ritmo nei sistemi prosodici basati su questo tipo di verso, ossia: “1) il numero degli accenti nel verso, 2) il numero delle sillabe nel verso, ma anche 3) la collocazione delle sillabe non accentate tra quelle accentate” (Levý 1983: 259; Hrabák 1970: 14). L’ordine in cui si susseguono le sillabe (accentate e non accentate) crea i diversi tipi di piede – giambo, troqueo, dattilo, etc. – che non devono però essere confusi con quelli della metrica quantitativa latina e greca. In ceco infatti la lunghezza o quantità non viene sottoposta a regolamentazione metrica. La scansione metrica non si basa sull’alternanza di sillabe lunghe e brevi, ma sull’alternanza di sillabe toniche e atone. E poiché l’accento ceco è fisso sulla prima sillaba di ogni parola, i piedi tendono a coincidere con le singole parole, soprattutto i trochei e i dattili, che sono nella prosodia ceca le forme più naturali:

Třeba bylo pozdní lásce
jako v sadě na podzimi
(Jan Neruda, *Nesmějte se pavučince*)

Lásko, lásko, ó ty sladký klame,
ó ty číše slasti nejvyššíú!
(Jan Kollár, *Lásko, lásko, ó ty sladký klame*).

Il giambo invece è una costruzione più artificiosa, in cui il verso deve di solito iniziare con una proclitica:

Tam žádný – žádný – žádný cíl
bez konce dál - bez konce jen
(K. H. Mácha, *Maj*).

Secondo Hrabák (1970: 32), gli elementi che in una lingua divengono fondamentali nella creazione del metro, e quindi del ritmo, sono quelli che hanno un forte carattere fonologico, che determinano cioè il significato delle parole (Hrabák li definisce “fonologičtí činitelé”, agenti fonologici). Tali elementi sono in tutte le lingue l'accento e la quantità, che possono però non essere entrambi presenti in una lingua e hanno sempre funzioni diverse. In ceco è agente fonologico la lunghezza, ma non l'accento che è fisso sulla prima sillaba e non si segnala graficamente: *mli-mlí, dal-dál, chlapu-chlapù* (in italiano, come in russo, è agente fonologico l'accento: *pero-però, torno-tornò, ancora-àncora*). Le lunghezze sono dunque molto importanti nel metro ceco, perché possono ostacolarlo o rafforzarlo; infatti quando i tempi forti (sillabe accentate) coincidono con le sillabe lunghe, la percezione del metro è più forte. Hrabák analizza come esempio alcuni versi di Jan Neruda:

Zřel jsem hvězdu, zřel jsem, Anno, tebe (Anně)

Nejsem dítě více, bych snad sílu bájil (Anně)

Cizé tváře, cizé chladné zvyky (České verše).

Nel primo verso tutte le sillabe sono brevi; nel secondo il metro è rafforzato dalla quantità, perché nelle parole *dítě - více - sílu - bájil* i tempi forti coincidono con la lunghezza e con l'accento di parola; nel terzo il metro risulta meno evidente, poiché la lunghezza nelle parole *cizé* e *chladné* cade sui tempi deboli e su sillabe non accentate.

La lunghezza, non sottoposta a regolamentazione metrica, si rivela elemento fondamentale nella costruzione ritmica del verso ceco ed è, al contrario dell'accento, un elemento dinamico che consente infinite variazioni. Per questo motivo Levý (1983: 277), analizzando le caratteristiche del dattilo nella prosodia ceca, ne sottolinea l'estrema versatilità e individua dattili che creano un tempo veloce:

*Nestůjte, mládenci, pod okny,
pojd' te radš do světnice.
Budou vás nožičky boleti,
sedněte na lavice (Canto popolare)*

e dattili più lenti:

*Kolikrát verši můj
kolikrát klopýtals
v bolesti lásce žalu mém
soukromém (Halas, Zpěv úzkosti).*

Come già osservato, il metro nella poesia contemporanea cessa di essere elemento distintivo fra prosa e poesia. Tuttavia la mancata applicazione di uno schema metrico non sopprime l'impulso metrico del verso (ad es. nella tendenza dattilica dei versi di Halas citati), che è più difficilmente classificabile e isolato, perché non più legato alla ripetizione. Il metro dunque persiste, ma non esercita una funzione dominante nella struttura ritmica del testo poetico e si combina agli altri elementi in rapporti sempre diversi. Talora può anche scomparire del tutto e asse portante del ritmo diviene allora l'intonazione, guidata dalla disposizione grafica, dall'ordine delle parole, dagli intervalli:

Poleze dál
 rýhujíc bahno
 otevře se
 Škeble
 Bledé pohlaví vod (Halas, *Až bomba praskne*).

Il verso italiano viene definito dai maggiori studiosi slavi di problemi prosodici un verso *sillabico*, ossia un verso in cui l'unica costante metrica è il numero delle sillabe. La poesia, basata su questo tipo di verso, tende o a essere composta interamente di versi con lo stesso numero di sillabe, o a fondarsi sull'alternanza di versi di varie misure che si ripetono secondo schemi regolari. I versi sillabici con più di dieci sillabe hanno di solito una cesura principale al centro, anche se bisogna specificare che nella prosodia italiana si distingue tra versi parisillabi e versi imparisillabi. Gli imparisillabi (per es. l'endecasillabo) hanno cesura mobile o possono non averla; i parisillabi hanno cesura fissa al centro (si pensi ai dodecasillabi del Manzoni o agli ottonari accoppiati del Carducci).

Descrivendo il verso italiano, W. Th. Elwert (1983: 1-2) sottolinea che la sillaba ne "costituisce l'unità metrica: sono cioè da considerare uguali quei versi che presentano un numero uguale di sillabe". In italiano non esistono lunghezze o quantità, tutte le sillabe sono uguali. Tuttavia "ciascuna parola presenta un proprio accento forte, che essa mantiene anche nel contesto della frase e di conseguenza nel verso". Le sillabe toniche e atone possono susseguirsi in vario modo, conferendo al verso "un andamento ritmico molto spiccato".

