

Nicoletta Marcialis
ARIOSTO RUSSO: LE TRADUZIONI IN VERSI TRA LETTERALISMO E
EMULAZIONE CREATIVA

La storia dell'Ariosto russo costituisce, com'è naturale, uno dei tanti rivi del fiume che si chiama "occidentalizzazione della cultura russa". Noto inizialmente a una ristrettissima élite (il principe Kantemir, gli immancabili Lomonosov e Sumarokov), Ariosto giunge a un più vasto pubblico sull'onda delle lodi che gli tributa a più riprese Voltaire. Francese del resto è la lingua in cui viene letto e da cui vengono condotte le prime traduzioni, tutte in prosa.¹

L'Ottocento apre una nuova fase, più matura e creativa, della ricezione, mentre sempre più numerosi sono i lettori capaci di apprezzare l'*Orlando Furioso* in italiano. Preso a modello dal giovane Puškin per il suo *Ruslan e Ljudmila*, Ariosto diventa campione della neonata letteratura romantica, assumendo a simbolo della possibilità stessa di porre alle origini di una letteratura nazionale un poema non già eroico, ma "romantico".²

Proprio a Puškin si deve, alla metà degli anni '20, una delle prime traduzioni dall'italiano di un frammento del *Furioso*, le ottave 100-112 del canto XXIII³:

Пред рыцарем блестит водами
Ручей прозрачнее стекла,
Природа мильмы цветами
Тенистый берег убрала
И обсадила древесами.

¹ Della fortuna di Ariosto nella letteratura russa si è occupata più di ogni altro R. M. Gorochova, ai cui studi rimando: Gorochova R.M., *Ariosto v Rossii (Materialy k istorii izučenija i vosprijatija)*, in "Russkaja Literatura", 1974, pp. 115-126; Eadem, *Ariosto v Rossii*, in Ariosto L., *Neistovyj Roland*, traduzione in versi sciolti di Gasparov M.L., Nauka, Mosca 1993, voll. I-II, pp. 457-480.

² Del ruolo di Ariosto nel dibattito tra classici e romantici ha scritto tra gli altri Ettore Lo Gatto: Lo Gatto E., *L'Ariosto nella letteratura russa*, in "Nuove lettere emiliane", nn. 9-11, 1965, pp. 5-12. Su Ariosto e Puškin esiste una vasta bibliografia: da M. N. Rozanov (Ročanov M.N., *Puškin i Ariosto*, in "Izvestija Akademii Nauk SSSR", nn. 2-3, 1937, pp. 375-412) alla già ricordata Gorochova (Gorochova R.M., *Ariosto i Puškin*, in "Europa Orientalis", XII, 1993, n. 1, pp. 235-244).

³ Puškin A.S., *Iz Ariostova Orlando Furioso Canto XXIII*, in *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach. Stichotvorenija 1820-1826*, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, Mosca-Leningrado 1950, vol. II, pp. 327-331.

La traduzione di Puškin è piuttosto libera, così da fare del frammento una narrazione compiuta: un cavaliere giunge a un luogo ameno, vi decifra incredulo i segni dell'infedeltà dell'amata, ammutolisce in un dolore senza lacrime.⁴ La scelta del metro (tetrapodia giambica) accentua la distanza dall'originale: non potendo costringere l'endecasillabo in versi di otto/nove sillabe, il poeta rinuncia all'ottava a favore di strofe di lunghezza variabile (da 4 a 11 versi) legate da rima maschile e femminile libera (cioè alternata, incatenata o baciata senza un disegno preciso): 100 ababa; 101 ababacc; 102 ababccdde; 103 abbacddce; eccetera. L'autonomia strofica autorizza ulteriori libertà: l'ottava 110 viene privata della sentenza (Ma non si vanti se già n'ebbe frutto, / Ch'un danno or n'ha, che può scontargli il tutto) e trasformata in uno stacco drammatico di soli quattro versi che mima il gelo di Orlando di fronte alla verità rivelata:

Граф точно так, как по-латыни
Знал по-арабски. Он не раз
Спасался тем от злых проказ,
Но от беды не спасся ныне.

