

*Igor' Pil'sčikov*

1. Michail L. Gasparov ha osservato: “oltre alle traduzioni che conservano il senso e cambiano la forma fonica, abbiamo il diritto di definire traduzione anche l'opposto: la conservazione della forma fonica e il mutamento del senso”.<sup>1</sup> Gasparov porta ad esempio la poesia *Osen'* [Autunno] del giovane futurista Semen Kirsanov, che costituisce “la traduzione fonetica”<sup>2</sup> della famosa *Chanson d'automne* di Verlaine:

<i>Osen'</i>	<i>Chanson d'automne</i>
Les okrylen, veerom – klen. Delo v tom, čto nositsja ston v lesu gustom zlotom...	Les sanglots longs Des violons De l'automne Blessent mon cœur D'une langueur Monotone.
Eto – sentjabr', vichri vzvintja, brosilsja v debr', to zloben, to dobr listvennych domr osennij tembr. [...]	Tout suffocant Et blême, quand Sonne l'heure, Je me souviens Des jours anciens Et je pleure. [...]

E. V. Vitkovskij, nella sua antologia in rete *Vek perevoda*, scrive di Kirsanov: “ad eccezione, forse, di Nikolaj Moršen, la poesia russa non conosceva ancora un simile virtuoso del gioco di parole o meglio ancora, del ‘gioco nella parola’. A volte giocava anche con la traduzione, rendendo i versi di

\* Traduzione dal russo di Michela Venditti.

<sup>1</sup> Da una lettera di M. L. Gasparov a M. G. Tarlinskaja del 13.VII 1986. La citazione è tratta da una fotocopia conservata nel Fondo di semiotica dell'Estonia (Tallinna Ülikool. Eesti Humanitaarinstituut. Eesti Semiootikavaramu Sihtasutus).

<sup>2</sup> M. L. Gasparov, *Semen Kirsanov, znamenosec sovetskogo formalizma*, in S. Kirsanov, *Stichotvorenija i poemy*, SPb., Akademičeskij proekt, 2006, p. 15.

Verlaine non per il significato, ma per il suono [...] Un simile poeta sarebbe potuto diventare un traduttore straordinariamente interessante in un mondo pieno di poeti nella cui traduzione è più importante il suono del senso; ma l'epoca teorizzava, esigeva ora 'una traduzione informativa', ora 'la trasmissione di un sostituto del pensiero' [...]"<sup>3</sup>

Michail Lotman ha scoperto un altro esempio evidente di traduzione fonetica nel romanzo di Andrej Belyj *Maski*.<sup>4</sup>

due anni fa da Selisvicyn si stabilì in una parte dell'appartamento il famosissimo nano Jaša, che era impazzito.

Stava sempre sulla Sennaja con la mano tesa.

Di sera cantava canzoni tedesche; per queste canzoni la gente avrebbe ucciso, ma ad un personaggio strambo non si chiedeva conto; l'imitatore Frol Muršilov interpretava le canzoni a modo suo, diversamente.

In Sünde und in den

Genuss gehn wir ab

Zum sinken, zum finden

Den traurigen Grab.

E Muršilov subito:

Izjumu da sin'ki

Za uzen'kij drap –

U Zinki, ufimki,

Tatarčenko: grab'!

– 'Canta, Muršilov!'<sup>5</sup>

<sup>3</sup> E. V. Vitkovskij, *Semen Kirsanov*, in *Vek perevoda: Russkij poetičeskij perevod XX-XXI vekov* (<http://www.vekperevoda.com/1900/skirsanov.htm> – 7.10.2004). Secondo la descrizione di V. Brjusov, in *Chanson d'automne* e in una serie di altre opere di Verlaine "bisogna riferire troppe cose alla musica delle parole, che si può imitare, ma che è impossibile riprodurre". Si tratta di "versi in cui Verlaine è rimasto fedele al principio che aveva proclamato: "De la musique avant toute chose": sono quei suoi canti in cui in primo piano c'è la musica delle parole. In queste brevi poesie il contenuto verbale passa in secondo piano, e affascinano, soprattutto, i suoni stessi delle parole, la combinazione delle vocali, delle consonanti e delle nasali". Nella traduzione di quei versi, scrive Brjusov, che aveva tentato egli stesso di tradurre *Chanson d'automne*, "si potrebbe sacrificare più la precisione dell'immagine, che la melodia del verso" (V. Brjusov, *Ot perevodčika*, in P. Verlen, *Sobranie stichov*, v perevode Valerija Brjusova, M., Skorpion, 1911, pp. 9, 11).

<sup>4</sup> M. Lotman, "Izjumu da sin'ki...". (*Perevod i sdvig: Iz marginalij k obščej teorii perevoda*), relazione tenuta al Convegno Internazionale *Pograničnye fenomeny kul'tury* (Univ. di Tallinn, 5-7 giugno 2009).

<sup>5</sup> A. Belyj, *Maski*, M., Gosudarstvennoe izd-vo chudožestvennoj literatury, 1932, pp. 32-33. Il testo integrale di questa poesia tedesca si può trovare nel romanzo precedente del ciclo moscovita (*Moskva pod udarom*). Vi si trova anche la traduzione interlineare, realizzata da

Si tratta, quindi, di testi di poesia tradotta che stabiliscono rapporti di equivalenza traduttiva con l'originale, non tanto a livello lessicale, quanto nell'ambito della fonetica, delle categorie grammaticali e dei parametri ritmico-sintattici del verso, i quali "dal punto di vista delle esigenze traduttive" sono caratterizzati per la "autonomia" (*autonomy*) e la "separabilità" (*detachability, separability*) dal lessico e dalla semantica lessicale.<sup>6</sup> George Steiner chiama questo fenomeno "il facsimile fonetico".<sup>7</sup>

Potremmo definirlo come il problema dell'interferenza interlinguistica nel linguaggio poetico e del suo influsso sui criteri individuali dell'autore in rapporto alla fedeltà traduttiva. Nella tradizione critico-letteraria russa la questione delle influenze interlinguistiche in una situazione di bilinguismo poetico è stata posta da Ju. N. Tynjanov nella monografia incompiuta su Tjutčev e Heine, scritta tra il 1917 e il 1922, ma pubblicata solo nel 1977, mentre G. A. Levinton lo ha trattato come tema a se stante.<sup>8</sup> Chi scrive ha cominciato a occuparsi di questo problema nel 1988, a un seminario di Jurij M. Lotman, dopo aver riscontrato una considerevole quantità di fenomeni simili nelle traduzioni poetiche di Žukovskij.<sup>9</sup>

---

Andrej Belyj: "Nel peccato e nei piaceri andiamo al fondo, per trovare la triste tomba" (A. Belyj, *Moskva pod udarom: Vtoraja chast' romana "Moskva"*, Moskva, Krug, 1926, p. 97, n.). Sulla struttura fonica e ritmica dei romanzi 'moscoviti' cf. l'ammissione dell'autore: "[...] non scrivo per essere letto con gli occhi ma per il lettore che pronuncia interiormente il mio testo; per questo, saturo consapevolmente l'astrazione significativa, non solo di colori [...] ma anche di suoni [...] ossia [...] consapevolmente lego la mia voce con ogni mezzo: col suono delle parole e con la disposizione delle parti della frase" (A. Belyj, *Maski*, cit., pp. 9-10).

<sup>6</sup> J. C. Catford, *A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics* [= Languages and Language Learning, 8], London, Oxford Univ. Press, 1965, pp. 11-13, 23.

<sup>7</sup> G. Steiner, *After Babel: Aspects of language and translation*, Oxford, Oxford Univ. Press, 1998<sup>3</sup>, p. 427.

<sup>8</sup> Ju. N. Tynjanov, *Tjutčev i Gejne*, in Id., *Poëtika. Istorija literatury. Kino*, Izd. podg. E. A. Toddes, A. P. Čudakov, M. O. Čudakova, M., Nauka, 1977, pp. 385-393; G. A. Levinton, *Poëtičeskij bilingvizm i mežjazykovye vlijanija (Jazyk kak podtekst)*, in *Vtoričnye modelirujuščie sistemy*, Tartu, Tartuskij Gosud. un-t, 1979, pp. 30-33; Id., *Zametki k perevodčeskoi tehnike Lomonosova*, in *M. V. Lomonosov i russkaja kul'tura. Tezisy dokladov konferencii, posvjaščennoj 275-letiju so dnja roždenija M. V. Lomonosova (28-29 nojabrja 1986 g.)*, Tartu, Tartuskij Gosud. un-t, 1986, pp. 17-21.

<sup>9</sup> I. A. Pil'sčikov, *Problemy fonologii i prosodii perevodnogo teksta: K karakteristike perevodčeskoi tehniki V. A. Žukovskogo*, in *Graduate Essays on Slavic Languages and Literatures*, ed. by M. Altshuller, Pittsburgh (Pa), 1991, vol. 4, pp. 19-29; Id., *Problema fonetičeskogo perevoda*, in *Fonetika i nefonetika. K 70-letiju Sandro V. Kodzasova*, M., Jazyki slavjanskich kul'tur, 2008, pp. 754-765.

I giudizi sulla pratica traduttiva di Žukovskij non sono univoci. Da un lato, viene osservata la libertà del poeta traduttore nei confronti degli originali, che per lui – come scrive l'autorevole comparatista russo Ju. D. Levin – “spesso costituivano solo un pretesto per esprimere le proprie emozioni”.<sup>10</sup> Dall'altro, secondo la giusta osservazione di S. S. Averincev, “la fedeltà a diversi livelli, sia significativo che letterario, ma anche al livello più semplice, testuale, ‘letterale’, in Žukovskij è spesso sorprendentemente elevata”.<sup>11</sup> In una situazione ordinaria di traduzione, per cercare gli equivalenti si passa da un livello all'altro.<sup>12</sup> L'elevata frequenza di questi passaggi di livello all'interno di un medesimo testo è fondamentale per caratterizzare la tecnica traduttiva di Žukovskij, per la cui adeguata valutazione è necessaria l'analisi di diversi segmenti di traduzione che non stabiliscano un'equivalenza formale a livello lessicale.<sup>13</sup> Dato che la traduzione ai tempi di Žukovskij non aveva una funzione propriamente divulgativa, il traduttore si arrogava il diritto di una certa arbitrarietà nella scelta degli equivalenti testuali.<sup>14</sup>

John C. Catford nella sua *Teoria linguistica della traduzione* osserva che nel tradurre poesia ci sono “casi di parziali sostituzioni intenzionali con una fonologia *equivalente*” della lingua d'arrivo (*target language*).<sup>15</sup> Benché “non esista una corrispondenza assoluta (materialmente fonica e fonologica) tra suoni di due lingue diverse”,<sup>16</sup> e sebbene due fonemi “simili”, che si riferi-

<sup>10</sup> Ju. D. Levin, *O ruskom poëtičeskom perevode v epochu romantizma*, in *Rannie romantičeskie vejanija: Iz istorii meždunarodnyh svjazej russkoj literatury*, Otv. red. M. P. Alekseev, L., Nauka, 1972, p. 231; Id., *Russkie perevodčiki XIX veka i razvitie chudožestvennogo perevoda*, L., Nauka, 1985, p. 15; cf. D. Ďurišin, *Teorija sravnitel'nogo izučeniija literatury*, Avtorizovannyj perevod so slovackogo I. A. Bogdanovoj, M., Progress, 1979, p. 165; A. Švejcer, *Teorija perevoda: status, problemy, aspekty*, M., Nauka, 1988, pp. 173-176.