Al contrario del ceco, in italiano non intervengono norme sul numero e la posizione degli accenti nei singoli versi e l'accento è l'elemento che consente grandi varietà ritmiche, mentre la sillaba costituisce la base della costruzione prosodica: "si devono cioè considerare uguali quei versi che hanno un numero uguale di sillabe anche se sono

diversi per ritmo". Il ritmo del verso italiano scaturisce dunque dall'alternanza di posizioni toniche e atone, e anche qui (come per il verso ceco) i metricisti si rifanno alla prosodia classica, sostituendo però ai valori quantitativi quelli tonali:

ritmo giambico – tesi-arsi

ritmo trocaico – arsi-tesi

ritmo dattilico – arsi-tesi tesi

ritmo anapestico – tesi tesi-arsi (Marchese 1981: 14).

Diversamente dal ceco, l'accento italiano è mobile (è agente fonologico) e i piedi non tendono a coincidere con l'unità di parola. Quindi sia nel verso italiano che in quello ceco si possono riscontrare ritmi dattilici, giambici ecc.; tuttavia, poiché presentano caratteri tanto diversi, essi si equivalgono quasi sempre solo nella definizione.

Il quadro schematico che è stato tracciato risponde ad esigenze di chiarezza, ma i confini tra i diversi schemi prosodici non sono così netti. In tutti e tre i sistemi (tonico/sillabo-tonico/sillabico) gli elementi che diventano fondamentali nella costruzione del metro sono la sillaba e l'accento (Levy 1983: 280-281). La ripetizione (o la mancata ripetizione), che è l'essenza del metro, tende a privilegiare l'uno o l'altra, a seconda delle caratteristiche della lingua. In inglese ad esempio si afferma il verso tonico, basato cioè sul numero degli accenti nel verso, perché le singole parole hanno un accento molto marcato e le sillabe non accentate subiscono una forte riduzione. Quindi due versi con lo stesso numero di accenti, ma con un diverso numero di sillabe, possono avere un 'tempo' analogo. Il fondamento della versificazione in questa lingua diventa perciò l'isocronismo delle accentazioni. Il verso sillabo-tonico e quello sillabico invece condividono il principio dell'isosillabismo, perché sia le sillabe accentate che quelle non accentate sono uguali. Il fatto che in ceco intervenga come norma metrica anche il numero degli accenti e la loro posizione dipende dalla natura dell'accento, che, fisso sulla prima sillaba, non è agente fonologico, né determina il significato delle parole. È invece determinante fonologicamente quando segnala il confine di parola e ha una funzione distintiva all'interno della frase: *jeden / je den*. Per questo nel verso l'accento delle parole tende a regolarizzarsi unitamente al numero delle sillabe. L'attesa di isosillabismo si unisce pertanto a quella di isocronismo delle accentazioni. Ciò non può accadere in italiano, dove l'accento (come la lunghezza ceca) è elemento dinamico che sfugge per sua natura ad una regolamentazione metrica.

In tutte le lingue il verso tende a fondarsi in maggiore o minor misura sul 'sillabismo' o sul 'tonismo'.⁴ Nella sua evoluzione il verso ceco si affermò come verso sillabo-tonico quale forma ottimale per le caratteristiche della lingua. In origine invece, prima del XIII secolo, era sillabico e tra le varie forme del suo successivo sviluppo si trovano anche esempi di versificazione puramente tonica, che però si rivelarono non congeniali, perché la sillaba continuò ad essere percepita come unità di misura del verso. Quando si classicizzò come verso sillabo-tonico, l'isosillabismo rimase il principio fondamentale della prosodia ceca. Il verso ceco è dunque un verso sillabo-tonico più vicino al verso sillabico che non a quello tonico.

HALAS IN ITALIANO

Oltre alla diversità degli elementi fonologici delle diverse lingue, che ne influenzano in particolar modo l'aspetto ritmico e quindi la prosodia, esistono delle differenze di ordine grammaticale e sintattico che creano ostacoli enormi per la traduzione. È bene ricordare ancora una volta che il valore estetico dell'opera poetica è la risultante unitaria di forma e contenuto, che non vanno mai identificati, anche se il traduttore è costretto a scinderli, imponendosi una gerarchia: il punto di partenza è d'obbligo la resa equivalente del contenuto, cui deve seguire una ricerca di mezzi formali il più possibile vicini a quelli dell'originale. Il risultato sarà di nuovo unitario: se si parlerà di 'impoverimento' rispetto all'originale, si tratterà di un impoverimento complessivo del testo in tutti i suoi elementi, quindi del suo valore estetico.

I principali ostacoli di genere sintattico e grammaticale che si incontrano nelle traduzioni dal ceco all'italiano, nascono dal fatto che il ceco è una lingua *sintetica*, mentre l'italiano è una lingua in parte sintetica e in parte *analitica*,⁵ cosa che dà luogo a varie categorie di problemi. Procedo con esempi alla loro individuazione.

⁴ Spesso il verso oscilla tra questi due principi. Levý riporta uno schema lineare, alle cui opposte estremità si trovano l'accento e la sillaba e in cui compaiono tutte le lingue europee in un ordine che sta a rappresentare la maggiore importanza dell'accento o della sillaba come fondamento dei corrispondenti sistemi prosodici (1983: 281).

⁵ Le lingue sintetiche sono quelle che tendono a esprimere i vari rapporti grammaticali per mezzo di variazioni di suffissi, prefissi e mutamenti fonetici del tema e della radice e presentano quindi flessione nominale, coniugazione verbale e

La lingua di Halas è molto complicata, volontariamente determinata a infrangere la melodia, "ruvida e scagliosa, inceppata da brachilogie e anacoluti e inversioni e lambiccature e vocaboli arcaici" (Ripellino 1971: 18). Da un'analisi di L. Kundera (1968: 7-72) emerge la predilezione di Halas per casi come il genitivo, il dativo e lo strumentale, soprattutto nelle prime raccolte – *Sepie e Kohout plaší smrt* – caratterizzate dal predominio dei sostantivi e dal loro affollarsi nel verso:

Žlut' čepiček prstů mimikry snivosti
zvedáš je k ústům márnici hlasů škrcených
chtěje tak ukrýt jich pohyb převislý
na způsob růží do hrobu házených (*Ticho*)

Giallo dei cappuccetti delle dita mimetismo della trasognatezza
le alzi alle labbra attraverso un obitorio di voci strozzate
per nascondere il loro moto obliquo
come di rose scagliate in una tomba

e ancora:

Viděti se stále v poloze z níž se už neobrátiš
skoupá míra země ti vyměřena je
tvá černá křídla když bílá s dětstvím ztratíš
a každodenní pád tvůj Ikare (*Stín*)

Vedersi sempre in una positura dalla quale non ti potrai più rivoltare
un'avara misura di terra ti è commisurata
le tue ali nere quando perdi le bianche con l'infanzia
Icaro la tua caduta quotidiana.