Si potrebbe pensare che Puškin non padroneggiasse l'ottava, se già nel 1821 egli non avesse composto in ottave una poesia dall'incipit goethiano: Кто видел край, где роскошью природы / Оживлены дубравы и луга⁵, debitrice di una traduzione in ottave che di Goethe aveva fatto Žukovskij. Soprattutto, pochi anni dopo in ottave scriverà *La casetta a Kolomna* (1830), aperta da un ampio preambolo semischerzoso che spiega i motivi della sua scelta.⁶ Si trattava però nel primo caso di una

⁴ La scelta dell'episodio si deve probabilmente all'interesse di Puškin per il tema della passione fatale. Cfr. quanto scrive Picchio a proposito della gelosia quale carattere nazionale italiano (Silvio, Salieri): Picchio R., *Salieri ou l'Italie*, in Bonamour J. e Colucci M. (a cura di), *Le Romantisme russe et les littératures néo-latines*, Le Lettere, Firenze 1987, pp. 205-212.

⁵ Puškin A.S., *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach, tom II: Stichotvorenija 1820-1826*, Izd. Akademii Nauk SSSR, Mosca-Leningrado 1950-1951, pp. 49-50; la poesia è composta di 4 strofe cui schema metrico è la pentapodia giambica con rima abababcc. La realizzazione ritmica prevede la cesura dopo il 2° giambo, l'accento fisso sul 3° e 5° piede e, con frequenza decrescente, sul 2°, sul 1° e sul 4°.

⁶ Четырехстопный ямб мне надоел: / Им пишет всякий. Мальчикам в забаву / Пора б его оставить. Я хотел / Давным-давно приняться за октаву (Puškin A.S., *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach, tom IV: Poemy. Skazki*, Mosca 1950, p. 323). In alcune ottave successivamente scartate il poeta mette a

composizione brevissima (quattro strofe), nel secondo di un poemetto burlesco, ispirato a modelli quali *Beppo* o *Don Giovanni* di Byron e, attraverso quelli, alla tradizione del burlesco italiano (Pulci, Casti).

Il poema di Ariosto rappresenta invece per la cultura russa in generale, e per Puškin in particolare, il prototipo del “romanzo in versi”, ricco di personaggi, avventure, colpi di scena, digressioni. E “romanzo in versi” per Puškin significava tetrapodia giambica, cioè la forma metrica che aveva utilizzato per il “poema ariostesco” *Ruslan e Ljudmila* (narrazione continua a rima libera) e che in quegli anni stava perfezionando nell’*Evgenij Onegin* (strofa onegianiana: ababccddeffegg). Ottave di versi tetrapodici (8/9 sillabe per verso) sarebbero state del tutto insufficienti a rendere il contenuto delle strofe ariostesche, mentre la pentapodia giambica, in particolare non rimata, si legava in quegli anni piuttosto alla produzione drammatica, quale equivalente russo del verso shakespeariano. Ma soprattutto, non la corrispondenza formale interessa a Puškin: poeta prima che traduttore, suo fine è l’emulazione creativa: “La maggiore libertà del metro può significare anche una così felice comprensione del testo da indurre il poeta a rinunciare alle strettoie della strofa originaria... mirabile comprensione dei meriti poetici dell’Ariosto: semplicità, scioltezza di narrazione, naturalezza poetica, magistrale vivacità e concentrazione”.⁷

Nel primo trentennio del XIX secolo, quando ancora Ariosto e il suo poema costituiscono parte integrante del processo letterario russo e dei relativi dibattiti critici, si contano, oltre a quello di Puškin, cinque tentativi di tradurre passi dell’*Orlando Furioso*: più liberi quelli dei poeti; caratterizzati da maggiori scrupoli di resa fedele e, in generale, da peggiori risultati quelli dei traduttori.⁸ Tra i primi una particolarissima menzione merita Konstantin Batjuškov, che non realizzò mai il sogno di tradurre l’intero poema, ma fu un vero adoratore di Ariosto. Perfetto conoscitore della lingua italiana, traduttore di Petrarca e di Tasso, il 29 dicembre del 1811 scrive all’amico N. I. Gnedič (che in quegli anni traduceva l’*Iliade* in esametri) di aver finalmente osato mettere mano alla traduzione di Ariosto: “Se pigrizia e fannullaggine (qui personificate)

confronto il verso alessandrino (esapodia giambica), la tetrapodia giambica, l’esametro e l’ottava, riconoscendo l’ottava di particolare difficoltà.

