

SULLE OTTANTA POESIE DI OSIP MANDEL'ŠTAM\*

*Danilo Cavaion*

Undici anni dopo aver pubblicato *Cinquanta poesie* di Mandel'štam, Remo Faccani dello stesso poeta presenta una nuova e più ampia silloge. Il corpus fondamentale della produzione mandelstamiana comprende 432 testi e, quindi, la nuova edizione è sufficientemente rappresentativa dell'opera dello scrittore russo. Le versioni sono aperte da una precisa *Introduzione* e chiuse da ricche *Note di commento*, essenziali per avvicinare le particolarità strutturali degli originali russi (metro, strofa, rima, ecc.), e da importanti rimandi ai loro complessi ipotesti.

Tradurre un poeta esige in via prioritaria l'accertamento del suo sistema artistico. Non è dato di trovare universi poetici 'facili', tutti esigono una particolare attenzione ed impegno. Osip Mandel'štam ha scritto versi alti e in genere difficili: difficili per il loro lessico eccentrico e involuto e nati da una personalità, come ha ben rilevato un critico, che "si potrebbe scoprire non tramite la biografia, ma attraverso l'arte".<sup>1</sup> Particolarità di un'arte indirettamente ben delimitata dal regista Stanislavskij: "È una non chiara, ma nell'interiorità avvertibile *vita dello spirito umano*, il cui ruolo incessantemente scorre *al di sotto delle parole del testo* e di continuo le giustifica e ridà loro vita".<sup>2</sup>

In un suo studio Michail Lotman attribuisce a Pasternak e a Mandel'štam un ruolo di capofila, rispettivamente del sistema poetico verbale e nominale: nel primo caso predomina il verbo, l'impianto caratteristico delle strutture sintattiche della poesia russa del XIX secolo; nel secondo è il sostantivo a occupare la posizione privilegiata: il tratto peculiare del Mandel'štam della prima maniera. Tale egemonia porta al rafforzamento della dimensione spaziale su quella temporale e, di conseguenza, all'indebolimento

---

\* Osip Mandel'štam, *Ottanta poesie*, a c. di Remo Faccani, Torino, Einaudi, 2009.

<sup>1</sup> M. Musatov, *Osip Mandel'štam*, Kiev 2000, p. 37.

<sup>2</sup> Cit. in O. Ronen, *Poetika Osipa Mandel'štama*, S.-Peterburg 2002, p. 185.

mento della sintassi, con la rarefazione dei nessi tra le singole parole come tra le proposizioni. Il senso del discorso dev'essere comunque mantenuto e Mandel'stam lo recupera insistendo sulla contiguità e sul richiamo semantico degli elementi lessicali. "La parola viene schierata seguendo il principio del ventaglio: la sua struttura significativa viene palesata dal significato delle altre parole". I singoli termini formano un *unicum* espressivo, tendono a diventare una parola sola, un "*logos* autoespansivo"; inoltre, l'allineamento di un testo poetico conosce vistose conseguenze e la sua eco risuona in altre poesie, talché "tutta l'opera del poeta si presenta come una unica parola-sistema".<sup>3</sup>

Omír Ronen e Kiril Taranovskij, profondi studiosi della poesia mandelstamiana, ne avevano in precedenza delineato l'impianto artistico, fondato sull'intensa valorizzazione della componente sonora del lessico. "Per la poetica di Mandel'stam, scrive Ronen, è caratteristica una severa motivazione di tutti gli elementi dell'enunciato poetico non solo sul piano della espressione e dei fenomeni semantici [...], ma anche su quello del contenuto nei suoi massimi livelli".<sup>4</sup>