Al primo sguardo immediata è la perdita del riscontro 'visivo' tra il modello e la versione italiana: alcuni versi della traduzione sono molto più lunghi degli originali, nel complesso l'armonia e l'unitarietà delle due strofe risultano spezzate.

Come già osservato, uno degli elementi che partecipano del ritmo, sia nel verso sillabico che in quello sillabo-tonico, è il rapporto sillabico tra i versi di un'intera strofa o di tutto un testo, se non c'è divisione strofica. La strofa, in qualunque forma appaia nella sua lunga storia, è l'elemento determinante della poesia, che ci obbliga a percepire i versi da lei delimitati come unità semantica, ne costituisce

differenziazione nelle categorie grammaticali del numero, del genere e del caso. Le lingue analitiche mancano invece di flessione nominale, le categorie del genere e del numero sono ridotte e tendono a esprimere i rapporti grammaticali per mezzo di preposizioni e articoli che rendono la costruzione sintattica molto più rigida rispetto a quella delle lingue sintetiche. Si veda in proposito Levý 1983: 283-288 e Eisner 1946: 507-510.

l'ossatura ritmica, ne traccia le linee intonative. La strofa si presta alle più diverse realizzazioni: in un componimento può trovarsi inserita in schemi ripetitivi di vario tipo oppure può assumere di volta in volta forme diverse.

Halas abolisce di rado il principio strofico, pur applicandolo in modo individuale, non classificabile. Uno degli elementi che portano a percepire la strofa come unità ritmica è il rapporto tra il numero di sillabe dei singoli versi che la compongono. Anche negli schemi più vari e intenzionalmente non ripetitivi, tale rapporto ha funzione ritmica e semantica determinante, poiché è in stretta relazione con l'eventuale metro o con l'intonazione. Nella traduzione non si dovrà ricercare un'identità numerica con le sillabe dei singoli versi dell'originale, bensì l'*equivalenza* di quel rapporto. Se gli ostacoli linguistici non consentiranno quest'*equivalenza*, anche solo in pochi versi, il testo presenterà fratture o indebolimenti ritmici e semantici, darà cioè la sgradevole sensazione di leggere versi tradotti, come accade appunto negli ultimi versi citati. Esaminando il primo esempio, notiamo che nell'originale i quattro versi della strofa hanno lo schema sillabico 12/13/11/11, mentre la traduzione presenta lo schema 22/18/11/12, dove la lunghezza eccessiva dei primi due versi è dovuta al corretto svolgimento delle frasi con preposizioni e articoli che in ceco non esistono. Questo non è un mero calcolo matematico: i mutati rapporti sillabici tra i versi hanno creato una frattura netta all'interno della strofa. I quattro versi appaiono quasi come due strofe di soli due versi unite insieme, con un conseguente indebolimento ritmico-semantico causato dalla perdita della stretta relazione fra il secondo e il quarto verso (che nell'originale era marcata anche dalla rima grammaticale škrcených-házených) e tra il primo e il terzo (accentuata dall'assonanza snivosti-převislý). Rime e assonanze spesso si perdono nella traduzione sempre per motivi connessi alle differenze tra lingue sintetiche e analitiche.

Anche nel secondo esempio è infranta l'unitarietà della strofa; qui la sproporzione nei versi tradotti è causata dalla necessità di svolgere in circonlocuzione e con l'ausilio di un verbo servile quello che in ceco è sinteticamente espresso dall'aspetto verbale (z něž se už neobráťš - da cui non ti potrai più rivoltare), perché il futuro semplice italiano non è in grado di tradurre la perentorietà e la certezza dell'espletamento di un'azione, contenuta nel perfettivo del verbo ceco. Ripellino inoltre deve trascurare di nuovo la rima, anche se riesce con un mutamento dell'ordine delle parole nell'ultimo verso a conservare l'assonanza tra il secondo e il quarto. In casi del genere è bene non

‘forzare’ il testo e affidarsi, come Ripellino fa, alla precisa rispondenza semantica con i versi dell’originale, sacrificandone gli aspetti formali e piegandosi comunque ad un generale impoverimento.

Vi sono testi in cui la costruzione strofica assume estrema importanza, specialmente dove uno schema ripetitivo guida il flusso ritmico dell’intera poesia, come in *Nic víc*:

Říkám si pořád Život
a je to jen útek osudnice
Přibude trochu horeček
rmutu žadonění
a nic víc

Říkám si pořád Sen
a je to jen uhlík vypadlý
Přibude troška hladu
nedočkavosti zklamání
ani zbla víc

Říkám si pořád Láska
a je to jen milodějný kyslík tmy
Přibude trocha studu
zlacení samoty
a nic víc

Říkám si pořád Smrt
a je to jen stará sklenářka
Přibude kventlík naděje
Sbohemdání
ani zbla víc

Říkám si pořád Poesie
a je to jen hrstka orlích per
Přibude kůrka štěstí
údivu zkroušenosti
a nic víc

Mi dico sempre Vita
ed è solo l’ordito di un’urna
Si aggiunge un po’ di febbri
di afflizioni di suppliche
e nient’altro

Mi dico sempre Sogno
ed è solo un tizzo caduto
Si aggiunge un pochino di fame
di insofferenza di delusione
non un briciolo d’altro

Mi dico sempre Amore
ed è solo il benefico ossigeno del buio
Si aggiunge un poco di pudore
di indoratura della solitudine
e nient’altro

Mi dico sempre Morte
ed è solo una vecchia vetraia
Si aggiunge un’uncia di speranza
di Addii
non un briciolo d’altro

Mi dico sempre Poesia
ed è solo un mucchio di piume aquiline
Si aggiunge una crosta di felicità
di meraviglia di accoramento
e nient’altro

Il principio strofico di apertura, dilatazione e chiusura in tono discendente, oltre a definire ogni strofa come pensiero concluso e autonomo, crea un parallelismo ritmico che rafforza il parallelismo semantico e grammaticale. La traduzione di Ripellino non ripropone esattamente i rapporti dell’originale, cioè con il secondo verso più lungo in tutte le strofe, ma riesce a mantenere il principio strofico di apertura e chiusura con un risultato ritmico e semantico più che convincente (soprattutto se si tiene conto di altri elementi, come la resa della paronomasia nella penultima strofa: stará sklenářka – vecchia vetraia).