⁷ Lo Gatto E., *op. cit.*, pp. 8-9.

⁸ Parte della ottava 42 del I canto si deve a K. Batjuškov (1821), le ottave 33-47 del I canto a A. Norov (1828), alcune ottave a P. Katenin (I, 42-43 e XXIII, 108-109, tradotte nel 1822 ma pubblicate nel 1836) e a I. Kozlov (XXIII, 108-109, 1830), ben quindici canti (I-XV, più alcuni frammenti dei canti XVII, XVIII e XIX) a S.E. Raič (traduzioni pubblicate tra il 1831 e il 1843).

non mi strapperanno la penna di mano, se il morale sarà alto e l'umore buono, se, se, se... vedrai un intero canto di Ariosto, [Ariosto] che mai fu tradotto prima in versi, [Ariosto] che sa unire il tono epico e quello scherzoso, il faceto e il serio, il leggero e il profondo, l'ombra e la luce, capace di commuovervi sino alle lacrime, di piangere e condolarsi con voi mentre al contempo ride di voi e di se stesso. Prendete l'anima di Virgilio, l'immaginazione del Tasso, l'intelletto di Omero, l'arguzia di Voltaire, la bonarietà di Lafontaine, la duttilità di Ovidio: ecco cos'è Ariosto! E Batjuškov, chiuso nel suo cantuccio con il mal di testa, gli occhi rossi dal troppo leggere, la lunga pipa, Batjuškov, circondato da cose banali e noiose, senza altro al mondo che la tua amicizia, Batjuškov si è messo in mente di tradurre Ariosto!

Увы, мы носим все дурачества оковы,
И все терять готовы
Рассудок, бранный дар Небесного Отца!
Тот губит ум в любви, средь неги и забавы,
Тот рыская в полях за дымом ратной славы,
Тот ползая в пыли пред сильным богачом,
Тот по морю летя за тирским багряцом,
Тот золота искав в алхимии чудесной,
Тот плавая умом во области небесной,
Тот с кистию в руках, тот с млатом иль с резцом,
Астрономы в звездах, софисты за словами,
А жалкие певцы за жалкими стихами:
Дурачься, смертных род, в луне рассудок твой!

(*Ariosto*, canto XXXIV)

Eccoti un piccolo saggio anche della mia follia: versi di Ariosto. E ridi pure in faccia a chi ti dirà che la mia traduzione si allontana troppo dall'originale. Solo Šiškovič può tradurre Ariosto parola per parola, verso per verso, occhio per occhio, dente per dente, come dice il Vangelo".⁹

Batjuškov si sbagliava: non solo l'ammiraglio Šiškovič. Nel 1856-57 un certo A. Jastrebilov traduce l'intero poema dal tedesco, con risultati lacrimevoli (i suoi sogni di pubblicazione restarono infatti lettera morta). Tra il 1863 e la fine del secolo vengono pubblicate altre cinque traduzioni, di cui tre si sforzano di restituire in pieno la struttura dell'ottava ariostesca, utilizzando la pentapodia giambica e la rima abababcc.¹⁰ Le

⁹ Batjuškov K.N., cit., p. 329.

¹⁰ Si tratta delle traduzioni di V. Kostomarov (1863), V. Burenin (1874), S. Ustrjalov (1898). Cfr. Gorochova R.M., *Ariosto v Rossii*, in Ariosto L., *Neistovyj Roland*. cit., pp. 476-478.

restanti due, opera di S. Uvarov (dieci canti tradotti in tetrapodie giambiche in ottave con rime approssimative nel 1879) e Ja. Butkovskij (dodici canti tradotti in tetrapodie dattiliche in strofe di nove versi con rima ababcdccd nel 1896) sono illeggibili.

Nel Novecento l'amore per Ariosto non viene meno, ma una traduzione completa in versi dell'*Orlando* ancora non si vede: il poeta Valerij Brjusov traduce in pentapodie giambiche alcune ottave a prosecuzione della traduzione di Puškin, i traduttori Ju. Verchovskij e D. Dmitrevskij rendono quattro ottave ciascuno, in regolari (e ben tradotte, questa volta) ottave russe. I loro versi vengono pubblicati negli anni '30; contemporaneamente la celebre casa editrice *Academia* commissiona la traduzione completa del poema a due diversi traduttori, il poeta Gorodeckij e la traduttrice Kuroševa, ma la sua forzata chiusura mette fine a ogni progetto.