Per realizzare i propri fini artistici il poeta russo utilizza nel modo più sofisticato e originale figure retoriche e grandi giochi verbali. Tra i più frequentati:

le associazioni foniche combinate con le iterazioni verbali

*A za polem polej pole novoe* "Oltre il campo di campi un nuovo campo";

l'anagramma

*Bezymjannaja manna*, "La manna senza nome"; *okean bez okna*, "oceano senza finestra" (= l'uomo);

la paronomasia

*My v každom vzdochе smertnyj vozduch p'em* "Noi ad ogni respiro beviamo aria mortale";

la declinazione interna

*Čerez vek, senoval*, son "Attraverso il secolo, il fienile, il sonno";

il bilinguismo mascherato, in particolare quello russo-tedesco

*Feta žirnyj karandaš* "Di Fet la grassa matita": qui la chiamata in causa del 'grasso' viene fatta due volte, una direttamente con l'epiteto *žirnyj* e poi con il cognome Fet (in tedesco, *fett* = fetta di grasso); e ancora

<sup>3</sup> M. Lotman, *Mandel'stam i Pasternak*, Tallinn 1996, pp. 21, 24, 29, 35, 52, 63.

<sup>4</sup> O. Ronen, *Poetika Osipa Mandel'stama*, cit., pp. 14-15.

*My smerti ždem, kak skazočnogo volka,  
No ja bojus', čto ran'she vseh umret  
Tot, u kogo trevožno-krasnij rot.*

(“Noi aspettiamo la morte come il lupo della fiaba, / Ma io temo che prima di tutti morrà / Quello dalla bocca pericolosamente rossa”): termini ed espressioni collegati alla morte trovano un'eco e un rafforzamento in *tot*: in russo, un dimostrativo e in tedesco, un aggettivo sostantivato, ‘morto’.<sup>5</sup>

La presa d'atto di questi *topoi* fondamentali della poesia mandelstamiana induce a pensare a quanti si impegnano nella sua versione in una lingua altra. Faccani non tenta neppure di riprodurre in italiano le particolari combinazioni sonore e i tropi del testo russo: quale corrispondente si potrebbe, ad esempio, trovare nella nostra lingua al richiamo *Feta / žirnyj*? Il nostro traduttore invece cerca, e con successo, di recuperare i procedimenti messi in pratica da Mandel'stam con:

propri con i paronomastici

*I snova skal'd čužuju pesnju složit* “e lo scaldo può rifoggiare un canto” (pp. 46-47); *I more, i Gomer – vse dvižetsja ljubov'ju* “L'amore tutto muove – muove Omero e il suo mare” (pp. 54-55); ecc.

e una ricca, ricchissima orchestrazione di assonanze e allitterazioni. A questo proposito, a conferma, si potrebbe citare quasi l'intera antologia in italiano. Basterà così solo qualche esempio:

*Ja i sadovnik, ja že i cvetok, / V temnice mira ja ne odinok*  
“Sono giardiniere, e sono fiore. / Nel mondo-carcere io non languo solo” (pp. 8-9).

Dei ricorsi sonori dell'originale (*ja, o*) Faccani riprende il secondo: *sono, sono, fiore, mondo, io, non, languo, solo*: la messa in evidenza del soggetto, nel testo russo determinata con l'iterazione del pronome *ja*, nella versione viene recuperata con l'insistenza della vocale *e*, e soprattutto di *o*, suono particolarmente significativo perché subito collegabile con quello egemone nella voce verbale “io sono”.

“Il generoso artefice [...] / in te dispose le absidi e le esedre” (p. 31);  
“Allunga sull'eternità le mani / chiunque, a derubarla, ma essa è renna” (p. 35).

Molti dei versi tradotti appaiono segnati dalla decisa preferenza per gli stessi suoni di *e* ed *o*, e ancora per le consonanti liquide: l'inclinazione del primo Mandel'stam. Ma il momento sonoro costituisce solo una prima conquista di Faccani; suo altro e maggiore merito è compreso nell'individuazione dei valori del lessico del testo russo e nell'impegno di corrispon-

<sup>5</sup> Gli esempi proposti sono ripresi da M. Lotman, *Mandel'stam i Pasternak*, cit., p. 59.

dergli non termini neutri, ma altri, nuovi, in vera sintonia con l'originale; non un semplice tradurre il suo, ma la ripresa creativa di semantiche profonde, di arduo accesso. Nella versione tali esiti sono frequenti ed illuminano quasi ogni pagina dell'antologia.