Per illustrare meglio il concetto di equivalenza, prendiamo in esame un'altra poesia di Halas la cui traduzione potrebbe far pensare in un primo momento a una deviazione dall'originale:

Simá řeka zászvěťí v deltách blesků se propadá
z rachotící jeskyně vyplaven bleďý mlok světla
a zplihlý fábor duhy

Ocel oblohy rozřezána rafiemi hodin se sesouvá
Istivé hvězdy obtáčí pupeční šňůra tvá
tak živeno je tvé zatracení

Sít' nervů se sesychá úzkostí v napjatou sítnici
oči nehostinných zprahlých věčností
kde vítán není ani úsměv

Hranice svažitého obočí krčí se hrozivě
proti dotěrnému milosrdenství noci
jež hladit chce (Bouře)

Il solforico fiume dell'Averno nei delta dei lampi sprofonda
da una caverna rimbombante affiora una pallida salamandra di luce
e il floscio nastro dell'arcobaleno

Frana l'acciaio del firmamento tagliuzzato da lancette di orologi
subdole stelle avvolge il tuo cordone ombelicale
così nutrita è la tua dannazione

La rete dei nervi si dissecca per l'angoscia nella retina tesa
occhi di inospiti riarse eternità
dove non è bene accolto nemmeno il sorriso

Minacciosa si aggrotta la frontiera delle sopracciglia raggrinzite
contro l'importuna misericordia della notte
che vuole blandire

In una struttura apparentemente così diversa, dove i rapporti sillabici delle strofe non sono equivalenti all'originale, bisogna verificare se non vi siano altri fattori che rendano al testo tradotto un effetto ritmico complessivamente equivalente a quello dell'originale. Il testo di Halas si presta a una lettura difficoltosa, inceppata, lenta, dovuta, oltre che all'accumulo di sostantivi e aggettivi, al grande predominio di consonanti dure, ossia alla *trama fonetica*.⁶ Infine un ulteriore ostaco-

⁶ Mukařovský nella prima parte della sua imponente opera su Mácha (1948: 15-105), usa in tal senso due diverse definizioni. In termini generali parla di

lo nasce dal fatto che in alcuni versi di tendenza trocaico-dattilica, le sillabe lunghe coincidono spesso con i tempi deboli e non accentati:

Simá feka zászvétí v delách bleskú se propadá
Istivé hvězdy obťáci pupeční šňůra tvá

Le parole d'angoscia del poeta avanzano in una struttura ritmica che ne rafforza la tensione e l'asprezza semantica. La lettura della traduzione di Ripellino è ugualmente lenta, faticosa e aspra. In primo luogo proprio per l'eccessiva lunghezza dei versi, che sono spesso ulteriormente appesantiti da una grande abbondanza di consonanti doppie; bisogna poi notare una prevalenza di consonanti occlusive (p b t d, c g gutturali) e affricate (z sorda e sonora, č), e un predominio di parole piane molto lunghe che recano gli accenti principali di alcuni versi:

Frana l'acciaio del firmamento tagliuzzato da lancette di orologi
Minacciosa si aggrota la frontiera delle sopracciglia raggrinzite⁷
Da una caverna rimbombante affiora una pallida salamandra di luce

Ciò serve a dimostrare ancora una volta come i vari mezzi espressivi si combinino nei diversi testi in rapporti sempre diversi, assumendo ora posizioni dominanti, ora subordinate nella struttura ritmica complessiva, e come sia necessario per il traduttore comprenderne la funzione.

Nella poesia di Halas, oltre agli elementi fin qui considerati, può imporsi come fattore dominante nella costruzione ritmica della strofa il metro sia inteso come norma metrica, sia come forte e variabile impulso metrico. Riprendiamo ad esempio i versi già citati da Mukařovský a proposito delle diverse possibilità del ritmo dattilico nella prosodia ceca:

Kolikrát verši můj
kolikrát klopýtals
v bolesti lásce žalu mém
soukromém
kolikrát verši můj
kolikrát tancovals
(*Zpěv úzkosti*)

In questo caso, i dattili ostacolati dalle lunghezze creano un ritmo lento e cadenzato. Nella traduzione di Ripellino il ritmo è trocaico:

⁷ "zvukosled", la successione dei fonemi, mentre per l'analisi dei singoli versi preferisce l'espressione "zvuková osnova", trama fonetica.

⁷ Si noti qui la paronomasia, che non si riscontra nell'originale.

Quante volte verso mio
 quante volte hai cespicato
 nel cruccio nell'amore nel cordoglio
 mio privato
 quante volte verso mio
 quante volte tu hai danzato

in questi versi si ricrea un ritmo perfettamente equivalente ai dattili dell'originale (si parla naturalmente di tendenza metrica, cioè la direzione prevalente dell'impulso metrico), perché nel verso italiano che si basa sull'alternanza di toniche e atone senza differenze quantitative, una successione di dattili avrebbe creato un tempo molto spiccato e veloce, mentre in ceco il dattilo può essere più lento del trocheo.

Il ritmo di questi versi di Halas, però, non è affidato unicamente alla percezione di un metro, ma a un complesso insieme di elementi: le ripetizioni, le rime, le paronomasie e la significativa pausa creata dall'enjambement fra il terzo e il quarto verso. Ripellino conserva tutti questi elementi (tranne la paronomasia 'kolikrát klopýtals'), anche la rima che egli raramente può o decide di ricreare. Tuttavia la differenza inevitabile tra le rime dell'originale e quelle della traduzione non è senza influenza sull'intera strofa. Infatti, poiché nella versione italiana 'privato' rima sia con 'cespicato' sia con 'danzato', i versi acquistano maggior continuità con un indebolimento della forte carica semantica che nell'originale è data dalla rima *žalu mém / soukromém*.