<sup>11</sup> S. S. Averincev, *Razmyšlenija nad perevodami Žukovskogo*, in *Žukovskij i literatura konca XVIII-načala XIX v.*, Otv. red. V. Ju. Troickij, M., Nauka, 1988, p. 256.

<sup>12</sup> J. C. Catford, *A Linguistic Theory of Translation*, cit., pp. 24-25, 73-82.

<sup>13</sup> Sull'equivalenza formale vd. ivi, pp. 32-34.

<sup>14</sup> Cf. Ju. D. Levin, *Ob istoričeskoj evoljucii principov perevoda (K istorii perevodčeskoj mysli v Rossii)*, in *Meždunarodnye svjazi russkoj literatury*, Otv. red. M. P. Alekseev, M.-L., Izd-vo AN SSSR, 1963, pp. 19-23; Id., *O ruskom poëtičeskom perevode v epochu romantizma*, cit., pp. 222-240; Id., *Russkie perevodčiki XIX veka i razvitie chudožestvennogo perevoda*, cit., pp. 8-21.

<sup>15</sup> J. C. Catford, *A Linguistic Theory of Translation*, cit., p. 22 n. Da qui in poi il corsivo è degli autori dei testi citati.

<sup>16</sup> A. V. Fedorov, *Zvukovaja forma stichotvornogo perevoda (Voprosy metriki i fonetiki)*, “Poëtika: Vremennik Otdela slovesnyh iskusstv Gosudarstvennogo instituta istorii iskusstv”, IV, L., Academia, 1928, p. 58.

scono a due sistemi linguistici differenti, non possano essere “un medesimo” elemento, la loro “somiglianza fisica [*the physical resemblance*] [...] facilita l’identificazione di questi due fonemi da parte dei bilingui. [...] Perfino le sillabe e intere parole di lingue differenti a volte s’identificano per la loro forma fonemica [*phonemic shape*] ‘uguale’ o ‘simile’”.<sup>17</sup> Queste parole di Uriel Weinreich, autore del classico studio *Languages in Contact*, ci aprono la strada alla comprensione del fenomeno della ‘traduzione fonetica’. Con somiglianza tra fonemi intendiamo l’equivalenza o la somiglianza delle loro descrizioni al livello dei tratti distintivi: perciò, avrebbe senso chiamare questa traduzione non *fonologica* (come fa Catford) ma *fonetica*.<sup>18</sup>

## 2. Scrive Osip Mandel’stam nell’articolo *La parola e la cultura* (1922):

I versi vivono di un’immagine interiore: di quel sonoro calco della forma, che precede il verso scritto, non c’è ancora alcuna parola, ma la poesia già risuona. Risuona l’immagine interiore, e l’udito del poeta la percepisce.<sup>19</sup>

Vjačeslav Ivanov parla della stessa cosa nell’articolo *La questione della immagine fonica in Puškin* (1925), dopo aver studiato con attenzione questo stadio della produzione del testo poetico nei romantici e nei primi simbolisti:

L’emozione ritmico-musicale [...]; la seduzione sonora [...] che attrae il facitore di suono all’oscura glossolalia [...]; infine, quella specie di esperienza onirica dell’immagine dinamica del ritmo e di una più stabile immagine sonora, tendente alla costruzione e alla comprensione di quanto contemplato [...]: ecco gli elementi facilmente

<sup>17</sup> U. Weinreich, *Languages in Contact: Findings and Problems* [= Publications of the Linguistic Circle of New York, 1], With a Preface by A. Martinet, New York, Linguistic Circle of New York, 1953, pp. 7, 14-28

<sup>18</sup> Vd. J. C. Catford, *A Linguistic Theory of Translation*, cit., pp. 56-61. Occorre precisare che in una serie di casi noi abbiamo a che fare con una equivalenza non solo fonetica, ma anche grafico-fonologica; cf. O. M. Brik, *Zvukovye povtory (Analiz zvukovoj struktury sticha)*, in *Sborniki po teorii poëtičeskogo jazyka*, II, Petrograd, Tipografija Z. Sokolinskogo, 1917, pp. 26-28; L. Pszczołowska, *Instrumentacja dźwiękowa* [= *Poetyka. Zarys encyklopedyczny*, dz. III, t. II, cz. II, zes. 2), Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wyd. PAN, 1977, pp. 22-23; V. P. Grigor’ev, *Poëtika slova: Na materiale rus-skoj sovetskoj poëzii*, M., Nauka, 1979, pp. 264-265, 291-294; I. A. Pil’ščikov, *Problemy fonologii i prosodii perevodnogo teksta*, cit., p. 20; M. Červenka, *Hlásková instrumentace*, in M. Červenka, M. Jankovič, M. Kubínová, M. Langerová, *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz. Poetika literárního díla 20. století*, Praha, Torst, 2002, pp. 14-16; G. V. Vekšin, *Očerki fonostilistiki teksta: zvukovoj povtor v perspektive smysloobrazovanija*, M., MGUP, 2006, pp. 40-50.

<sup>19</sup> O. Mandel’stam, *Sočinenija*, v 2 tomach, M., Chudožestvennaja literatura, 1990, vol. 2, p. 171.

distinguibili e allo stesso modo possenti di quella viva unità di forze operanti che si risvegliano di conseguenza, quale tipicamente ci si presenta nell'atto della creazione poetica.

Fissare lo stadio iniziale di quest'atto produrrebbe istantanee di pura glossolalia [...]. Questo discorso sonoro articolato ma non verbale, legato a una determinata lingua dalla comune costruzione fonetica, rappresenta gli sforzi di generare nella sfera del linguaggio la parola come simbolo della immagine 'trasmentale', della prima rappresentazione, del tutto vaga, che cerca di cristallizzarsi a partire dall'elemento emotivo. Il fatto che la creazione poetica inizi dalla formazione di simili macchie nebulose testimonia che la poesia è veramente una 'funzione del linguaggio' e un fenomeno della sua vita organica [...].

Se il poeta non raggiunge o evita intenzionalmente la piena compiutezza dell'atto creativo, la sua opera conserva l'impronta di una di quelle tappe del percorso, in cui gli elementi della composizione primaria dei suoni non sono illuminati fino in fondo da una immagine e dal senso, e in cui la forza di attrazione immediata degli omonimi risulta più forte dell'attività organizzativa dell'immaginazione artistica e della comprensione. I romantici e i primi simbolisti amavano questo stadio di immagini fluide e fluttuanti, che baluginano in modo indistinto nella risacca dei suoni, perché esso tratteneva qualcosa dell'impulso inconscio originario, in cui vedevano il segno della autentica 'ispirazione'.<sup>20</sup>

L'articolo di Ivanov contiene un intero sottotesto polemico verso i lavori dei formalisti pietroburchesi e moscoviti,<sup>21</sup> tuttavia per quanto riguarda il ruolo della *zaum*' nella nascita del testo poetico, le discordanze con gli avversari *in absentia* sono irrilevanti. Gli autori della prima raccolta dell'*Opojaz*, interamente dedicata al ruolo dei suoni nella lingua poetica, avevano dichiarato:

[...] spesso [...] i versi appaiono nell'animo del poeta in forma di macchie sonore, non ancora riversatesi in parola. La macchia ora si avvicina, ora si allontana e finalmente si sviluppa, coincidendo con la parola consona. [...]

Così, forse, è possibile capire anche le confessioni dei poeti, in cui si dice che i versi gli appaiono (Schiller) o che si vedono nell'anima in forma di musica. Credo che i poeti qui soffrano della mancanza di una terminologia esatta. Non esiste una parola che denoti il discorso fonico interiore, e quando se ne vuole parlare, compare allora la parola 'musica', come denotazione di certi suoni, che non sono parole; in questo caso non sono ancora parole, perché esse, in fin dei conti, si sviluppano in forma verbale. [...]

<sup>20</sup> V. Ivanov, *K probleme zvukoobraza u Puškina* [1925], in *Moskovskij puškinist*, II, Stat'i i materialy pod redakciej M. A. Cjavlovskogo, M., Federacija, 1930, pp. 95-96.

<sup>21</sup> E. Etkind, *Vjačeslav Ivanov i voprosy poëtiki: 1920-e gody*, "Cahiers du monde russe", 35 (1994), N. 1/2, pp. 148-151.

La percezione della poesia si riduce di solito anch'essa alla percezione della sua proto-immagine [*pra-obraz*] sonora.<sup>22</sup>

Nei poeti con un'immaginazione uditiva la percezione dei movimenti degli organi fonatori può suscitare *rappresentazioni uditive (sonore) corrispondenti*, e quindi la selezione dei suoni nella poesia avviene grazie a rappresentazioni uditive. Nel caso indicato la serie di movimenti degli organi fonatori o la serie di rappresentazioni uditive costituisce il momento iniziale del pensiero linguistico poetico. Proprio in questo senso si deve intendere il riconoscimento da parte di molti poeti del suono come punto di partenza per la loro creazione.<sup>23</sup>

B. M. Ejchenbaum nell'articolo programmatico *Sui suoni nel verso* (1921) ha scritto:

Il principio organizzativo della poesia lirica non è la parola bell'e pronta, ma l'insieme complesso di ritmo e di acustica del discorso, spesso con la predominanza di alcuni elementi su altri. Questo insieme è, in senso logico, il primo momento nella realizzazione delle rappresentazioni letterarie astratte. In questo senso, i suoni del verso (le rappresentazioni discorsive: acustiche e articolatorie) *sono autonomi e significanti di per sé*.<sup>24</sup>

O. M. Brik, nella monografia incompiuta *Il ritmo e la sintassi*, afferma che "il lavoro poetico, secondo le attuali considerazioni, si realizza" nel modo seguente:

Al principio il poeta ha una rappresentazione indefinita di un certo complesso lirico, di una certa struttura fonica e ritmica, e poi questa struttura trasmentale già si riempie di parole significanti. Di questo scriveva Andrej Belyj, di questo parlava Blok, di questo parlavano i futuristi.<sup>25</sup>

Il suono, immediatamente legato al significato profondo, è più importante delle parole col loro significato letterale. Più di ottant'anni prima dei simbolisti e dei futuristi, Nikolaj Polevoj disse la stessa cosa riferendosi a Žukovskij:

A differenza di tutti gli altri poeti precedenti, una lingua armoniosa, o meglio, la *musica della lingua* ha sempre segnato i versi di Žukovskij [...]. Egli rifinisce ogni nota del

<sup>22</sup> V. Šklovskij, *O poëzii i 'zaušnom' jazyke*, in *Sborniki po teorii poëtičeskogo jazyka*, I, Petrograd, Tipografija Z. Sokolinskogo, 1916, p. 10.

<sup>23</sup> L. Jakubinskij, *O zvukach stichotvornogo jazyka*, ivi, p. 29.

<sup>24</sup> B. Ejchenbaum, *O zvukach v stiche* [1921], in Id., *Skvoz' literaturu: Sbornik statej* [= *Voprosy poëтики*, IV], L., Academia, 1924, p. 206.

<sup>25</sup> O. M. Brik, *Ritm i sintaksis*, "Novyj Lef", 1927, N. 6, p. 35. A differenza degli altri membri dell'*Opojaz* e di Vjačeslav Ivanov, Ejchenbaum pone in rilievo l'aspetto organizzativo, non genetico ma teleologico; il suono nel verso ha un ruolo costruttivo, "quale che sia la reale genesi psicologica" della poesia (B. Ejchenbaum, *O zvukach v stiche*, cit., p. 206).

suo canto in modo meticoloso, preciso, tiene tanto al *suono* quanto alla *parola* [...] Žukovskij suona l'arpa: passaggi consecutivi di suoni precedono le sue parole e le accompagnano, cantate in modo sommesso dal poeta solo per spiegare ciò che vuole esprimere con i suoni.<sup>26</sup>

La descrizione “i passaggi di suoni precedono le sue parole”, definisce in modo sorprendentemente esatto la tecnica traduttiva di Žukovskij.