<i>O, veščaja moja pečal',</i>	Mia tristezza fatidica, presaga,
<i>O, tichaja moja svoboda</i>	mia quieta, silenziosa libertà
<i>I neživogo nebosvoda</i>	e tu, sempre ridente, là, cristallo
<i>Vsegda smejuščijsja chrustal'!</i>	della volta celeste inanimata! (pp. 4-5).

L'opposizione tra la condizione umana, dolorosa ma cosciente, e quella della natura, vetro ridente all'apparenza, ma in realtà morta, viene rappresentata nell'originale dal termine *neživogo*, aggettivo ricreato nell'italiano 'inanimata', capace di evocare adeguatamente l'indicazione del poeta.

<i>Ja govorju za vsech s takuju siloj,</i>	parlo, e con tale forza che si muti la volta
<i>Čtob něbo stalo nebom...</i>	del palato in volta celeste... (pp.114-115).

Qui il traduttore ha saputo proiettare in modo brillante la paronimia *něbo / nebom*, 'palato / cielo', nel sostantivo iterato 'volta'; inoltre ha reso la congiunzione finale *Čtob* con il 'che', dando vita a un felice slittamento di senso: l'auspicio si trasforma quasi in un fine realizzato.

<i>Kak step' ležit v aprel'skom provorot</i>	come posa la steppa nel rimestio d'aprile
	(pp. 138-139)

Il poco che si sa sul processo della creazione artistica induce a ritenere che per lo più i versi si presentino nella mente del poeta sostanzialmente già in ordine di metro e di rima: un esito immediato e quindi di un'evenienza molto diversa dal processo articolato della traduzione. Arte creata e arte/fatta, l'impegno del traduttore, in genere orientato sulla stella polare della versione bella e fedele, è volto a *cercare* e a *trovare* nella propria lingua dei corrispondenti il più possibile consoni al ritmo e al lessico dell'originale.

In russo e in italiano sono presenti versi egualmente denominati, 'esametro', 'endecasillabo' ecc., ma in sostanza si tratta di cose diverse; realtà che complica ulteriormente l'impegno del traslatore. Ripensando al nodo del metro, e fatto conto che la misura di base del verso russo è la tetrapodia giambica, ricordiamo come esso abbia intrigato i russisti italiani sia sul versante della teoria, sia nel concreto impegno della traduzione. Michele Colucci, G. P. Samonà, Stefano Garzonio e Giuseppe Ghini sono validamente intervenuti a livello teorico su questo tema; superfluo esporre analiticamente le diverse posizioni, compito adeguatamente sostenuto da Ghini

in un suo lavoro.<sup>6</sup> Ricorderemo molto sinteticamente come Michele Colucci individui possibili equivalenti alla tetrapodia giambica russa nei decasillabi anomali, “metri cioè che non rispettano più rigidamente la norma dei tre ictus in posizione fissa”, oppure nell’endecasillabo, struttura passibile di varie realizzazioni.<sup>7</sup> Ghini, dopo adeguata ponderazione delle differenti opinioni, avanza la proposta di muoversi in “direzione di un più deciso tentativo di utilizzo del novenario giambico”.<sup>8</sup>

Di recente sullo stesso argomento Remo Faccani ha formulato una nuova ipotesi di lavoro, che tiene conto di come “nella resa di testi poetici del passato e del presente scritti in versi regolari, ‘chiusi’ – si possa attingere” al “repertorio di forme metriche tradizionali – con scarti di una sillaba in più o in meno – rintracciabili nella poesia italiana moderna, a partire grosso modo dall’ermetismo”.<sup>9</sup>

In realtà i cambiamenti intervenuti nelle strutture formali appaiono più incisivi di quanto non indichi Faccani; nella poesia italiana moderna e contemporanea ha avuto luogo una vera e propria rivoluzione copernicana, così sintetizzata da un autorevole studioso: “il minimo comun denominatore non è più il verso, ma un’unità sillabica e accentuativa minore a schema prefissato, in altre parole il piede”.<sup>10</sup>

Ridimensionamento ma non annullamento del valore della quantità sillabica: secondo il computo fatto in un’indagine, nel totale dei circa 2300 versi degli *Ossi di seppia*, 750 risultano sostanzialmente isometrici.<sup>11</sup>

Il nuovo modo di far poesia non semplifica l’impegno dell’artista, al contrario lo induce a un impegno molto sofisticato: deve adesso realizzare il ritmo non più contando sulla forza d’inerzia corretta dalle possibilità offerte dal pirrichio così come si faceva prima, ma coniugare la spinta generale dell’ispirazione con le particolari esigenze di ogni fase del suo lavoro. Operando in questo modo nuovo, poeti della statura di Montale e di Sereni

<sup>6</sup> G. Ghini, *Tradurre l’Onegin*, Urbino 2003.