Un altro esempio di utilizzazione del metro da parte di Halas si trova ancora in *Zpěv úzkosti*, nella terzultima strofa:

Pole naše křičí Zrada
 Lesy naše hučí Hanba
 Řeky naše šumí Zrada
 Hory naše bouří Hanba

Si tratta di ottosillabi trocaici. Questo tipo di verso è familiare alla tradizione ceca fin dal XIII secolo, è infatti il verso della *Kunhutina modlitba* (Preghiera di Kunhuta), e ancora oggi viene utilizzato come verso sia letterario sia popolare (Hrabák 1970:102). Poiché Halas si serve unicamente di bisillabi e in ogni verso l'unica lunghezza cade sempre prima dell'ultimo trocheo (creando così un attimo di tensione prima della parola-chiave, anche graficamente rimarcata dalla maiuscola), l'intera strofa assume un andamento estremamente regolare e scandito, di grande effetto corale. La traduzione di Ripellino mantiene quest'effetto con un ritmo che possiamo considerare equivalente:

I nostri campi gridano Tradimento
 I nostri boschi rimbombano Infamia
 I nostri fiumi scrosciano Tradimento
 I nostri monti tempestano Infamia.

Viene qui mantenuto invariato il principio dell'isosillabismo, sono infatti quattro dodecasillabi. Tutti gli altri elementi non sono regolari e ripetitivi come nell'originale. Per la posizione degli accenti e per il numero di sillabe delle singole parole i versi sono uguali in modo alterno: il primo e il secondo, il terzo e il quarto. Ma si deve ricordare che nella prosodia italiana sono da considerare uguali quei versi che hanno ugual numero di sillabe, anche se varia la posizione e il numero degli accenti, e che per effetto dell'accento i versi italiani hanno ritmo molto vario; qualora si cercasse di ottenere un isocronismo delle accentazioni il risultato sarebbe monotono e fastidioso. Si deve infine notare che non si riscontra uno schema metrico, o comunque una sua applicazione sarebbe artificiosa, mentre la strofa sembra guidata dalle linee intonative dei versi, anch'esse uguali in modo alterno. Nel complesso, dunque, il ritmo di questi versi risulta equivalente a quello dell'originale.

Come ultimo esempio si propone nuovamente l'analisi di un'intera poesia di Halas:

Sedí smutná paní vyspravuje šatky
 zimou stonává
 Kampak zašel Pánbůh kam šel na oplatky
 že je nedává
 Sedí smutná paní vyspravuje paty
 kouzel plný dům
 Jezinky ji mučí rarachové skučí vyspravuje šaty
 příštím básníkům
 Sedí smutná paní vyspravuje sukně
 noc v ní hnula se
 boží muka v poli netrčí tak smutně
 v tom zlém načase

(*Sedí smutná paní..*)

Il ritmo spiccato e scorrevole (ma non veloce) di questi versi è affidato a una serie di elementi che si ripetono con regolarità: la simmetria delle strofe, la rima alterna e una tendenza metrica che appare chiaramente trocaico-dattilica. La traduzione di Ripellino non conserva la rima:

Siede una triste signora rammenda i vestiti
 malaticcia dal freddo

Dov'è andato il Signore dov'è andato per le ostie
che non le dispensa

Siede una triste signora rammenda i calcagni
di incantesimi piena la casa
Versiere l'assillano fistoli mugliano rammenda i vestiti
ai poeti futuri

Siede una triste signora rammenda le gonne
la notte le si è mossa dentro
così triste nei campi il crocifisso non sporge
in questo maltempo

I versi di Ripellino hanno ugualmente un ritmo molto spiccato e scorrevole, ma è dattilico-anapestico. L'assenza della rima non compromette il forte andamento ritmico di questi versi, e ciò dipende proprio dalle caratteristiche del verso italiano.⁸ Naturalmente la rima non esaurisce il suo ruolo nell'aspetto ritmico del testo ma assume un valore anche semantico, ed è quindi importante considerare di che tipo di rime si tratti e quali parole vengono messe in relazione tra loro dalla rima.

A questo punto bisogna tornare alla divisione tra lingue sintetiche e analitiche. Il fatto che una lingua appartenga all'una o all'altra categoria è estremamente significativo sia per la quantità di rime di cui essa può disporre, sia per la qualità e quindi per la funzione della rima nel testo poetico. J. Levý (1983: 283-288), partendo dal ceco quale lingua puramente sintetica, prende in considerazione per un confronto l'inglese quale lingua puramente analitica e l'italiano, che per le sue caratteristiche appartiene a entrambe le categorie. In una lingua sintetica come il ceco ogni parola "flessibile" ("ohebné slovo") può apparire in poesia con molte desinenze diverse per suono, che offrono quindi la possibilità di formare molte rime. "Per es. la parola ceca 'láska', con i suoi quattordici casi, ha dieci forme acustiche diverse: láska, lásky, lásce, lásku, lásko, láskou, lásek, láskam, láskach, láskami". Le possibilità sono infinite perché 'láska', oltre a rimare con altre parole che terminano in -aska (kráska, páska, vráskan, ecc.) e oltre a creare "centinaia di rime grammaticali", può rimare nelle sue

⁸ Scrive Elwert (1983: 3) che "nei primi secoli la rima era considerata una componente essenziale del verso, come contrassegno della fine del verso", ma con il Rinascimento furono tentate le prime composizioni in versi sciolti che presto mostrarono di poter essere percepiti "come versi veri e propri", perché fortemente ritmati e facili da riconoscere come non prosa. "È questa la differenza rispetto al verso francese il quale ha bisogno invece assolutamente di un'etichetta finale".

varie desinenze anche "con parole che nella loro forma principale terminano in modo diverso: lásce - zachce, lásko - za sklo".

In inglese non ci sono queste possibilità. La parola 'love', ad esempio, ha solo quattro forme (love, loves, loved, loving) con pochissime possibilità di rima, infatti 'love' ne ha solo tre: glove, dove, above (oltre alla rima grafica 'move'). In un caso come questo le rime presto si automatizzano e il loro valore semantico è ridotto.