“La fine sensibilità di Žukovskij per l'aspetto fonico dei nomi stranieri”<sup>27</sup> si realizza nel singolare rapporto del poeta traduttore con la resa degli antropomi, dei toponimi e di altri nomi propri. La clausola del verso è un segmento distinto dal punto di vista metrico e (in presenza della rima) fonetico. Avviene un fenomeno interessante: se nella traduzione di Žukovskij il nome proprio che occupa la clausola non è sostituito nella traduzione con un altro, questo, quasi sempre, occupa ugualmente la sede della clausola.<sup>28</sup> In certi casi ciò ha una precisa motivazione fonetica. Così, ad esempio, nella traduzione da Schiller (*Kassandra*, 1809):

1 Selig preis' ich Polyxenen	1' Sladkij žrebij Polikseny!
2 In des Herzens trunknem Wahn,	2' S ženichom ruka s rukoj,
3 Denn den besten der Hellenen	3' Vzor, ljubov'ju raspalennyj,
4 Hofft sie bräutlich zu umfahn.	4' I gordias' sama soboj [...]

La seconda metà della quartina non ha equivalenti lessicali nella traduzione,<sup>29</sup> ma allo stesso tempo la rima *interlinguistica* (che è *intertestuale*) 3 : 3' risulta essere più ricca del ‘minimo necessario’ per una struttura rimica *intratestuale* 3' : 1' (in entrambi i casi nella sillaba tonica c'è la consonante pretonica [l]). Nei due ultimi piedi del v. 3 e del v. 3' troviamo il suono [r] (anche se in russo e in tedesco questi suoni hanno un carattere diverso, in entrambe le lingue si tratta di una sibilante sonora). Nell'originale e nella traduzione dopo [r] segue [l'enə]. Inoltre, vediamo (piuttosto, sentiamo) la *poïnte* fonetica caratteristica: nel secondo piede della tetrapodia trocaica

<sup>26</sup> N. Polevoj, *Očerki russkoj literatury*, SPb., Tipografija Sacharova, 1839, vol. I, p. 115, 123; cf. B. Ejchenbaum, *Melodika russkogo liričeskogo sticha*, Petrograd, Opojaz, 1922, pp. 29-30; Ju. Tynjanov, *Problema stichotvornogo jazyka* [= *Voprosy poetiki*, V], L., Academia, 1924, pp. 82-83.

<sup>27</sup> S. S. Averincev, *Razmyšlenija nad perevodami Žukovskogo*, cit., p. 263.

<sup>28</sup> Cf. A. V. Fedorov, *Zvukovaja forma stichotvornogo perevoda*, cit., pp. 63-64.

<sup>29</sup> Al v. 3' troviamo il lessico e la fraseologia deržaviniana: [...] *Ardente d'amore appassionato* [...] (*K pervomu sosedu*, 1780). Dopo Žukovskij questa combinazione di parole (*ljubov'ju raspalennyj* [*ardente d'amore*]) ricorre in Denis Davydov nell'elegia del 1815 (*O milyj drug, ostav' ugadyvat' drugich...*): [...] *Ho celebrato l'amore, ardente d'amore!*

(ossia a metà del verso) è riprodotta la consonante pretonica, sia in 1' ([r]), che in 3' ([b]).

Nella traduzione di Friedrich von Matthisson (*Elizium*, 1812) il nome chiave *Anadiomene* occupa quasi l'intero verso, eccetto la clausola. Tuttavia, Žukovskij riproduce non solo il nome stesso (il suono del nome stesso!), ma anche il suono della clausola:

1 So in heilger Stille ruhten	1' Tak molčalo vsjo tvoren'e –
2 Luft und <i>Wogen</i> , so nur schwieg	2' More, vozduch, bereg dik, –
3 Die Natur als aus den Fluten	3' Zrja penistych vod rožden'e,
4 <i>Anadiomene</i> stieg.	4' <i>Anadiomeny</i> lik.

La struttura fonica dell'originale è riprodotta non solo al quarto verso, ma anche nel secondo, in cui è 'distinta' la sillaba tonica del secondo piede; inoltre vi si conserva la consonante pretonica [v], e la vocale tonica [o]. La parola *vozduch* si correla a *Luft* 'aria' dal punto vista semantico, mentre *Wogen* 'onde' – dal punto di vista metrico e fonetico.

Quanto detto a proposito dei nomi propri può essere riferito al lessico internazionale. Così, nella traduzione di *Berglied* di Schiller (*Gornaja pesn'*, 1818; l'ultimo titolo è *Gornaja doroga*) la rima *Throne* : *Krone* viene resa con *trone* : *korone*. Un esempio interessante lo troviamo nella traduzione di *Lenore* (1831), in cui Žukovskij cerca di rendere il testo di G. A. Bürger in modo più esatto di quanto aveva fatto in *Ljudmila* (1808):<sup>30</sup>

Komm, Küster, hier! Komm mit dem <i>Chor</i>	Za mnoj, pevcy, za mnoj, pastor;
Und gurgle mit des Brautlied vor!	Propoj nam mnogolet'e, <i>chor</i> [...]

Stesso esempio troviamo nella prima strofe della poesia di Žukovskij *Pri-zvanie* (traduzione di *Der Jünger* di A. H. von Weihrauch), in cui la rima *Chor* 'coro': *Tor* 'porta' viene resa con *s dverej zatvor* : *chor*.<sup>31</sup>

Possono stabilire un'equivalenza fonetica i lessemi che creano una rima intertestuale e che non sono correlati a livello morfemico o lessicale. Vedi nella stessa *Lenora*:

<sup>30</sup> Cf. D. Đurišin, *Perevod kak osobaja forma mežliteraturnoj recepcii*, in *Sravnitel'noe izučenie literatur*. Sbornik statej k 80-letiju akademika M. P. Alekseeva, Otv. red. A. S. Bušmin, L., Nauka, 1976, pp. 496-498.

<sup>31</sup> Rima individuata da A. A. Dobricyn. L'esempio non è invece indicato nella monografia di Hildegard Eichstädt, che esamina la struttura fonica della traduzione in questione (H. Eichstädt, *Žukovskij als Übersetzer: Drei Studien zu Übersetzungen V. A. Žukovskijs aus dem Deutschen und Französischen* [= Forum Slavicum, 29], München, Fink, 1970, pp. 43-46).

Rasch auf ein eisern Gittertor [...]	K vorotam kon' vo ves' opor [...]
Mit schwanker Gert ein Schlag <i>davor</i> [...]	Ezdok bičom stegnul <i>zatvor</i> [...] <sup>32</sup>
Was half, was half mein <i>Beten</i> ?	Pred nim moj krik byl tščeten...
Nun ist's nicht mehr vonnöten.	On gluch i bezotveten.

Un altro esempio di rima interlinguistica in Žukovskij è stato rinvenuto da un allievo di Tynjanov, il futuro teorico classico della traduzione A. V. Fedorov: “Kennst du das Haus? Auf Säulen ruht sein *Dach*, // Es glänzt der Saal, es schimmert das *Gemach* [...]” (la canzone di Mignon del romanzo di Goethe *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister*) – “Tam svetlyj dom! Na mramornych stolbach // Postavljen svod; čertog gorit v lučach [...]” (Žukovskij, *Mina*, 1817). La stessa rima, dopo Žukovskij, è riprodotta da Tjutčev nella sua traduzione (*Ty znaeš' kraj, gde mirt i lavr rastet...*, 1851): “Ty znaeš' dom na mramornych stolpach? // Sijaet zal i kupol ves' v lučach [...]”<sup>33</sup>.

Si veda anche la poesia di Goethe *An den Mond* (1817) nella versione di Žukovskij, in cui i rimandi fonetici fra traduzione e originale sono chiaramente motivati da una disposizione per la ‘pittura’ onomatopeica (str. 4 e 6):

Lejsja, moj ručej, stremis'! <sup>34</sup>	
Žizn' už otcvela [...]	
<i>Lejsja, lejsja</i> , moj ručej,	<i>Fließe, fließe</i> , lieber Fluß [...]
I žurčan'e <i>struj</i> [...]	Ohne <i>Rast und Ruh</i> [...]

Nella sesta strofe della traduzione si combinano i motivi di due strofe dell'originale; non l'ha notato V. M. Žirmunskij, che ha scritto sulla “strumentazione fonica modificata” del segmento di traduzione appena citato.<sup>35</sup>

<sup>32</sup> Qui, come anche in *Prizvanie, zatvor* corrisponde sia dal punto di vista semantico che fonetico a *Tor*.

<sup>33</sup> A. V. Fedorov, *Zvukovaja forma stichotvornogo perevoda*, cit., p. 62, cfr. 63.

<sup>34</sup> Nella prima redazione troviamo: “Lejsja, moj ručej, nesis'!” (“Für wenige. Dlja nemnogich”, 2 (1818), p. 31). La successiva correzione è di tipo stilistico: il verso in rima contiene la parola con la stessa radice: “... Tak nadeždy proneslis'...”; osserviamo la consonanza interlinguistica mantenuta in tutte le redazioni della poesia: *proneslis'* – *Fluß* (vd. oltre l'originale tedesco).

<sup>35</sup> V. Žirmunskij, *Gete v russkoj literature*, L., Gosud. izd-vo chudožestvennoj literatury, 1937, p. 108 (senza rimandi al lavoro precedente: U. Kahlenborn, *Goethes Lyrik in russischer Übersetzung: V. A. Žukovskij und F. I. Tjutčev als bedeutendste Goethe-Übersetzer der russischen Romantik* [= Slavistische Beiträge, 185], München, Sagner, 1985, p. 152); cf. I. M. Semenko, *Žizn' i poezija Žukovskogo*, M., Chudožestvennaja literatura, 1985, p. 89-90. Il termine “strumentazione fonica”, che risale alla *instrumentation verbale* di Rene Ghil (R. Wellek, A. Warren, *Theory of Literature*, Harmondsworth, Peregrine Books, 1963<sup>3</sup>, pp. 294-295, n. 2;

Molto interessante è la traduzione fonetica degli appellativi in *Lenora*. V. Ja. Kaplinskij a suo tempo si era stupito “che Lenora si rivolgesse sempre a sua madre con ‘amica’ [drug]”.<sup>36</sup> È davvero strano se non si tiene conto del fatto che in questo caso è simile non tanto la semantica, quanto la strumentazione delle parole-appellativi nel testo tedesco e in quello russo:

4	3	1	2	4	3	1	2		
O	M	u	t	t	e	r	...		
O	d	r	u	g		m	o	j	
	1	2	3		4	1	2	3	4

1. consonante occlusiva dentale alveolare [t] ~ [d]; 2. consonante sonora vibrante [r];  
3. vocale posteriore chiusa [u]; 4. consonante bilabiale nasale [m]