<sup>7</sup> M. Colucci, *Del tradurre poeti russi (e non solo russi)*, “Europa Orientalis”, XII (1993), p. 117.

<sup>8</sup> G. Ghini, *Tradurre l’Onegin*, cit., p. 54.

<sup>9</sup> R. Faccani, *Su un saggio di Michele Colucci*, “Russica Romana”, XV (2008), p. 132.

<sup>10</sup> P. V. Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni*, in Id., *La tradizione del Novecento*, Milano 1973, p. 239.

<sup>11</sup> Cfr. M. Antonello, *La metrica del primo Montale: 1915-1927*, Lucca 1991, p. 212.

hanno realizzato sia i loro versi originali sia le traduzioni di opere straniere, e per autori di età molto diverse, da Shakespeare a René Char.

Il confronto tra il momento concettuale e la prassi traduttiva di alcuni dei russisti citati provoca qualche sorpresa. All'ipotesi appena ricordata del 1993 e di sicuro punto d'arrivo di un lungo dibattito, Colucci fa corrispondere esiti ben diversi nella versione dei testi di Anna Achmatova, pubblicata l'anno prima. Ad es., il nono movimento di *Requiem* nell'originale segue fedelmente l'impianto della tetrapodia giambica; per la sua traduzione Colucci alterna liberamente versi ad andamento ascendente, giambi e anapesti, ad altri di movimento opposto, trochei e dattili: scelte non casuali, ma felici, ben fondate, e sulle cui ragioni non è qui possibile soffermarsi.

Rispetto a Colucci, Faccani in certo modo procede in senso contrario: le sue tesi di consistente apertura non trovano risposta adeguata nel momento dell'applicazione; per il suo lavoro egli si rivolge fondamentalmente all'endecasillabo e lo mette in opera in modo accorto, come attestano i suoi versi, segnati dalla costante presenza dell'accento di decima e spesso da quello di sesta.

Si sa: la scelta di un metro fisso per una traduzione poetica ha un suo prezzo. Il russo è lingua più sintetica dell'italiano, l'adeguamento della tetrapodia giambica russa alla nostra lingua porta a risultati talora discutibili. Per una conferma basta pensare alle versioni dell'*Onegin*: sia chi ha assunto il novenario (Giudici e Ghini) sia chi si è servito dell'endecasillabo (*in primis*, Lo Gatto) ha registrato un certo saldo di passività. Per osservare la misura di base, nel primo caso si è dovuto procedere a qualche scorciatoia, nel secondo, a delle aggiunte, intaccando l'assoluto poetico dell'originale.

A tale sorte non è sfuggito neppure Remo Faccani. Il suo ricorso all'endecasillabo ha comportato costi differenti; leggeri e facilmente accettabili quando, per dare la dovuta estensione a un verso, ha articolato in due epiteti l'uno dell'originale (misura pacifica, visto che Mandel'stam non di rado associa due e anche tre aggettivi a uno stesso nome): *O, veščaja moja pečal'*, / *O, tichaja moja svoboda*, "Mia tristezza fatidica, presaga, / mia quieta, silenziosa libertà" (pp. 4-5); *Zolotistogo meda struja iz butylki tekla*, "Un rivolo di miele dorato e vischioso colava dalla bottiglia" (pp. 60-61); ecc. La soluzione convince di meno quando l'espansione lessicale contraddice la concisione della poesia di Mandel'stam, che Struve definisce "poesia della sintesi".<sup>12</sup> Si considerino invece questi esiti traduttivi:

<sup>12</sup> N. Struve, *Osip Mandel'stam*, Tomsk 1992, p. 135.