L'italiano ha molte più possibilità dell'inglese grazie ai verbi. Il verbo 'amare', per esempio, con tutte le sue coniugazioni presenta 43 forme acustiche diverse. Il repertorio delle rime in italiano si arricchisce enormemente, perché ognuna delle forme verbali può rimare con parole diverse (es. amereste-foreste) e creare centinaia di rime grammaticali (amerò-odierò). Sia in ceco, sia in italiano (e non in inglese) ci sono dunque le premesse per una produttiva differenziazione delle rime tra banali (grammaticali) e originali, ma con notevoli differenze. In primo luogo le possibilità di formare rime in italiano restano infinitamente inferiori a quelle della lingua ceca. Inoltre, mentre per le rime grammaticali in ceco sono più produttivi i sostantivi e gli aggettivi, in italiano lo sono i verbi. Per questi motivi, sottolinea Levý, è logico che per il poeta ceco la rima acquisti un più grande valore semantico e che la sua funzione stilistica, quale componente unificatrice dei versi, venga avvertita con maggior sensibilità.

Alle osservazioni sulla rima si devono associare quelle sull'assonanza, che può avere in poesia analoghe funzioni. Per quanto riguarda rima e assonanza nella prosodia italiana Elwert scrive: "La rima consiste nella perfetta identità di suono all'uscita del verso a partire dall'ultima vocale tonica: *pianto-tanto*. Se il suono non è perfettamente uguale si ha assonanza. Questa si distingue in assonanza tonica se sono uguali soltanto le vocali toniche e non è necessario che siano uguali anche le vocali atone della sillaba finale, ad es.: *acqua-fatta*, ma anche *fronte-immoto-affonda-opra* (D'Annunzio, *La notte di Caprera*). Se coincidono soltanto la vocale finale e la consonante che la precede si dice assonanza atona (Elwert 1983: 83). In ceco invece, poiché l'accento è fisso sulla prima sillaba, si parla di assonanza monosillabica quando si ha identità vocalica nell'ultima sillaba, es. *žena-malá*, e bisillabica se sono uguali le vocali delle ultime due sillabe, es. *žena-celá* (Hrabák 1970: 162).⁹

⁹ Bisogna però tener presente che le definizioni, come spesso accade, sono troppo drastiche. Sia in ceco che in italiano la differenza tra le consonanti di due parole è talvolta così esigua che diviene estremamente difficile distinguere tra assonanza e

In Halas, l'assonanza è un elemento importantissimo che spesso si sostituisce alla rima (e anche le rime di Halas sono raramente rime ricche, piene e di facile effetto), perché meglio si presta alla sua esigenza di rompere la melodia:¹⁰

Ty vládkyně moří všemocná
to moře slzí naše je
ovoce hněvu rychle zrá
už řinčí kotva naděje
(*Zpěv úzkosti*)

Ztiš miserere v korunách
hled'jaro pospšit si řici
že země vlčí hlad
zadáví lenošící
(*Děšť v dubnu*)

Noc kropenatá slípka v kukani tmy
snese jen vejce jedině
bledá skořápka ještě dlouho tam leží
když hladové slunce žloutek vypije
(*Dětská báseň*)

Per le diverse caratteristiche delle lingue anche l'assonanza è un elemento che non sempre può essere mantenuto nella traduzione.¹¹ Offre però più possibilità della rima, e può anche accadere che le rime dell'originale possano essere sostituite dalle assonanze, un procedimento che presenta molti esempi in queste traduzioni di Ripellino.

Hluché květy nikde vůně
nožky tančí srdce stůně
(*Svatební*)

Fiori sordi niente odore
danzano i piedini il cuore duole

Sedí smutná paní vyspravuje sukně
noc v ní hnula se
boží muka v poli netrčí tak smutně
v tom zlém nečase
(*Sedí smutná paní*)

Siede una triste signora rammenda le gonne
la notte le si è mossa dentro

rima. Ci sono poi i casi in cui sono uguali le consonanti e non le vocali, per cui si parla di consonanza o di assonanza consonantica, anche questa spesso molto vicina alla rima.

¹⁰ Scrive infatti Šalda (cit. da Kundera 1968: 36), che Halas "non può aver bisogno di una rima ricca, ingegnosamente scoperta, perché la rima ha per lui la funzione di disperdere l'armonia del canto e dare alla poesia un carattere brusco, di rozzo blocco non scolpito".

¹¹ Anche se è possibile, e ne è un esempio la traduzione di Ripellino di *Dětská báseň*: La notte gallina screziata del buio – fa solo un unico uovo – il pallido guscio resta lì ancora a lungo – quando il sole affamato si beve il tuorlo.

così triste nei campi il crocifisso non sporge
in questo maltempo

Hnát větve z hrobu noci ční
děšt zní ta harfa Máchova
má hořká slitovnice měsíční
má struno krví nachová (V dešti)

La tibia di un ramo dalla tomba della notte sporge
la pioggia risuona quest'arpa di Macha
mia amara lunare misericorde
mia corda di sangue purpurea

(negli ultimi due versi si deve anche notare la suggestione della paronomasia 'mia amara lunare', più evidente di quella contenuta in 'slitovnice měsíční', e soprattutto quella tra 'misericorde' e 'corda' che non si trova nell'originale e che fa precipitare il terzo verso nel quarto.

Tutte le considerazioni fin qui esposte avranno un'ulteriore conferma dall'esame di uno dei pochi casi in cui Ripellino conserva la rima, *Kroky*:

Tichnoucí kroky v dáli
komu patříte
jak jsme vás milovali
vy to nevíte

Patříte ženám snad
co měly rády nás
chvět se a nepoznat
která ted' přešla z vás

Přešla a víc se nevrátí
dobře že minula
toužení nezkrátí
když láska zhynula

Tichnoucí kroky v dáli
komu patříte
snad jsme vás milovali
míjíte mizíte

Passi che si spengono lontano
a chi appartenete
come vi amavamo
voi non lo sapete

Appartenete a una donna forse
che era di noi innamorata
tremare e non riconoscere
quale sia passata

Passata e più non ritorna
è bene che sia svanita
la bramosia non si storna
se la passione è perita

Passi che si spengono lontano
a chi appartenete
forse vi amavamo
sparite vi perdetevi