A. Kvjatkovskij, *Poëtičeskij slovar'*, M., Sovetskaja enciklopedija, 1966, p. 122), è stato introdotto nella teoria russa della letteratura da Andrej Belyj e rielaborato dai formalisti, in primo luogo da B. M. Ejchenbaum (*O zvukach v stiche*, cit., p. 201; Id., *Melodika sticha* [1921], in Id., *Skvoz' literaturu*, cit., p. 213; Id., *Melodika russkogo liričeskogo sticha*, cit., pp. 9-10). Ju. N. Tynjanov parla di “strumentazione del verso” e di “strumentazione fonica” negli articoli degli anni 1920-1922, pubblicati, però più tardi (in due casi molto più tardi), dei lavori di Ejchenbaum (Ju. N. Tynjanov, *Tjutčev i Gejne*, cit., pp. 385-387, 393; Id., *O kompozicii “Evgenija Onegina”* [1921-1922], in Id., *Poëtika. Istorija literatury. Kino*, cit., pp. 54 n., 55, 77 n.; Id., *Oda kak oratorskij žanr* [1922], in Id., *Archaisty i novatory*, L., Priboj, 1929, p. 72; vd. anche Id., *Problema stichotvornogo jazyka*, cit., pp. 100-108, cf. pp. 35, 128-129 n.). “La somma di tutti gli strumenti di organizzazione fonica del verso è comunemente chiamata *strumentazione*” (M. Š[tokmar], *Fonika*, in *Literaturnaja enciklopedija*, M., Gosud. izdvo Chudožestvennaja literatura, 1939, vol. 11, col. 803), tuttavia “parlare di ‘strumentazione’, di organizzazione fonica, di significato del suono come tale, è possibile nel caso in cui sia presente una disposizione verso l’elemento sonoro, se l’organizzazione delle qualità foniche negli ambiti di certe unità e insieme è considerata e percepita come fatto strutturale” (A. V. Fedorov, *Zvukovaja forma stichotvornogo perevoda*, cit., p. 57), se “l’aspetto qualitativo dei suoni del discorso” acquista “il significato di elemento costruttivo dell’insieme letterario” (S. I. Bernštejn, *Opyt analiza “slovesnoj instrumentovki” (I-aja strofa stichotvorenija Tjutčeva “Sumerki”)*, in “Poëtika: Vremennik Otdela slovesnyh iskusstv Gosudarstvennogo instituta istorii iskusstv”, V, L., Academia, 1929, p. 184). Cf. l’annotazione nel diario di B. M. Ejchenbaum del 18 giugno del 1921: “Ottima conversazione con Tynjanov, tra noi ci intendiamo con estrema facilità. [...] Abbiamo deciso di preparare una miscellanea sulla strumentazione. Ci ho pensato negli ultimi tempi. Bisogna delimitare i fenomeni articolatori e acustici. A differenza della linguistica, bisogna nell’uno e nell’altro caso considerare i momenti che hanno un significato letterario” (cit. dal preprint: <http://nikita-spv.livejournal.com/11168.html>; originale in RGALI, f. 1527, op. 1, ed. chr. 244). Vd. anche R. Wellek, A. Warren, *Theory of Literature*, cit., pp. 146-147; R. Kolarov, *Zvuk i smisl: Nabljudenija nad foničnata organizacija na chudožestvenata proza*, Sofija, Izd. na BAN, 1983, pp. 20-22.

<sup>36</sup> Vd. Ja. Kaplinskij, *Žukovskij, kak perevodčik ballad*, “Žurnal Ministerstva Narodnogo Prosveščeniya”, Novaja serija, 55 (1915), janvar’, Otdelenie Nauk, p. 19.

Inoltre, il verso russo e tedesco hanno la stessa struttura accentuativa e ritmica della divisione delle parole (per i particolari vedi oltre). *Mutter* nel discorso dell'autore è tradotto da Žukovskij con *mat'*. È curioso che l'appellativo *drug* [amico/a] negli altri segmenti della poesia ricorra ancora diverse volte senza essere un equivalente lessicale, per di più una volta nel segmento che contiene allusioni sonore all'originale: [...] "Und frug nach allen Namen" ~ [...] "I druga vyzyvaet".

3. Molti segmenti tradotti foneticamente possono essere considerati come il risultato di una reinterpretazione complessiva, nella traduzione, dell'intonazione, del sistema di divisione delle parole e della struttura metrico-ritmica delle parole dell'originale. L'intonazione, in questo caso, s'intende come il rapporto tra l'organizzazione metrica e ritmica del testo poetico, da un lato, e la sua costruzione sintattica, dall'altro. B. M. Ejchenbaum in *Melodica della poesia lirica russa* ha scritto:

La sintassi poetica si costruisce sul nesso continuo tra il ritmo, il verso e la strofe. È una sintassi condizionata, deformata. Da semplice forma grammaticale questa diventa qui formante. La frase poetica è un fenomeno non sintattico in generale, ma un fenomeno ritmico-sintattico. Inoltre, la sintassi nel verso è un fenomeno non solo fraseologico, ma anche fonetico: l'intonazione, realizzata nella sintassi, ha nel verso un ruolo non meno importante del ritmo e della strumentazione, e a volte anche più importante. La sintassi che la realizza si articola nel verso non con segmenti di senso, ma di ritmo, a volte coincidendo con essi (verso=frase), a volte superandoli (*enjambement*). In questo modo, proprio *nella sintassi, intesa come costruzione della intonazione della frase*, noi abbiamo a che fare con l'elemento che lega la lingua al ritmo.<sup>37</sup>

L'insieme dei fenomeni esaminati comprende sia la sintassi all'interno del verso, che tra i versi. L'analisi del sistema di divisione delle parole è importante per comparare le caratteristiche versificatorie dell'originale e della traduzione, poiché il ritmo del verso può dipendere, tra l'altro, dalla "struttura metrica delle parole che lo costituiscono", ossia "dalla distribuzione della divisione delle parole nel verso [...] e dalla loro interrelazione con la rete di opposizioni degli accenti".<sup>38</sup> La descrizione del sistema di divisione delle

<sup>37</sup> B. Ejchenbaum, *Melodika russkogo liričeskogo sticha*, cit., p. 5-6; cf. Id., *Melodika sticha*, cit., pp. 211-214.

<sup>38</sup> R. Jakobson, *Retrospect*, in Id., *Selected Writings*, The Hague-Paris, Mouton, vol. 5: *On Verse, Its Masters and Explorers*, 1979, p. 586. Il metro del verso si realizza nella concreta variazione ritmica e di divisione delle parole (nella terminologia di Gasparov). G. A. Šengeli ha definito la variazione ritmica del metro (M. L. Gasparov, *Sovremennyj russkij stich: Metrika i ritmika*, M., Nauka, 1974, pp. 14-15) "forma" ritmica del metro, mentre la variazione della divisione delle parole (ivi, p. 15) – "modulazione" (G. Šengeli, *Traktat o russkom*

parole è incompleta se non si tiene presente che la divisione delle parole è “diversa per grandezza” (come ha già dimostrato Lucien Tesnière in *Elementi di sintassi strutturale*). La gerarchia della divisione delle parole “corrisponde alla gerarchia dei legami sintattici”.<sup>39</sup> Anche se, evidentemente, non esiste una procedura che consenta di misurare in modo esatto la profondità della divisione delle parole nella catena discorsiva,<sup>40</sup> per i nostri scopi sarà sufficiente constatare la forza correlativa del legame nei casi più elementari.<sup>41</sup> La divisione delle parole è tanto più profonda, quanto più è debole la fluidità fonetica e (di solito) il nesso sintattico.<sup>42</sup>

Nella serie di esempi esaminati la sovrapposizione – nella traduzione e nell’originale – tra la struttura metrica delle parole e l’uguale disposizione della loro divisione è più indicativa rispetto alle strutture sintattiche che si realizzano nel verso, di per sé dissimili (al livello della sintassi superficiale): nell’originale e nella traduzione ci sono differenti combinazioni dei nessi sintattici. Tuttavia questi nessi creano configurazioni simili, la cui somiglianza reciproca determina un’intonazione simile della divisione delle parole, ossia la correlazione della loro ‘profondità’ nei versi originali e in quelli tradotti. Il momento caratteristico qui è il parallelismo fonetico nelle sillabe correlate dal punto di vista metrico. Così, nel verso di *Lenora* che abbiamo esaminato:

Was / half // was / half // mein / Be -ten  
Pred / nim // moj / krik // byl / tšče -ten –

il legame tra la prima e la seconda parola del verso è più forte di quello tra la seconda e la terza; il legame tra la terza e la quarta è più forte di quello tra la quarta e la quinta; il legame tra la quinta e la sesta parola è più forte di quello tra la quinta e la quarta.<sup>43</sup> Cf. Anche:

---

*stiche*, M.-Petrograd, Gosud. izd-vo, vol. 1: *Organičeskaja metrika*, 1923<sup>2</sup>, pp. 38, 57 *passim*, 138 *passim*).

<sup>39</sup> L. Tesnière, *Éléments de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck, 1965<sup>2</sup>, pp. 26-27.

<sup>40</sup> Ivi, p. 27.

<sup>41</sup> Cf.: “[...] les coupures n’ont pas de valeur absolue, mais seulement une valeur *relative*, c’est-à-dire que l’on ne saurait mesurer la profondeur d’une coupure en soi, mais seulement par rapport à d’autres coupures”, ivi, p. 26.

<sup>42</sup> Sulla discussa correlazione tra connettività sintattica e ‘fluidità fonetica’ cf.: Ja. G. Tes-telec, *Vvedenie v obščij sintaksis*, M., RGGU, 2001, pp. 77-79.

<sup>43</sup> Cf. le osservazioni di G. A. Šengeli sulla dipendenza delle modulazioni degli spondei a seconda della presenza/assenza di un “intervallo tra le frasi” (G. Šengeli, *Traktat o russkom stiche*, cit., p. 35).

Luft und *Wo* -gen // so nur / schwieg  
 Mo -re // voz -duch // be -reg / dik  
 Se -lig / preis' ich // Polyxenen  
 Slad -kij / žrebij // Poliksény!

Evidentemente, è più comodo descrivere la forza del nesso sintattico non in termini di struttura ('albero') delle *dipendenze*, il cui modello è stata la 'sintassi strutturale' di Tesnière, ma in termini di struttura categoriale ('albero annotato') dei *costituenti*.<sup>44</sup> Perciò, il nesso tra due parole vicine in un verso poetico nella maggior parte dei casi sarà tanto più forte quanto più vicine si troveranno tra loro nell'albero dei costituenti; l' 'unità di misura' di questa vicinanza sarà la lunghezza del percorso da una parola all'altra sui rami dell'albero corrispondente. E, viceversa, nella registrazione lineare della struttura dei costituenti, la profondità della divisione delle parole si misurerà con la quantità di parentesi che si ottengono, che simboleggiano i confini dei gruppi di frasi:

[Pred [nim]] [ [moj [krik]] [byl [tščeten]] ]  
 [More] [vozduch] [bereg [dik]]  
 [Sladkij [žrebij]] [Polyksény]

Un caso molto interessante è l'esordio di *Lenora*. Nel primo verso della traduzione è mantenuta la prima parola, il nome dell'eroina del titolo, e la vocale tonica nella clausola:

*Lenore* / fuhr // ums Mor -gen | -rot  
*Lenore* / snil -sja // strašnyj / son

Il nome dell'innamorato di *Lenora* al terzo verso, invece, è omesso, il che ha permesso a V. Ja. Kaplinskij di affermare che nella ballata di Žukovskij "i nomi propri sono regolarmente omessi".<sup>45</sup> In effetti, in Žukovskij non c'è il nome Wilhelm, ma in questo verso è riprodotta esattamente la struttura ritmica e di divisione delle parole dell'originale (compresa la profondità corrispondente di divisione delle parole):

Bist / untreu, // Wil -helm, // oder / tot?  
 Gde / milyj? // Čtó s nim? // Živ li / on?

In questo modo, il lessico e la fraseologia della traduzione possono essere

<sup>44</sup> Ja. G. Testelec, *Vvedenie v obščij sintaksis*, cit., pp. 113 *passim*; cf.: "The phrase structure [of the sentence] [...] is closely related to its phonetic shape – specifically, it determines the intonation contour of the utterance represented" (N. Chomsky, *Language and Mind*, New York, Cambridge University Press, 2006<sup>3</sup>, p. 26).