La svolta editoriale si opera nel 1993, quando il più eminente studioso russo di versificazione, M. L. Gasparov¹¹, dà alle stampe una propria traduzione integrale dell'*Orlando Furioso*, corredata di un ampio commentario, di numerosi saggi critici e di una *Appendice* che raccoglie molte delle traduzioni del poema eseguite nel XIX e nel XX secolo, comprese alcune inedite.¹²

Filologo classico di formazione, Gasparov opta per una traduzione rigorosamente letterale, argomentando la sua avversione alle traduzioni libere in un'intervista rilasciata nel 1995 dal titolo *Non avevo intenzione di tradurre Ariosto... Volevo solo leggerlo*¹³: “io sono un antichista di formazione, traduco dalle lingue morte. Qui le tradizioni sono ben consolidate: la traduzione libera non è mai stata vista come una traduzione, è sempre stata etichettata come imitazione [podražanie] e rispedita tra le opere originali. Nella letteratura russa le traduzioni dalle lingue morte sono sempre state più fedeli di quelle condotte dalle lingue moderne. Per questo io ovviamente sento più vicine a me le traduzioni letterali”.

Contrariamente a quanti ritengono che il letteralismo (*bukvalizm*) si preoccupi soprattutto della fedeltà all'originale, e che di contro un atteggiamento più libero del traduttore (*vol'ničan'e*) coincida con una maggiore attenzione alla lingua e alla

¹¹ Della vastissima produzione di Michail Leonidovič Gasparov, prematuramente scomparso il 7 novembre 2005, ricordo qui soltanto *Storia del verso europeo*, Il Mulino 1993.

¹² Ariosto L., *Neistovyj Roland*, cit. (pagine non numerate).

¹³ L'intervista *Ja ne imel namerenij perevodit' Ariosto... Ja chotel ego prosto procitat'* si può leggere on-line all'indirizzo http://www.zhurnal.ru/staff/gorny/texts/ml_gasparov.html. È stata anche pubblicata sulla rivista di Tartu “Alma mater” (n. 2, aprile 1990).

letteratura di arrivo, Gasparov rivendica al letteralismo il merito di arricchire le potenzialità espressive e formali della tradizione letteraria di cui la traduzione entra a far parte: “La traduzione libera è fatta per il consumatore, il letteralismo serve al produttore, significa la possibilità di creare una nuova serie di mezzi artistici che possono tornare utili nella propria letteratura originale”.

La scelta di Gasparov è rivoluzionaria, un vero e proprio esperimento filologico e versificatorio con tanto di manifesto programmatico, la postilla *Ot perevodčika*¹⁴: “Questa traduzione dell’*Orlando Furioso* di Ariosto non utilizza la pentapodia giambica in ottave con l’alternanza di rime maschili e femminili, sancita come convenzionale “misura dell’originale” dalla tradizione traduttoria russa, che la considera equivalente all’endecasillabo italiano in ottave con rima femminile. La mia traduzione rispetta il conto delle strofe e dei versi, ma in questi versi non ci sono né metro né rima: sono versi liberi, *verlibr*.¹⁵ Nella tradizione versificatoria europea le traduzioni in *verlibr*, e non “nella misura dell’originale”, sono da tempo abituali. Da noi si tratta ancora di una novità”.

La regolarità nella distribuzione degli accenti, così familiare e cara all’orecchio russo, è volutamente accantonata: se prendiamo come esempio i quattro versi dell’ottava 100 già ricordati nella traduzione di Puškin vediamo come lievissimi aggiustamenti avrebbero permesso di ottenere giambi. Questa la traduzione di Gasparov:

А на третий день приспел он к ручью,
Изливавшему светлую струю
По простору пестроцветного луга
Под чудесными древесными сенями.

Ed ecco le mie varianti

На третий день приспел он к ручейку,
Пресветлу изливавшему струю
В просторе луга пестроцветного
Под чудными древесными сенями.

¹⁴ Gasparov M.L., *Ot perevodčika*, in Ariosto L., *Neistovyj Roland*, cit., vol. I (pagine non numerate).