Poiché quasi tutte le rime sono verbali è possibile ottenerle in italiano, e senza eccessivi interventi sul testo (questo è anche il caso dei versi "Kolikrát verši můj..."). Però, laddove la rima unisce sostantivo e verbo, oppure avverbio e verbo (v dáli-milovali, snad-nepoznat) in italiano si ha assonanza: lontano-amavamo, forse-riconoscere. Questo è un caso piuttosto particolare, anche perché una simile utiliz-za-

zione di rime grammaticali è assai rara nella poesia di Halas, ed è bene sottolineare che *Kroky* fa parte della raccolta *Hořec*, della quale lo stesso Halas ha scritto: “Nelle ultime due raccolte, ne *Il volto* e soprattutto in *Genziana*, ho scritto in modo molto melodico, volevano questo da me e ho voluto dimostrare che so fare anche questo. Ma non è quel che ci vuole” (Halas 1966: 113). In genere Halas si serve di rime incomplete, limitate alla sillaba finale e che si trovano spesso sulla non chiara linea di confine con l’assonanza. Tanto più convincente appare allora la frequente scelta di Ripellino di sostituire nella traduzione le assonanze alle rime dell’originale. Si osservi ad esempio il testo seguente confrontandolo con la traduzione:

S horoucí falši miluji tento svět
bohem rozsvíceny d’ablem znečištěný
s hněvivou láskou miluji tento svět

Dno hladomorny plné havěti
z jejíhož dna i ve dne vidíš
vše co v snách se bojíš viděti

V průvanu tmy mezi narozením a smrtí
stydna pod hřbitovním vápnem měsíčním
trháš zlaté tkanice rozbřesků co škrtí

Pak lítost jež k ničemu se již neupíná
jen na posledním Kuřátkem v Plejadách je ti do pláče
co pípá nejsou mezi svýma

Proč kohoutíš se srdce mé
písek hvězd slzy všech vysuší
do chladných růží na tvář padneme

(Ze dna)

Fondo di gattabuia pieno di insetti
dal cui fondo vedi anche di giorno
ciò che in sogno hai paura di vedere

Nella ventata di tenebre fra nascita e morte
ghiacciano sotto la calce sepolcrale della luna
strappi le stringhe d’oro degli albori che strozzano

Poi una pietà senza appigli ormai solo per l’ultima
Gallinella delle Pleiadi ti viene da piangere
che pigola sperduta

Perché ti corrucci mio cuore
sabbia di stelle asciugherà le lacrime
cadremo sul volto fra gelide rose.

Tutte le strofe di Halas presentano la rima tra il primo e il terzo verso, tranne la quarta dove si ha assonanza. In tutte le strofe di Ripellino compare l'assonanza, anche nella quarta dove si è reso necessario un drastico intervento sulla costruzione della strofa che presenta anche un enjambement tra il primo e il secondo verso. Ciò dimostra che si tratta di una scelta meditata da parte di Ripellino, che queste assonanze non nascono spontanee, giacché ci troveremmo di fronte a una casualità eccessivamente fortunata.

Ultima testimonianza in proposito sarà data da un lampante esempio di uno dei pochissimi casi in cui disponiamo di una seconda traduzione dello stesso testo, *Praze*, di cui prendiamo alcuni versi:

Jenom ne strach Jen žádný strach
takovou fugu nezahrál sám Sebastian Bach
co my tu zahrajem
až přijde čas až přijde čas

Però niente paura Però niente paura
Sebastian Bach non eseguì una fuga
come quella che eseguiremo noi
quando verrà il tempo quando verrà il tempo

Ma nessuna paura Ma nessuna paura
una fuga così nemmeno Bach la suonò
come quella che soneremo noi
quando il tempo verrà quando il tempo verrà.¹²

Alla rima fra i primi due versi dell'originale corrisponde l'assonanza nella traduzione di Ripellino, anche se egli deve modificare la costruzione della frase, e questo in una resa ritmica e semantica dell'intera strofa che rispetto alla seconda traduzione sembra rendere maggior giustizia ai versi di Halas.

Nel testo poetico un altro aspetto che non va trascurato, e che non offre al traduttore facili soluzioni, è la *trama fonetica*. La ripetizione di alcuni fonemi o una particolare tessitura fonetica può non essere casuale in poesia e diventare un mezzo stilistico di estrema importanza, che partecipa sia della struttura ritmica del componimento, sia del suo significato. La ripetizione, ad esempio, se estesa a un certo numero di

¹² Questa seconda traduzione è di Giovanni Giudici e si trova in una piccola antologia sui poeti cechi dal titolo *Omaggio a Praga-Hold Praze*, Milano, All'insegna del Pesce d'oro, 1968.

versi può dare maggior risalto alle parole-chiave del testo, rafforzare l'associazione tra significati diversi, creare un percorso melodico oppure intenzionalmente aspro, e anche far sì che i versi siano più memorizzabili e quindi più incisivi. Per evitare di parlare in termini astratti esemplifico da *Staré ženy*:

kolébky prázdne
pelíšky vychladlé
hrobky chvíl mylostných
okouzlení odkouzlená
schrány žalných kostí
skrýšky zapomenutých pohybů
stany vyvrácené
spáleniště vyvátá
útulky růžence
opuštěné zálohy budoucích.

A una prima lettura di quest'elencazione litanica, avvertiamo che nei primi quattro versi i sostantivi sono 'legati' dalla lettera *k* e nei quattro versi successivi dalla *s* iniziale, ma ci si accorge anche che Halas rifugge la melodia con una martellante ripetizione di consonanti e vocali dure (in ordine di maggior frequenza: *n*, *k*, *t*, *ch*, *y*, *a*, *e*, *o*). Poiché questo aspetto si rivela un preciso carattere stilistico ed espressivo del poeta, esso non va trascurato. Naturalmente, dato che in lingue diverse i fonemi hanno frequenze diverse¹³ (il che implica anche una diversa sensibilità a determinati suoni) il traduttore non deve cercare di riprodurre gli stessi suoni dell'originale, ma la ripetizione o il timbro emotivo suscitato da una particolare successione di suoni.