<sup>45</sup> V. Ja. Kaplinskij, *Žukovskij, kak perevodčik ballad*, cit., p. 18.

significativamente distinti dal lessico e dalla fraseologia dell'originale. Però la traduzione *suona* simile all'originale.

Un'analogia somiglianza dell'intonazione (in rilevanti mutamenti lessicali e semantici dell'originale) si può osservare nelle traduzioni di Žukovskij anche per segmenti di testo più grandi di un verso. In altre parole, lo stesso effetto può essere creato con gli strumenti della sintassi tra i versi. Così, ad esempio, la prima strofe di *Elizium* stabilisce un'equivalenza col testo originale a livello di proposizione complessa; inoltre la suddivisione sintattica e dell'intonazione, ossia la distribuzione delle unità sintattiche (delle proposizioni subordinate) per lo schema metrico, nella traduzione e nell'originale è sostanzialmente identica.<sup>46</sup> La quantità di subordinate nell'originale e nella traduzione è differente, però tutte sono introdotte da parole monosillabe, che occupano posizioni analoghe nello schema metrico e strofico. Žukovskij riproduce ciò che Tynjanov, dopo O. M. Brik, ha definito *figure* “ritmico-sintattiche”, e Ejchenbaum “melodico-sintattiche”.<sup>47</sup> I confini delle subordinate coincidono con le quattro clausole maschili, e questa costruzione intonativa è come se cementasse la struttura simile all'originale di rime maschili:

Hein! der von der Götter Frieden,	Rošča, gde podatel' mira,
Wie vom Tau die Rose, <i>träuft</i> ,	Dobryj genij smerti, <i>spit</i> ;
Wo die Frucht der Hesperiden	Gde rumjanyj blesk efira
Zwischen Silberblüten <i>reift</i> ;	S ten'ju zybkich s nej <i>slit</i> ;
Den ein rosenfarbner Äther	Gde istočnika žurčan'e
Ewig unbewölkt um <i>fließt</i> ,	Kak dalekij otzyv <i>lir</i> ;
Der den Klage-ton verschmähter	Gde pečal' zabyv roptan'e
Zärtlichkeit verstummen <i>heißt</i> [...]	Obretaet sladkij <i>mir</i> . <sup>48</sup>

<sup>46</sup> Cf. le osservazioni di I. M. Semenko sul ruolo della intonazione e della sintassi nella poetica di Žukovskij (I. M. Semenko, *Žizn' i poëzija Žukovskogo*, cit., pp. 111-113).

<sup>47</sup> Ju. N. Tynjanov, *Tjutčev i Gejne*, cit., p. 394; B. Ejchenbaum, *Melodika russkogo liričeskogo sticha*, cit., p. 17. La relazione inedita di Brik *Sulle figure ritmico-sintattiche* (1920) sarà poi alla base della sua monografia incompiuta *Il ritmo e la sintassi*, di cui furono pubblicati degli estratti nel 1927 (vd. O. M. Brik, *Ritm i sintaksis*, cit., N. 4, pp. 28-29, e N. 5, pp. 33 *passim*; cf. B. Ejchenbaum, *Melodika russkogo liričeskogo sticha*, cit., p. 5 n. 1; Id., *Teorija "formal'nogo metoda"* [1925], in Id., *Literatura: Teorija. Kritika. Polemika*, L., Priboj, 1927, p. 135; V. Erlich, *Russian Formalism: History – Doctrine*, The Hague, Mouton, 1965<sup>2</sup>, pp. 89, 220-222; R. Jakobson, *Retrospect*, cit., pp. 570, 584).

<sup>48</sup> V. Žukovskij, *Elizium*, “Vestnik Evropy”, 68 (1813), N. 7/8, p. 201. È indicativo che la punteggiatura sia più vicina a quella dell'originale tedesco nella prima edizione del testo *Elizium* piuttosto che nelle ristampe (vd. V. Žukovskij, *Stichotvorenija*, SPb., V Medicinskoj tipografii, 1815, vol. 1, pp. 236 *passim*).

Nelle clausole maschili tutte le parole (eccetto *umfleußt*) sono monosillabe; le rime sono chiuse. In entrambe le rime tedesche c'è un dittongo, mentre in entrambe le rime russe c'è la [i], quindi i suoni delle vocali della rima legano l'intera strofe. La prima rima maschile in entrambi i testi è una rima verbale chiusa da una [t]; è una rima ricca (nel testo tedesco c'è la stessa consonante pretonica, in quello russo la stessa consonante prima della consonante pretonica, il che, evidentemente, è motivato dalla struttura della rima tedesca corrispondente). Un fatto eloquente: quando nel settembre del 1827 a Stoccarda Aleksandr Turgenev lesse a Matthisson la versione di Žukovskij, il poeta tedesco, senza aver capito il russo, riconobbe la propria opera e “ammirò l'armonia della lingua”.<sup>49</sup>

4. I casi di traduzione fonetica sono stati descritti per la prima volta, come è già stato detto, da Ju. N. Tynjanov. Studiando la struttura fonica delle traduzioni di Tjutčev da Heine, in cui uno studioso contemporaneo di Tynjanov aveva scoperto “più di trenta deviazioni testuali dall'originale”,<sup>50</sup> lo stesso Tynjanov rivolse l'attenzione al fatto che

la strumentazione, evidentemente, è mantenuta nei suoi versi [di Tjutčev. – I. P.] intenzionalmente e consapevolmente: il primo verso della quarta strofe di Heine “*Lauten klangen, Buben sangen*” è tradotto da Tjučev: “*Deti peli, v bubni bili*”. Qui abbiamo la riproduzione della rima interna “*klangen – sangen*”: “*peli – bili*”; la parola particolare “*Buben*” [‘ragazzi’] è riprodotta con un danno evidente alla trasmissione del senso attraverso il [foneticamente] del tutto identico “*bubny*” [‘tamburelli’].<sup>51</sup>

<sup>49</sup> *Pis'ma Aleksandra Ivanoviča Turgeneva k Nikolaju Ivanoviču Turgenevu*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1872, pp. 146-147; A. A. Gugin, [Kommentarii k perevodam V. A. Žukovskogo] iz nemeckoj poezii, in *Zarubežnaja poezija v perevodach V. A. Žukovskogo*: V 2 tomach, M., Raduga, 1985, vol. 2, 590; V. E. Vacuro, *Lirika puškinkoj pory: “Elegičeskaja škola”*, SPb., Nauka, 1994, p. 130.

<sup>50</sup> N. Šarov, *Stichotvorenija G. Gejne v perevode F. I. Tjutčeva*, “Trudy Belorusskogo Gosud. Un-ta v Minske”, 2/3 (1922), p. 109.

<sup>51</sup> Ju. N. Tynjanov, *Tjutčev i Gejne*, cit., p. 385. N. V. Šarov, che studiava nello stesso periodo di Tynjanov le traduzioni di Tjutčev da Heine, notava nei versi in questione solo l'ineadeguatezza lessicale e stilistica della traduzione (N. Šarov, *Stichotvorenija G. Gejne v perevode F. I. Tjutčeva*, cit., pp. 98-99). Alle stesse conclusioni di Tynjanov giunse A. V. Fedorov (*Zvukovaja forma stichotvornogo perevoda*, cit., p. 62), il quale, esaminato il verso *Deti peli, v bubny bili*, affermò: “Ringrazio S. I. Bernštejn per avermi segnalato questo esempio” (Ivi, p. 68 n. 17). Conosceva Bernštejn il saggio di Tynjanov, allora ancora inedito? Perché Fedorov venne a conoscenza di questo esempio non da Tynjanov, suo tutore per la tesi di laurea su “Heine russo” alla facoltà di Lettere dei corsi universitari dell'Istituto Statale di Storia delle Arti? – cf. A. Fedorov, *Russkij Gejne (40-ye - 60-ye gody)* [1927], *Russkaja poezija XIX veka*:

Si può aggiungere che la parola *bubny* è correlata alla parola *Buben* dal punto di vista metrico e fonetico, mentre alla parola *Lauten* ‘liuti’ sul piano semantico (cf. l’esempio riportato sopra dalla traduzione di Žukovskij: “Luft und *Wogen* ~ More, *vozduch*”).

In modo simile a Žukovskij, Tjutčev spesso mantiene nella traduzione il lessico internazionale (e, se possibile, la posizione metrica dei lessemi corrispondenti), come, ad esempio, nella traduzione dal *Buch der Lieder* di Heine (“Drug, *otkrojsja* predo mnoju...”, 1830):<sup>52</sup>

Basilisken und Vampire [...]  
Vasiliski i vampiry [...]

Allo stesso tempo, nello stesso verso, può essere riprodotta la struttura fonica di sillabe marcate in qualsiasi altro modo, ad esempio:<sup>53</sup>

<i>Nord</i> und <i>West</i> und <i>Süd</i> zersplittern,	<i>Zapad</i> , <i>Jug</i> i <i>Nord</i> v <i>krušen</i> ’e, <sup>54</sup>
<i>Throne</i> bersten, <i>Reiche</i> zittern [...]	<i>Trony</i> , <i>carstva</i> v <i>razrušen</i> ’e [...]

In un’altra traduzione di Tjutčev, sempre dal *Libro dei canti* di Heine (“Zakralas’ v serdce grust’ – i smutno...”, 1830) dopo l’esordio riprodotto in modo impeccabile (“Das Herz ist mir bedrückt, und sehnlich...”) seguono le *pointe* fonetiche alla fine del secondo e all’inizio del terzo verso della seconda strofe:

A nynče mir ves’ kak raspalsja:	Doch jetzt ist alles wie verschoben,
Vse kverchu dnom, vse sbilis’ s <i>nog</i> , –	Das ist ein Drängen! eine <i>Noth</i> !

---

*Sbornik statej* [= *Voprosy poetiki*, 13], Pod red. i s predisl. B. M. Ejchenbauma i Ju. N. Tynjanova, L., Academia, 1929, pp. 248-298; Id., *Fragments vospominanij* [1974], in *Vospominanija o Ju. Tynjanove: portrety i vstreči*, Sost. V. A. Kaverin, M., Sovetskij pisatel’, 1983, pp. 85-91, 100-101. Nelle sue memorie Fedorov osserva appositamente di “aver usato i consigli di Jurij Nikolaevič, come quelli dell’altro suo insegnante, Sergej Ignat’evič Bernštejn – con note precise – già nei suoi primi lavori pubblicati (1927-1929)” (A. V. Fedorov, *Fragments vospominanij*, cit., p. 91). Forse, l’osservazione cruciale per il nostro tema appartiene a Bernštejn, mentre Tynjanov semplicemente non fece in tempo a registrare il rimando alla sua conversazione orale nella sua monografia incompiuta? Infine, lo stesso esempio (senza menzionare il lavoro di Fedorov!) è oggetto di analisi negli articoli di Alfred Kerndl (*Studien über Heine in Rußland*, “Zeitschrift für slavische Philologie”, 24 (1956) 2, p. 296) e Igor’ Vachros (*O perevodach Tjutčeva iz Gejne*, “Annuaire de l’Institut de Philologie et d’Histoire Orientales et Slaves”, 17 (1966/1967), p. 434).

<sup>52</sup> Cfr. Ju. N. Tynjanov, *Tjutčev i Gejne*, cit., p. 386.

<sup>53</sup> Dal *Divano occidentale-orientale* di Goethe, 1827-1830; trad. della poesia *Hegire*.