¹⁵ Conservo questo termine russo-francese, lo stesso usato da Gasparov, perché più del sinonimo *svobodnyj stix* (cioè appunto “verso libero”) definisce il verso privo di qualsiasi distribuzione regolare degli accenti che è qui oggetto del ragionamento.

Certo, come versi sono improponibili! ma dimostrano quanto la prosodia del russo renda semplice l'applicazione di un sistema sillabotonic. Precedenti di verso libero non mancavano nella poesia russa (pensiamo a Blok, a Gumilev, a Kuzmin), ma nessuno si era spinto tanto lontano nella destrutturazione ritmica del verso alla ricerca di maggiori possibilità espressive.

L'utilizzo di un metro regolare sarebbe sconsigliato, a dire di Gasparov, dal "carattere passivo" delle ottave di Ariosto, che a differenza di quelle del *Don Giovanni* di Byron o della *Casetta a Kolomna* di Puškin non rinchiudono la narrazione al proprio interno ma la lasciano fluire senza ostacoli da una strofa all'altra: la scorrevolezza di un metro regolare rafforzerebbe, secondo Gasparov, una certa monotonia nel continuum ininterrotto delle ottave e potrebbe assopire il lettore, la cui attenzione non è richiamata, nei momenti cruciali, da alcun segnale.

Inoltre, una struttura rigida avrebbe costretto il traduttore a troppi patteggiamenti. Nella già citata postilla *Ot perevodčika* si dice: "Rinunciando alla resa del metro e della rima, il traduttore acquista grandi possibilità di rendere le immagini, l'intonazione, lo stile dell'opera. Per questo si è azzardato un passo tanto impegnativo".

Il problema dello stile è fondamentale: a Gasparov interessa riprodurre la patina medievale dell'*Orlando Furioso*, attualizzarne il legame con la tradizione del poema cavalleresco (da cui la decisione di chiamare il paladino Rinaldo, e non Orlando). Ma la tradizione del linguaggio poetico post-puškiniano non permette grandi aperture al mondo delle narrazioni popolari di cui Gasparov ha bisogno: "Un vero problema è stata la scelta dello stile. Il poema dell'Ariosto si allontanava un poco, nella lingua e nel verso, dalla maniera in voga all'inizio del XVI secolo: Ariosto si sforzava di conferirgli (non sempre, qua e là) una lieve sfumatura arcaizzante. Nella traduzione ho accentuato questo, ricordando come Ariosto sia innanzi tutto l'ultimo romanzo cavalleresco, qualcosa cui si possono accostare, come analogia russa, i rifacimenti settecenteschi di *Bova Korolevič* [Buovo d'Antona. N.M.]. Riprendere questi modelli russi era fuori discussione: io mi sono sforzato di trovare una lingua che fosse facilmente comprensibile, ma nello stesso tempo suonasse non del tutto consueta".

"Non consueto" per un russo significa essenzialmente pre-moderno: il verso libero di Gasparov non solamente sfrutta al meglio quelle caratteristiche derivate, morfologiche e lessicali del russo che tramite lo slavo ecclesiastico lo collegano alle lingue classiche, ma si spinge ad attivare reminiscenze del russo seicentesco, una sintassi del tutto ignara della scorrevolezza del francese, le cadenze della versificazione sillabica barocca.

Rese possibili dalla assenza di uno schema metrico, queste soluzioni lessicali e sintattiche sembrano quasi obbligate dalla stessa, quasi costituissero un'ultima, fragile protezione davanti all'abisso della versione in prosa. Il rischio era tanto evidente allo stesso Gasparov da fargli dire: "Chi vedesse nel verso libero una traduzione interlineare sbaglierebbe. Le traduzioni interlineari sono prosaiche non perché ignorano il ritmo e la

rima, ma perché sono fatte di parole casuali, le prime capitate sotto mano. Prendiamo una traduzione interlineare e eliminiamone la verbosità e la casualità: otterremo una traduzione in *verlibr*, molto più difficile tra l'altro di qualsiasi traduzione ritmata e rimata. Il *verlibr* non è informe, al contrario: ogni parola è rigidamente determinata. È una sorta di ideale accompagnamento, capace di reagire alle minime sfumature di significato”.