<i>Čužie ljudi, verno znajut, Kuda vezut oni menja</i>	Vicino ho gente estranea che pare Sappia ove quelli mi stanno portando (pp. 18-19)
<i>Umyvalsja noč'ju na dvore</i>	Mi lavavo all'aperto ch'era notte (pp. 84-85)
<i>Zapečatleetsja na nem uzor, Neuznavajemyj s nedavnych por</i>	L'impronta lasceranno di un disegno E più non si saprà che mi appartiene (pp. 8-9)
<i>Šoroch probegaet po derev'jam zelenoj laptoj</i>	Un fruscio percorre gli alberi come se li colpisse una verde mazza di <i>laptà</i> (pp. 92-93)
<i>No ne volk ja po krovi svoej: Zapichaj menja lučše, kak šapku, v rukav Žarkoj šuby sibirskich stepej...</i>	..... .., ma sangue di lupo io non ho, e se non vuoi che m'azzanni, ficcami come un berretto nella manica della calda pelliccia che ricopre le steppe siberiane... (pp. 110-111)

Il *Cavaliere di bronzo* si può anche leggere come la grande metafora dell'impegno profuso per rendere vive le strutture versuali del poemetto: sotto la spinta della forza pneumatica dell'arte le rigidità astratte del metro diventano un corpo reale, dove la vita pulsa vigorosa e naturale.

Se confrontiamo questo tropo con l'esito della fatica di Faccani, diremmo che il nostro traduttore è riuscito a muovere la statua: il bronzo in buona misura si è trasformato in muscoli e sangue, anche se qualche sua parte, un braccio di Pietro e la coda del suo cavallo, lascia intravedere la rigidità del metallo.

Un altro dubbio può venire quando una strofa o un'intera composizione sembrano 'tradire' l'originale: nella fatica di Faccani un'evenienza rara. Si consideri come esempio la strofa di copertina:

<i>V lico morozu ja gljažu odin: On-nikuda, ja-niotkuda, I vse utjužitsja, ploitsja bez morščin Ravniny dyšašče čudo.</i>	A tu per tu, il gelo in volto io fisso lui fissa il nulla, e io fisso dal nulla. Stirato, pieghettato senza grinze, Respirante miracolo, pianura. (pp. 154-155)
---	---

Rendendo *odin* con "A tu per tu", si stabilisce una relazione diretta tra "io" e "gelo", in contrasto con la semantica di *odin*: tale rapporto sembrerebbe confermato dai due avverbi, *nikuda* / *niotkuda*, presenti nel secondo verso; invece, il primo ha un valore di moto a luogo: (egli non guarda) "in

nessun posto”; l’altro, di moto da luogo: (io non guardo) “da nessun luogo”. Tra le due polarità emerge così un senso di totale separatezza.

Ulteriore perplessità provoca la versione dei due versi successivi: l’indeterminato *vse*, soggetto del periodo, viene cassato e la sua funzione attribuita al sostantivo “pianura”; in più, la continuità tra il contenuto del primo e del secondo distico è messa in crisi dall’eliminazione della congiunzione *i*, con l’aggiunta del cambiamento della punteggiatura: la virgola in chiusura del secondo segmento dell’originale viene sostituita dal punto fermo. Con tali interventi viene indebolito il senso di alterità tragicamente avvertito dal poeta tra i due mondi. Questa poesia risale al gennaio del 1937 quando Mandel’stam aveva definitivamente imboccato la strada della disperazione e della morte.

Nei suoi versi precedenti il rapporto con la natura appariva contrastante, ma prevalevano ancora i motivi di confluenza. In una poesia del 1913 scriveva: *Vse isčezajet-ostaetsja / Prostranstvo, zvezdy i pevec!*, “svanisce tutto quanto, e solo restano / la vastità, le stelle ed il cantore” (pp. 38-39), e in un’altra, del 1918, *...vsja stichija / Ščebečet, dvižetsja, živet*, “...e tutti gli elementi / naturali cinguettano, si muovono, son vivi” (pp. 66-67); adesso il poeta si sente solo e tutto gli appare estraneo e nemico.