<sup>54</sup> Così nella prima redazione della traduzione; in seguito Tjutčev corresse: *Zapad, Nord i Jug v krušen*’e [...] (F. I. Tjutčev, *Lirika*, Izd. podg. K. V. Pigarev, M., Nauka, 1966, vol. 2, pp. 67, 285).

*Gospod'-bog* na nebe skončalsja,  
I v ade satana izdoch.

*Gestorben* ist der *Herrgott* oben,  
Und unten ist der Teufel todt.

La poesia di Tjutčev “S ozera veet prochlada i nega...” (Iz Šillera)” (1851) con l’epigrafe *Es lächelt der See...* (il canto del pescatore dal dramma *Gu-glielmo Tell*) inizia con una citazione fonetica dell’originale: “*Es lächelt der See, | er ladet zum Bade*” ~ “*S ozera veet | prochlada i nega*”. A. V. Fedorov osservava: “nella traduzione, eccetto la riproduzione, probabilmente casuale dei singoli suoni dell’originale (‘*der See*’ – ‘*S ozera*’: coincidono le consonanti; ‘*der See*’ – ‘*veet*’, coincide la vocale, la *e* chiusa),<sup>55</sup> troviamo la coincidenza all’originale della composizione sonora, la disposizione dei suoni e la posizione nella serie metrica, nel gruppo ‘*prochlada*’ – ‘*er ladet*’”.<sup>56</sup>

In ognuna delle due strofe dell’originale schilleriano due coppie di versi sono legate dalla rima, mentre una dalla consonanza, sostenuta dalla coincidenza delle vocali post-toniche (*Klingen* : *Engel*; *Tiefen* : *Schläfer*). Nella prima strofe della traduzione alla sede corrispondente appare sempre la consonanza *zvuki* : *liki* con le *i* coincidenti in posizione post-tonica. Tra l’altro, lo iato riprodotto delle vocali (non fonetico ma grafico: *See* ~ *veet*) trova un parallelo nella formazione fonetica della clausola del quarto verso della traduzione da Heine di *Ein Fichtenbaum steht einsam...* ([...] “*Umhüllen ihn Eis und Schnee*” ~ [...] “*I son ego burja lelet*”), ma anche nel richiamo a *Willkommen und Abschied* di Goethe nella poesia di Tjutčev *Pesok sypučij po koleni...* (1830), già rilevato da Brjusov:<sup>57</sup>

[...] Noč’ chmuraja, kak zver’ *stookij*,  
Gljadit iz každogo kusta!

[...] Wo Finsterniß aus dem *Gesträuche*  
Mit hundert schwarzen *Augen sah*.

Nella traduzione del secondo canto dell’arpista da *Gli anni di apprendi-stato di Wilhelm Meister* (*Kto chočet miru čuždym byt’...*, 1827-1830) Tjutčev mantiene la struttura fonica della clausola: [...] “*Mich Einsamen die Qual*” ~ [...] “*Krugom menja pečal’!*”<sup>58</sup> Abbiamo già parlato della rima nella *Canzone di Mignon* (dallo stesso romanzo di Goethe), riprodotta sia da Žukovskij, che da Tjutčev.

In Tjutčev, come anche in Žukovskij, l’attenzione per la struttura fonica del verso è legata a quella per la sintassi del verso. Tynjanov ha notato nelle

<sup>55</sup> Cfr. anche le iniziali “*Es* (*lächelt*) – “*S* o(zera)”.

<sup>56</sup> A. V. Fedorov, *Zvukovaja forma stichotvornogo perevoda*, cit., p. 61.

<sup>57</sup> V. Brjusov, *Po povodu novogo izdanija sočinenij F. I. Tjutčeva*, “*Russkij Archiv*”, 3 (1900), p. 410.

<sup>58</sup> A. V. Fedorov, *Zvukovaja forma stichotvornogo perevoda*, cit., p. 62.

imitazioni tjutčeviane di Heine “l’usuale attenzione di Tjutčev per la strumentazione fonica, per la costruzione sintattica dei versi”. “Quindi Tjutčev nelle traduzioni presta attenzione in primo luogo alla strumentazione, in secondo luogo, alla sintassi, terzo, al lessico delle poesie di Heine, creando nel ritmo un loro analogo”.<sup>59</sup>

5. Un prosecutore della linea di Žukovskij e Tjutčev è stato Osip Mandel’stam, cui appartengono le parole citate sopra a proposito dei versi che risultano vivi “per il calco sonoro della forma” che precede la poesia scritta. Tale atteggiamento si manifesta anche nelle sue traduzioni. Nell’inverno del 1933-1934 Mandel’stam traduce quattro sonetti di Petrarca, in cui ricrea non solo la struttura ritmica dell’originale,<sup>60</sup> ma anche la sua strumentazione fonica. In molti casi il rifiuto del traduttore per la precisione lessicale-fraseologica è compensato da una riproduzione della struttura fonica simile a quella dell’originale, in primo luogo di quella della clausola.<sup>61</sup>

<sup>59</sup> Ju. N. Tynjanov, *Tjutčev i Gejne*, cit., pp. 393, 387. Cf. nello stesso saggio: “L’influenza e il prestito possono realizzarsi nella poesia in ambito 1. ritmico sintattico, 2. della strumentazione, 3. tematico figurale; essi possono riguardare subito tutti e tre gli ambiti” (Ivi, p. 388). Fenomeni analoghi si incontrano (in realtà più di rado) nelle traduzioni da Heine, appartenenti al giovane contemporaneo di Tjutčev, M. L. Michajlov. Così, nella ottava strofe della ultima redazione della traduzione di *Die Grenadiere* Michajlov traduce il verso conclusivo di Heine ([...] *Und wieherder Rosse Getrabe*) “con il verso rimbombante: ‘I pušečnyj grom i trubu’. (È indicativo che Michajlov abbia introdotto la ‘tromba’ [*truba*], assente nell’originale, per poter trasmettere nel modo più fedele possibile la chiusura fonica della strofe *Getrabe*)” (Ju. D. Levin, *Russkie perevodčiki XIX veka i razvitie chudožestvennogo perevoda*, cit., p. 210, cf. pp. 208-209).

<sup>60</sup> Cf. sull’argomento: I. Semenko, *Mandel’stam – perevodčik Petrarki*, “Voprosy literatury”, 10 (1970), pp. 168-169 (trad. it.: I. Semenko, *Mandel’stam traduttore di Petrarca*, a c. di C. G. De Michelis, “Rassegna sovietica” 4 (1970), pp. 14-35); A. A. Iljušin, *Dante i Petrarka v interpretacii Mandel’stama*, in *Žizn’ i tvorčestvo O. E. Mandel’stama: Vospominanija. Materialy k biografii. “Novye stichi”*. Kommentarii. Issledovanija, Otv. red. O. G. Lاسunskij, Voronež, Izd-vo Voronežskogo un-ta, 1990, pp. 374-376; Id., *Russkoe stichosloženie*, M., Vysšaja škola, 2004, pp. 216-217; T. Venclova, *Vjačeslav Ivanov i Osip Mandel’stam – perevodčiki Petrarki (na primere soneta CCCXI)*, “Russkaja literatura”, 4 (1991), pp. 197; I. A. Pil’sčikov, *Petrarca nelle traduzioni dei poeti russi dell’età d’oro e dell’età d’argento*, trad. it. a c. di B. Sulpasso, “Russica Romana”, 17 (2010), pp. 109-110.

<sup>61</sup> I. Semenko, *Mandel’stam – perevodčik Petrarki*, cit., p. 169; D. Mureddu, *Mandel’stam and Petrarch*, “Scando-Slavica”, 26 (1980), pp. 66, 73-74, 77; I. A. Pil’sčikov, *Petrarca nelle traduzioni dei poeti russi dell’età d’oro e dell’età d’argento*, cit., pp. 112-113.

I. M. Semenko<sup>62</sup> confronta la concatenazione delle rime nel sonetto CCCI con la traduzione di Mandel'stam.<sup>63</sup>

<i>piena</i>	<i>solenych</i>
<i>cresci</i>	<i>mogli by</i>
<i>pesci</i>	<i>ryby</i>
<i>affrena</i>	<i>zelenych</i>
<i>serena</i>	<i>kalenych</i>
<i>rïesci</i>	<i>izgiby</i>
<i>rincresci</i>	<i>glyby</i>
<i>mena</i>	<i>sklonach</i>
<i>forme</i>	<i>meste</i>
<i>vita</i>	<i>granita</i>
<i>doglia</i>	<i>veselij</i>
<i>orme</i>	<i>česti</i>
<i>gita</i>	<i>myta</i>
<i>spoglia</i>	<i>posteli</i>

Una rima è riprodotta in modo esatto dal punto di vista fonetico (*vita* : *gita* – *granita* : *myta*), nelle altre due all'originale corrisponde la consonante della sillaba pretonica della clausola ([n] ~ [n]; [l'] ~ [λ]).

Nella traduzione del sonetto CCCXI<sup>64</sup> è mantenuta la vibrante sonora nelle clausole della terzina, allo stesso tempo alla vocale *a* in sillaba post-tonica dell'originale corrisponde la *a* tonica nella traduzione, mentre alla *a* tonica dell'originale corrisponde nella traduzione la *a* in sillaba post-tonica: *s'assicura* : *oscura* : *ventura* : *dura*, *chiari* : *impari* ~ *stracha* : *pracha* : *prjacha* : *vzmacha*, *efira* : *mira* (l'allitterazione [rã]-[ár] è resa con l'allitterazione [rá]-[rã]).<sup>65</sup> Nell'inizio del quinto verso di questo sonetto l'esattezza lessicale è rafforzata da quella fonetica: *Et tutta notte...* ~ *I vsju-to noč'...*<sup>66</sup>

Nella versione del sonetto CLXIV<sup>67</sup> troviamo di nuovo una ricca consonanza interlinguistica (la rima *viva* : *a riva* Mandel'stam la rende con razno-

<sup>62</sup> I. Semenko, *Mandel'stam – perevodčik Petrarki*, cit., p. 169.

<sup>63</sup> O. Mandel'stam, *Sočinenija*, cit., vol. 1, p. 204.

<sup>64</sup> Ivi, p. 205.

<sup>65</sup> Tomas Venclova ha osservato che alle rime italiane in *-ari* (*chiari* : *impari*) corrispondono quelle russe 'palindrome' in *-ira* (*efira* : *mira*): T. Venclova, *Vjačeslav Ivanov i Osip Mandel'stam – perevodčiki Petrarki*, cit., p. 197.

<sup>66</sup> Cf. I. Semenko, *Mandel'stam – perevodčik Petrarki*, cit., p. 169.