È chiaro che quest'aspetto è quello che maggiormente si sottrae agli sforzi del traduttore, il quale deve trasferire in un'altra lingua un materiale che per quella lingua non è stato creato, e poter riprodurre una particolare trama fonetica (sempre in termini di equivalenza) di un intero gruppo di versi è cosa alquanto improbabile. Nella traduzione questo elemento viene d'obbligo subordinato a tutte le altre componenti del testo. Maggiori possibilità consente invece quel tipo di ripetizione più immediatamente percepibile, definito *paronomasia*, che in Halas si incontra con grande frequenza e alla quale Ripellino si rivela particolarmente attento:

¹³ Levý (1983: 334-335) riporta uno schema con le percentuali delle diverse frequenze con cui vocali e consonanti ricorrono nel lessico di quattro lingue: ceco, inglese, russo e italiano.

bloudí chodec tiskna k srdci hada
 (*Krajina u nás*)
 vaga un viandante stringendo al cuore un aspide

Trháš zlaté tkanice rozbřesků co škrtí
 (*Ze dna*)
 Strappi le stringhe d'oro agli albori che strozzano

Křídla oškubaná za ošklivost ramínek se stydí
 (*Krajina u nás*)
 Le ali spiumate delle brutte spallucce si vergogna

Smyslným smíchem nesmyslným
 (*Není jména*)
 Con una sensuale risata insensata

Poiché anche la paronomasia è legata alla successione dei suoni e alla loro frequenza nel lessico delle varie lingue, accade spesso che si renda possibile in versi in cui non era presente nell'originale o viceversa. È dunque uno di quei casi in cui le perdite possono essere compensate. Nei versi che seguono Ripellino non ricrea la paronomasia:

cvrlik cvrčka šumaře
 (*Malé radosti*)
 ticchettio di un grillo musicante

Kolikrát klopýtals
 (*Zpěv úzkosti*)
 Quante volte hai cespicato,

mentre in altre traduzioni presenta paronomasie che non erano nell'originale:

Crepuscolo che voi stelle stillate
 Šeření jímž hvězdy odkapkáte
 (*Noc a šeření*)

Sorgive notturne dai capelli sgorgavano
 Prameny noci z vlasů tryaskaly
 (*Podobizna naší Paní*)

Oh non so la Notte sorseggia dalle sorgenti
 Ó nevím Noc srká z pramenů
 (*Malé radosti*).

Per concludere vorrei sottolineare nuovamente uno dei concetti più importanti che emerge dagli studi di Levý, ossia che nella traduzione la

riproduzione dei valori estetici contenuti nell'opera originale si realizza con i mezzi espressivi propri della lingua in cui si traduce. Esistono delle possibilità nella lingua d'arrivo per le quali non può essere data una base o una traccia nella lingua originale, e che se non vengono sfruttate danno luogo a un generale impoverimento della scala espressiva della traduzione. Essendo affidate alla scelta, all'intuito, all'arte, o almeno alla sensibilità artistica del traduttore, si deve affrontare quel rischio che è stato definito della "supertraduzione" (Mounin 1965: 148), un'eventualità però in cui bisogna saper fare delle distinzioni. Esistono effettivamente casi in cui il traduttore o per incomprensione del testo o per eccessiva sensibilità ad alcuni elementi isolati, può sovrapporsi al poeta e operare delle vere deviazioni dall'originale, ma esiste anche la possibilità che il testo acquisti elementi formali o semantici che non sono espressi nell'originale, che nascono dalle possibilità espressive del nuovo materiale linguistico e restano pienamente rispondenti allo stile e ai valori che emergono dall'originale. Di questi elementi della traduzione si può affermare che sono contenuti nell'originale in modo latente (Levy 1983: 71-72), che non sono formulati, ed è giusto che l'opera tradotta li recuperi, compensando così le sicure perdite che ha subito altrove. Le traduzioni di Ripellino presentano solo eventualità di questo tipo.

Nel rapporto Halas-Ripellino esistono e sono state individuate (Wildová Tosi 1988) indubbe affinità poetiche e culturali che è bene tener presenti, poiché probabilmente consentono al traduttore un'adesione e una comprensione così profonda dell'opera in esame da impedire deviazioni determinate da interferenze personali. Senza voler affermare, come ho dichiarato in principio, che debbano essere i 'poeti giusti' a tradurre poesia, essi risultano tuttavia la miglior scuola di traduzione perché posseggono un'istintiva sensibilità alle relazioni ritmico-semantiche del testo, che senza uno studio assiduo e approfondito possono invece sfuggire al traduttore meno artisticamente dotato.

BIBLIOGRAFIA

- Baldelli I.
1985 Conclusioni sulla problematica della critica stilistica: la riscrittura totale di un'opera e la traduzione come esempi problematici. — In: Letteratura italiana. Vol. 4, Torino, Einaudi 1985.
- Cremante R.
1976 Metrica. — In: Enciclopedia Feltrinelli Fisher. Vol. 36, Milano, Feltrinelli 1976.
- Eisner P.
1946 Chrám i tvrz. Praha 1946.
- Elwert W. Th.
1983 Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri. Firenze, Le Monnier 1983.
- Etkind E.
1982 Un art en crise. Losanna, L'Age d'homme 1982.
- Giudici G.
1968 Omaggio a Praga-Hold Praze. Milano, All'insegna del Pesce d'Oro 1968.
- Halas Fr.
1971 Hlad, a cura di L. Kundera. Praha, Čs. spisovatel, 1968.
- Hrabák J.
1970 Úvod do teorie verše. Praha, SPN, 1970.
- Jakobson R.
1974 Saggi di linguistica generale. Milano, Feltrinelli, 1974.
1981 Poetry of grammar and grammar of poetry, What is poetry, The dominant. — In: Selected Writings. Vol. 3, The Hague, Mouton, 1981.
1979 Afterword of 1926 (o češkom stíche), On the translation of verse, toward a description of Macha's verse. — In: Selected Writings. Vol. 5, The Hague, Mouton, 1979.
- Kundera L.
1968 Zlatá-Rudá-Černá. Introd. a Krásné neštěstí di Fr. Halas, Praha, Čs. spisovatel 1968.
- Levý J.
1983 Umění překladu. Praha, Panorama 1983.
- Marchese A.
1981 Dizionario di retorica e di stilistica. Milano, Mondadori 1981.
- Mounin G.
1965 Teoria e storia della traduzione. Torino, Einaudi 1965.
- Mukařovský J.
1948 Zvuková stranka Maje a její souvislost s jinými složkami básně. — In: Kapitoly z české poetiky. Díl III: Machovské studie. Praha, Svoboda 1948.

- 1949 Kapitoly z české poetiky. Díl II: K vývoji české poesie a prozy. Praha, Nak. Svoboda 1949.
- Pazzaglia M.
- 1974 Teoria e analisi metrica. Bologna, Il Mulino 1974.
- Ripellino A. M.
- 1971 Introduzione a: Imagena di Fr. Halas. Torino Einaudi 1971.
- A. Wildová Tosi
- 1988 Ripellino traduttore e critico della poesia ceca contemporanea (articolo manoscritto).