La “non casualità” della lingua e dello stile si traduce come dicevamo nella ricerca dell'insolito: costruzioni sintattiche arcaiche, parole desuete, significati obsoleti. Lo spettro lessicale della traduzione spazia, come osserva giustamente il redattore R. Chlodovskij, “da Grigorij Kotošichin al primo Zabolockij a Pasternak”, che è come dire dalla prima, goffa narrazione storica in lingua russa (1666-67) alle avanguardie del Novecento.

Il risultato è uno smarrimento che si somma, rafforzandola, alla vertigine provocata dall'assenza di una minima struttura ritmica.

Contemporanea e parallela a quella di Gasparov, ma radicalmente antitetica nelle scelte, si svolgeva intanto la fatica traduttoria di Evgenij Solonovič, la cui cifra sembra adombrata dallo stesso Gasparov nella postilla *Ot perevodčika*: “Non è certo l'unica soluzione possibile: si poteva sottolineare il fatto che Ariosto è soprattutto un prodotto del Rinascimento delle Corti e optare per una stilizzazione lirica, dalle tinte acquerello. Per fare ciò non mi bastavano tuttavia il senso della lingua e le capacità”. È questa la soluzione adottata da Evgenij Solonovič, che nella forbice “letteralismo vs traduzione libera” si colloca decisamente in prossimità del secondo polo.

Vediamo una stessa ottava del canto XXIII, la 101, nella traduzione di Puškin (A), di Gasparov (B) e di Solonovič (C):

A:

Луга палит полдневный зной,
Пастух убогий спит у стада,
Устал под латами герой -
Его манит ручья прохлада.
Здесь мыслит он найти покой.
И здесь-то, здесь нашел несчастный
Приют жестокий и ужасный.

В:

Был полдень,
Маня в тень и голого козопаса,
А Роланду в шлеме, с щитом и в латах
И подавно ехалось непрохладно.
Он и слез,
Но неладен стался ему приют,
Крут и горек превыше сказа
В тот злочастный и злополучный день.

С:

В полдневный зной бесчувственное стадо
Сюда прохлада и вода влекут.
Поляна эта – путнику награда:
Где отдохнуть ему, когда не тут?
Но чем расстроен витязь? О, досада
Нежданная! О, горестный приют!
Боюсь, что слов в природе слишком мало,
Чтоб описать подробности привала.

La traduzione di Solonovič salvaguarda la “misura dell’originale”, riversando l’endecasillabo nella tradizionale pentapodia giambica. L’ottava è scrupolosamente rispettata, con l’alternanza di rime maschili e femminili. Perfezionista quant’altri mai, Solonovič evita sistematicamente l’accumulo di tre rime uguali (tutte maschili o tutte femminili). Così, se una strofa si chiude con due versi femminili (cioè se in abababcc la chiusa cc è di 11 sillabe) la strofa successiva inizia con un verso di 10 (rima maschile) e viceversa.

Laddove Puškin taglia, stretto nelle poche sillabe della sua tetrapodia, Solonovič amplia: all’intonazione puškiniana, che con la dominante realizzazione ritmica di tutti e quattro gli accenti tende al minuetto, fa riscontro il fraseggio più ampio della pentapodia, ravvivato da interrogative e esclamative che non si trovano nell’ottava di Ariosto (ma potrebbero esserci) e ne mimano i gesti. Buon senso: la radura sembra fatta apposta per riposare. Enfasi ironica: o che guaio! Intervento in prima persona: temo non ci siano parole.

Se Gasparov rifugge dalla tradizionale fluidità della versificazione russa (anche qui pochissimi aggiustamenti produrrebbero tetrapodie di giambi: Неладен стался ему приют / Превыше сказа крут и горек / В злочастный, злополучный день), Solonovič adotta la lingua lieve, elegante, levigata della tradizione poetica puškiniana. La sintassi non conosce forzature, il lessico è semplice e privo di affettazione, l’ironia garbata.