<sup>67</sup> O. Mandel'stam, *Sočinenija*, cit., vol. 1, p. 205.

rečiva : na divo), mentre “i petrarcheschi *tace, giace, sface, pace* sono resi con i foneticamente affini *lebjažij, prjažej, ta že, straže*”.<sup>68</sup>

Ci sono esempi analoghi nella traduzione del sonetto CCCXIX.<sup>69</sup> Nelle quartine una delle rime vi è riprodotta in modo approssimativo (*bene : serene : spene : tene ~ olenej : naslaždenij : obol'sčenij : spletenij*),<sup>70</sup> nelle clausole delle terzine, invece, sono mantenute le sonore post-toniche [r]-[l]-[r] [l]-[r]-[l] (nella traduzione la sequenza è inversa: [l]-[r]-[l] [r]-[l]-[r]):

<i>anchora</i>	<i>suščestvovalo</i>
<i>cielo</i>	<i>lazuri</i>
<i>m'innamora</i>	<i>byvalo</i>
<i>pelo</i>	<i>chmurja</i>
<i>dimora</i>	<i>pristala</i>
<i>velo</i>	<i>burja</i>

Si veda l'analogia inversione fonetica nelle terzine del sonetto CCCXI. M. L. Gasparov rileva che “la parola ‘cervo’ si trova alla fine del [primo] verso, la parola ‘olenej’ anche, mentre il suono ‘olenej’ ripete la rima del secondo verso italiano ‘più bene’”<sup>71</sup> (cf. gli esempi di Žukovskij e Tjutčev riportati sopra).<sup>72</sup>

Mandel'stam, così, non in teoria, come Vjačeslav Ivanov,<sup>73</sup> ma nella pratica, si associa alla tradizione di Žukovskij, il quale dava priorità all'aspetto sonoro della traduzione, non alla rigida trasmissione dei significati. Non sorprende che Mandel'stam ricalchi nel complesso in modo più preciso di Iva-

<sup>68</sup> I. Semenko, *Mandel'stam – perevodčik Petrarki*, cit., p. 169.

<sup>69</sup> O. Mandel'stam, *Sočinenija*, cit., vol. 1, p. 206.

<sup>70</sup> Cf. Semenko, *Mandel'stam – perevodčik Petrarki*, cit., p. 169. Nella seconda redazione della traduzione troviamo: *olenej : v pene : koleni : razvetvlenij*; nella terza redazione – *olenej : v pene : javlenij : v tlene* (O. Mandel'stam, *Sočinenija*, cit., vol. 1, p. 403-405; cf. M. L. Gasparov, *319 sonet Petrarki v perevode O. Mandel'stama: Istorija teksta i kriterii stilja*, in *Čelovek – Kul'tura – Istorija. V čest' semidesjatiletija L. M. Batkina*, M., RGGU, 2002, pp. 325-329).

<sup>71</sup> M. L. Gasparov, *319 sonet Petrarki v perevode O. Mandel'stama*, cit., p. 331.

<sup>72</sup> Sarebbe interessante confrontare una simile ‘divergenza’ della referenza intertestuale e interlinguistica con gli esempi di *calembours* in due lingue differenti del tipo *Feta žirnyj* [cf. ted. *Fett* ‘grasso’] *karandaš* [‘la grassa matita di Fet’] di Mandel'stam, in cui “la parola, che sostituisce quella straniera, è il suo paronimo, mentre l'altra un sinonimo (o meglio un eteronimo)” (G. A. Levinton, *Poëtičeskij bilingvizm i mež”jazykovye vlijanija*, cit., p. 32-33).

<sup>73</sup> Vd. T. Venclova, *Vjačeslav Ivanov i Osip Mandel'stam – perevodčiki Petrarki*, pp. 193-194.

nov la sintassi di Petrarca:<sup>74</sup> come abbiamo visto, la traduzione fonetica di solito va di pari passo con la ricostruzione della struttura prosodica dell'originale, configurata non solo dal ritmo degli accenti verbali, ma anche dalla distribuzione delle costruzioni sintattiche nei versi e nelle strofe.

Considerando in questo modo le libere versioni mandel'stamiane si chiarisce il perché, dal punto di vista della versificazione, queste risultino più vicine al verso del *Canzoniere* di tutte le traduzioni precedenti. Mandel'stam, irritato perché Petrarca “è tradotto in modo noioso con la pentapodia giambica o con l'alessandrino teatrale”,<sup>75</sup> rompe con la tradizione e mina l'inerzia del giambo.<sup>76</sup> Il verso delle traduzioni mandel'stamiane di Petrarca è stato

<sup>74</sup> Ivi, pp. 195, 197; cf. L. Nelson Jr., *Translatio Lauri: Ivanov's Translation of Petrarch*, in *Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher* [= Yale Russian and East European Publications, 8], New Haven, Yale Center for International and Area Studies, 1986, pp. 172-180; M. L. Gasparov, *Kommentarii*, in O. Mandel'stam, *Stichotvorenija. Proza*, M., AST-Char'kov, Folio, 2001, p. 657. In particolare, nelle traduzioni di Mandel'stam non c'è quella abbondanza di *enjambements* e di pause all'interno del verso create da brevi, semplici proposizioni, che salta invece agli occhi nelle traduzioni ivanoviane di Petrarca (cf. V. Fišer, [rec. a]: Petrarka, *Avtobiografija. Ispoved'. Sonety*, perevod M. Geršenzona i Vjač. Ivanova, M., M. i S. Sabašnikovy, 1915, “Golos Minuvšego”, 15 (1915), p. 274). Vd. tuttavia: D. Mureddu, *Mandel'stam and Petrarch*, cit., pp. 66, 73-75; N. Balašov, *La taxinomie des sonnets de Pétrarque et leur syntaxe dans les traductions de Vjačeslav Ivanov*, in *Cultura e memoria. Atti del terzo Simposio Internazionale dedicato a Vjačeslav Ivanov* [= Pubblicazioni della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Pavia, 45], Firenze, La Nuova Italia, 1988, [vol.] I: Testi in italiano, francese, inglese, pp. 31-36; M. L. Gasparov, *319 sonet Petrarki v perevode O. Mandel'stama*, cit., p. 335.

<sup>75</sup> Dalle memorie di Semjon Lipkin (S. Lipkin, *Ugl', pylajuščij ognem: Zarisovki i soobraženija* [= Biblioteka “Ogonek”, 4], M., 1991, p. 21; vd. T. Venclova, *Vjačeslav Ivanov i Osip Mandel'stam – perevodčiki Petrarki*, p. 196).

<sup>76</sup> A Mandel'stam non erano piaciuti i frammenti della *Divina Commedia*, che aveva sentito nella traduzione di M. L. Lozinskij (vd. *Zametki N. Ja. Mandel'stam na poljach amerikanskogo “Sobranija sočinenij” Mandel'stama*, Podgotovka teksta, publikacija i vstupitel'naja zametka T. M. Levinoj, Primečanija T. M. Levinoj i A. T. Nikitaeva, “Philologica”, 4 (1997), N. 8/10, p. 183). Al riguardo, in questa traduzione “Lozinskij con grande perizia e spesso con notevole successo ripete i suoni dominanti dell'originale italiano, a volte a spese di una parziale perdita del contenuto di senso di una parola” (E. Bazzarelli, *O perevode “Božestvennoj Komedii” Lozinskim. Sistema ekvivalentov*, Perevod s ital'janskogo S. Ja. Somovoj, in *Sravnitel'noe izučenie literatur*, cit., p. 321). Esempi analoghi di impiego degli equivalenti sonori sono stati riscontrati nella traduzione di Lozinskij dell'*Amleto* (A. Semenenko, *Hamlet the Sign: Russian Translations of Hamlet and Literary Canon Formation* [= Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in Russian Literature, 39], Stockholm, Stockholms universitet, 2007, p. 92).

classificato da A. A. Iljušin come sillabico,<sup>77</sup> da M. I. Šapir, invece, come una forma di transizione dal sistema sillabotono a quello sillabico.<sup>78</sup>

6. Quindi, il contatto linguistico nell'atto della traduzione porta a fatti d'interferenza linguistica. L'interferenza ha luogo a livelli diversi: innanzitutto riguarda la sintassi e la fonetica, ovvero i livelli linguistici evidentemente meno soggetti all'autoriflessione e all'autocensura.<sup>79</sup> D'altra parte, l'esatta trasmissione del suono, dell'intonazione e della forma poetica a spese, e perfino a danno, della struttura metaforica e del pensiero è un caso evidente di azione della 'legge di compensazione' sulla poetica della traduzione letteraria.<sup>80</sup>

Il problema degli elementi della traduzione fonetica riguarda una serie di questioni di carattere psicolinguistico. Gli esperimenti di raffronto dei complessi fonici con una serie di oggetti, soggetti a denominazione, dimostrano che per gli esaminandi "non è indifferente quale complesso fonico sarà usato come nome di un certo contenuto"; inoltre "il complesso fonico è percepito in quanto avente una struttura differenziata, nella quale alcuni suoni sono centrati, mentre altri costituiscono lo sfondo".<sup>81</sup> Ognuno di questi complessi rappresenta una "unità ritmica e consonante-vocalica" di forma sillabica, un "fonosillabema",<sup>82</sup> che, quando parliamo di traduzione fonetica, si distingue in base all'occorrenza intertestuale (e interlinguistica), e non intratestuale.<sup>83</sup>

"Nel pensiero linguistico in versi, – scriveva L. P. Jakubinskij, – i suoni emergono alla chiarezza della coscienza; in relazione a ciò sorge un rapporto

<sup>77</sup> A. A. Iljušin, *Dante i Petrarka v interpretacii Mandel'stama*, cit., pp. 374-376; Id., *Russkoe stichosloženie*, cit., p. 216-217.

<sup>78</sup> Durante la discussione a un seminario per il dottorato sulla teoria del verso, svoltosi nell'aprile 2006 all'Università di Roma "Sapienza".

<sup>79</sup> Cf. G. V. Vekšin, *Očerki fonostilistiki teksta: zvukovoj povtor v perspektive smyslo-obrazovanija*, cit., pp. 20-21.

<sup>80</sup> Cf. K. Harvey, *Compensation*, in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, ed. by M. Baker, London-New York, Routledge, 1998, p. 37-40.

<sup>81</sup> A. G. Baindurašvili, *Nekotorye charakternye osobennosti rečevogo znaka v aspekte problemy real'nosti besoznatel'nogo psichičeskogo*, in *Besoznatel'noe: Priroda. Funkcii. Metody issledovanija*, Pod obščej redakciej A. S. Prangišvili, A. E. Šerozija, F. V. Bassina, Tbilisi, Mecniereba, 1978, vol. 3, p. 189. In modo simile gli animali identificano un richiamo o un comando in base ad alcuni suoni principali.

<sup>82</sup> G. V. Vekšin, *Očerki fonostilistiki teksta...*, cit. pp. 118 *passim*.

<sup>83</sup> Cf.: "[...] il sottotesto non è altro che una ripetizione decentrata, distanziata [...]" (T. I. Sil'man, *Podtekst kak lingvističeskoe javlenie*, "Naučnye doklady vyššej školy. Filologičeskie nauki", 1/49 (1969), p. 85).

emotivo con essa, che a sua volta comporta l'istituzione di una certa dipendenza tra il 'contenuto' della poesia e i suoi suoni; facilitano quest'ultimo anche i movimenti espressivi degli organi del discorso".<sup>84</sup> Nel caso della traduzione fonetica i complessi sonori del testo-risultato, evidentemente, si associano nel traduttore al 'contenuto' del testo-fonte, e queste associazioni possono sembrare più solide dei nessi generati dalla sostituzione lessicale. La correlazione tra il suono e il senso nella traduzione fonetica si trasferisce da una lingua all'altra.<sup>85</sup> È tipico che il complesso fonosillabico dell'originale possa non essere riprodotto completamente, ma sostituito da componenti di sostegno, da "configurazioni consonantico-vocaliche",<sup>86</sup> da alcuni suoni 'centrali' che, di solito, occupano un segmento in qualche modo marcato dal punto di vista ritmico (ad esempio, la clausola; la clausola e la cesura; la clausola e il secondo piede della tetrapodia trocaica o giambica; e così via). Ha indicato il sostegno ritmico della strumentazione fonica O. M. Brik<sup>87</sup> e, in seguito, Jan Mukařovský ("sostegno" è un termine di Mukařovský).<sup>88</sup> Qui, probabilmente, si manifesta la regolarità più generale, di cui scriveva L. V. Ščerba: "Mi sembra [...] che l'immagine acustica del poeta debba essere estremamente eterogenea per la sua chiarezza: certi elementi per lui appaiono con grande forza [...] altri sono nell'ombra, e qualcosa non la sente neanche [...] Tale concezione risponderebbe a ciò che osserviamo in genere nel linguaggio, in cui possiamo sempre distinguere l'importante, l'essenziale e, diciamo, il 'materiale da imballaggio' [...]".<sup>89</sup>

Un'altra questione ha un'importanza di principio: quali meccanismi semiotici agiscono nella realizzazione degli aspetti fonetici della traduzione? G. A. Levinton ha esaminato il fenomeno che ci interessa come un caso al confine fra la traduzione vera e propria e la citazione, come le reminiscenze fonetiche (ma anche prosodiche e così via), ossia come "citazioni dall'origi-

<sup>84</sup> L. Jakubinskij, *O zvukach stichotvornogo jazyka*, cit., p. 30.

<sup>85</sup> Un fenomeno simile, ma con le sue differenze, è la traduzione degli anagrammi (vd. su questo V. S. Baevskij, *Fonika stichotvornogo perevoda: Anagrammy*, in *Problemy stilistiki i perevoda*, Otv. red. L. I. Nikol'skaja, Smolensk, Smolenskij Gosud. Pedagogičeskij institut imeni Karla Marksa, 1976).

<sup>86</sup> Cf. G. V. Vekšin, *Očerki fonostilistiki teksta: zvukovoj povtor v perspektive smyslo-obrazovanija*, cit., p. 112.

<sup>87</sup> O. M. Brik, *Zvukovye povtory*, cit., p. 44.

<sup>88</sup> J. Mukařovský, *O jazyce básnickém* [1940], in Id., *Studie*, Připravili M. Červenka a M. Jankovič, Brno, Host, 2001, vol. 2, p. 33.

<sup>89</sup> L. Ščerba, *Opyty lingvističeskogo tolkovanija stichotvorenij*: I. "Vospominanie" Puškina, in *Russkaja reč'*, Sborniki statej pod redakcij L. V. Ščerby, Petrograd, Izd. fonetičeskogo instituta praktičeskogo izučeniya jazykov, 1923, vol. 1, p. 28 n. 1.

nale” nel testo tradotto.<sup>90</sup> L’interferenza linguistica attiva meccanismi di citazione in cui la referenza, “che rimanda a una realtà extralinguistica”, è sostituita da “una referenza propriamente linguistica”.<sup>91</sup> Michail Lotman paragona lo ‘slittamento’ semiotico della traduzione fonetica con la concezione del testo come ‘palinsesto’ di Jacques Derrida e dei suoi seguaci.<sup>92</sup> Si può qui anche menzionare il meccanismo di produzione dell’etimologia popolare (*Volksetymologie*), in cui una parola di un’altra lingua è sostituita da un paronimo, che in realtà ha un’altra forma interna.<sup>93</sup>

La “separabilità” tra fonetica e grafica “dal punto di vista delle necessità traduttive”, rilevato da J. C. Catford, diventa possibile grazie alla relativa autonomia che acquisisce la sfera fonica nell’opera poetica. Tale autonomia, a sua volta, è condizionata dall’azione della funzione poetico-estetica (nel senso di Roman Jakobson e Jan Mukařovský) – dalla disposizione verso il messaggio-espressione. La funzione poetica “concentra l’attenzione sul messaggio stesso, attivando il suo livello fonico (autonomamente attivo dal punto di vista del senso)”, perciò “gli elementi fonici, che nei testi semplici sono distribuiti semplicemente in conformità alla loro autonomia dall’espressione dei contenuti precedentemente dati [...], creano nella letteratura forme autonome, che si organizzano allo stesso tempo con le unità di senso superiori e che interagiscono sia con queste [...], che tra loro [...], ossia nella sfera dell’artefatto”.<sup>94</sup> La parola nel linguaggio “si trova nell’intersezione tra due catene consequenziali”: quella semantica e quella (eu)fonica. Ne risulta “uno spazio per la creazione di configurazioni che non dipendono dalle necessità della referenza”; esso può esistere grazie alla duttilità del linguaggio, che è a sua volta resa possibile dalla ridondanza della lingua.<sup>95</sup> Nel linguaggio quotidiano la ridondanza svolge un ruolo sussidiario: essa aumenta la prevedibilità del testo e copre in tal modo il rumore informativo. Nel linguaggio poetico

<sup>90</sup> G. A. Levinton, *Zametki k perevodčeskoj tehnike Lomonosova*, cit., p. 17.

<sup>91</sup> V. M. Mejzerskij, *Problema simvoličeskogo interpretanta v semiotike teksta*, Učenyje zapiski Tartuskogo universiteta, 754 (1987) [= Trudy po znakovym sistemam, 21], p. 4.

<sup>92</sup> Vd. sopra, n. 4.

<sup>93</sup> Vjačeslav Ivanov parlava di “attrazione reciproca immediata degli omonimi” (V. Ivanov, *K probleme zvukoobraza u Puškina*, cit., p. 96), citando Šklovskij: “[...] nei versi le parole si selezionano in questo modo: un omonimo si sostituisce ad un omonimo per esprimere il discorso fonico interiore dato precedentemente, e non un sinonimo con un sinonimo per esprimere le sfumature del concetto” (V. Šklovskij, *O poézii i ‘zaumnom’ jazyke*, p. 10).

<sup>94</sup> M. Červenka, *Literární artefakt*, in *Kapitoly z teorie literárního díla*, Redigovala M. Kubínová, Praha, Karolinum, 1993, pp. 118, 129.

<sup>95</sup> M. Červenka, *Hlásková instrumentace*, cit., pp. 28-29.

questi strumenti linguistici sono utilizzati per creare un sistema semiotico autonomo.

Come scriveva A. N. Barulin nell'articolo sulla struttura fonica di Žukovskij, la melodica del testo poetico può assumere "funzioni simboliche, strutturali e semantiche, intervenendo nella poesia [...] come un *sistema semiotico non verbale ad hoc*, ossia un sistema semiotico, costruito per un determinato scopo per un dato frammento di testo".<sup>96</sup> Secondo la definizione di Barulin i sistemi semiotici *ad hoc* sono sistemi semiotici, compresi quelli onomatopeici, "elaborati nel processo della comunicazione e, di regola, scompaiono dopo che ne sia decaduta la necessità".<sup>97</sup> Nella realizzazione di un testo tradotto, 'in corso d'opera' si crea un nuovo sistema '*ad hoc*'. A suo tempo Jurij Lotman aveva osservato che "ogni testo letterario si crea come il segno unico, costruito *ad hoc*, di un particolare contenuto".<sup>98</sup> Tuttavia i testi della cultura non 'decadono' dopo l'uso, ma continuano ad esistere: l'originale continua ad esistere anche dopo la comparsa della sua traduzione; e la traduzione spesso continua ad esistere anche dopo la comparsa di una nuova traduzione dello stesso testo. Inoltre, il fruitore (ricettore) delle culture è in grado di percepire sia l'originale che la traduzione, e la traduzione sullo sfondo dell'originale, e le nuove traduzioni sullo sfondo delle vecchie traduzioni e dell'originale. Allora il testo di partenza (l'originale) inizia a funzionare come un 'sottotesto', grazie al quale la traduzione manifesta un certo contenuto non verbale.

Se nel caso solito della traduzione fonetica diventa significato del testo tradotto un altro testo (l'originale), allora in casi eccezionali un simile significato può diventare il linguaggio. Uno di questi esempi, tratto dalla rivista *Strekoza* del 1880, è doppiamente interessante dal punto di vista della semiotica della traduzione, poiché rappresenta allo stesso tempo un esempio di 'traduzione senza originale'. *Strekoza* è una rivista 'letteraria umoristica', nota soprattutto perché Čechov vi intraprese la propria attività letteraria (e anche perché nel 1908 il direttore Arkadij Averčenko la trasformò nel *Satiri-*

<sup>96</sup> A. N. Barulin, *Funkcii alliteracii v élegii V. A. Žukovskogo "More"*, in R. Jakobson, *Teksty, dokumenty, issledovanija*, Otv. red. H. Baran, S. I. Gindin, M., RGGU, 1999, p. 697.

<sup>97</sup> A. N. Barulin, *K postroeniju teorii glottogeneza*, in *Lingvističeskaja komparativistika v kul'turnom i istoričeskom aspektach*. Materialy V Meždunarodnoj konferencii po sravnitel'no-istoričeskemu jazykoznaniju (Moskva, 31 janvarja-2 fevralja 2006 g.), Pod obščej redakcij V. A. Kočerginoj, M., Izd-vo Moskovskogo un-ta, 2007, p. 26, cfr. 27, 34; Id., *Osnovnija semiotiki. Znaki, znakovye sistemy, kommunikacija*, M., Sport i kul'tura-2000, vol. 1: *Bazovye ponjatija. Evoljucionnaja teorija proischoždenija jazyka*, 2002, pp. 275-277.

<sup>98</sup> Ju. M. Lotman, *Struktura chudožestvennogo teksta*, M., Iskusstvo, 1970, p. 31.

*kon*). Sulla rivista spesso venivano pubblicati *calembours*, giochi con false etimologie e si susseguivano diversi tipi di scherzi linguistici. Eccone uno.<sup>99</sup>

*Agli esperti di linguistica*

Vasilij Kuročkin, brillante traduttore di Béranger e uomo molto arguto, una volta si trovava in un consesso in cui si discettava su quale sia la lingua più sonora e melodica. L'opinione della maggioranza sosteneva che fosse l'italiano; l'unico contrario era Kuročkin.

– No, osservò, il nostro russo surclassa di gran lunga l'italiano! Ecco... (Kuročkin ci pensò un po') Ascoltate questa poesia:

O son amore, divo son,  
O dessa, mai i costa!  
Piuja, a colmy paceon.  
Netosta, trista tosta.  
I piange, piange, o pianion;  
Copite vina costa.  
O son amore, divo son,  
Daverno onnes prosta!

– Ma andiamo! – gridarono tutti al poeta, – cosa c'è qui in comune col russo? La poesia conferma soltanto la nostra opinione sulla melodia e sulla bellezza dell'italiano.

– Avanti, disse Kuročkin, qui non c'è neanche un briciolo d'italianità! Ascoltate:

O son na more, divo-son!  
Odessa, maj i Kosta!<sup>100</sup>  
P'ju ja, a kol'mi pače on,  
Ne tost, a trista tostov.  
I p'jan-že, p'jan-že, [op]'janen!  
Kopite vina, Kosta!  
O son na more, divo son,<sup>101</sup>  
Da, verno on ne sprosta.<sup>101</sup>

*Fedot*

Lo pseudo-originale quasi non contrasta con la fonetica italiana, ma non è un testo né in italiano né in una qualsiasi altra lingua. È glossolalia.

La ricerca degli strumenti marginali della traduzione poetica è appena all'inizio; la creazione di una loro tipologia culturologica, linguistica e semiotica è un lavoro del futuro.

<sup>99</sup> *Znatokam lingvistiki*, “Strekoza”, 35 (1880), 31 avgusta, p. 3.

<sup>100</sup> “Il miglior ristorante di Odessa negli anni ‘50” (Ivi, p. 3 n.).

<sup>101</sup> [O sogno sul mare, sogno straordinario! / Odessa, maggio e Kosta! / Io bevo, e lui sempre di più, / Non un brindisi, ma trecento. / E sempre più ubriaco, inebriato! / Accumulate vino, Kosta! / O sogno sul mare, sogno straordinario, / Sì, non è proprio semplice].