Come scrive con poco tatto la Gorochova nel saggio che accompagna la traduzione di Gasparov, “Nella fase successiva della storia della traduzione sovietica [la fase precedente era quella del letteralismo. N.M.] all’*Orlando Furioso* si dedicò E. M. Solonovič. Suoi sono i frammenti del poema pubblicati nella *Biblioteca di letteratura universale*. È questa la cosa migliore che sia oggi a disposizione del lettore russo desideroso di fare conoscenza con Ariosto: la sua traduzione è fedele, duttile, impeccabile nel restituire la strofica e l’intonazione dell’originale”.¹⁶

Senza certo disconoscere i meriti del traduttore, il successo di Solonovič non si spiegherebbe senza la presenza di una forte e consolidata tradizione, che assegna alla traduzione poetica un posto di primo piano. Nata e sviluppata, ben più di quella italiana, nel processo di imitazione e rielaborazione creativa di modelli importati dall’Europa occidentale, la cultura russa moderna ha attribuito ai “traduttori” un peso e un prestigio inimmaginabili altrove. Tra le conseguenze, il fatto che a tradurre siano per lo più scrittori (da Nabokov a Pasternak a numerosissimi altri) o professionisti di altissima qualificazione, spesso scrittori essi stessi (Andrej Sergeev) e non, come succede da noi, giovani sottopagati (i Michele Colucci e gli Angelo Maria Ripellino costituiscono preziose eccezioni).

La trasmissione “da poeta a poeta” (sia orizzontale, dall’autore al traduttore, sia verticale, come tradizione della traduzione poetica) favorisce la vitalità e la sempre rinnovata freschezza dei mezzi espressivi, permettendo al traduttore russo di ricorrere a soluzioni inattingibili per il collega italiano: se Batjuškov nel 1815 proclama l’italiano preferibile a tutte le lingue classiche e moderne per la sua capacità di assumere qualunque forma¹⁷, oggi la nostra lingua paga il peccato originale della sua diglossia

¹⁶ Gorochova R.M., *Ariosto v Rossii*, in Ariosto L., *Neistovyj Roland*. cit., p. 480. A tutt’oggi Solonovič ha tradotto parte del canto X (ottave 90-115), parte del canto XXIII (ottave 100-136) e le prime tre ottave del canto XXIV (le traduzioni sono apparse in: “Inostrannaja Literatura”, n. 9, 1974, pp. 187-193; “Europa Orientalis”, XII, 2, 1993, pp. 283-288; AA.VV., *Evropejskie poety Vozroždenija*, Chudožestvennaja Literatura, Mosca 1974, pp. 121-134; Solonovič E., *Ital’janskaja poezija v perevodach Evgenija Solonoviča*, Raduga, Mosca 2000.

¹⁷ Ecco cosa leggiamo nel suo saggio su Ariosto e Tasso: “Duttile, sonora, dolce, cresciuta sotto il cielo felice di Roma e di Napoli e della Sicilia, tra lotte politiche e alla corte splendida dei Medici, formata da grandi scrittori, dai migliori poeti, da uomini dotti e pensatori politici di profondo intelletto, questa lingua è divenuta capace di assumere ogni aspetto e ogni forma [...] Quindi, solo la lingua italiana (parlo naturalmente di quelle moderne), così ricca, così viva e duttile, così libera nella combinazione delle parole, nella pronuncia, in tutto il suo andamento, solo la lingua italiana era in grado di esprimere tutte le scherzose fantasie e invenzioni dell’Ariosto, e come poi? legata stretta dai lacci del poeta (Ariosto

(per certi realia esistono solo termini dialettali o familiari), mentre la poesia vede nel ricorso alle misure tradizionali una inopportuna e indesiderabile stilizzazione (per non parlare dell'handicap costituito dall'analitismo: подруга мамины сестры, живущей с сыном под Москвой diventa "l'amica della sorella di mia madre che vive insieme al figlio nei dintorni di Mosca"!).

È vero che anche in Russia, dove il metro e la rima non sono stati rigettati neanche dalle avanguardie (o si leggono come "assenza parlante" e "aspettativa delusa" nei versi più arditi), si sente da ultimo il desiderio di liberarsi di una tradizione che rischia, nella sua facile scorrevolezza, di suonare irrimediabilmente banale: se A. Iljušin ha tradotto la *Divina Commedia* in versi sillabici, Josif Brodskij ha elaborato un nuovo linguaggio poetico, che guarda alla ruvidità della poesia barocca, per tradurre i suoi amati metafisici inglesi. Il letteralismo invocato da Gasparov va quindi nella stessa direzione di sperimentazioni nate da esigenze propriamente poetiche.

Ma anche in questa fase, quando il pendolo sembra oscillare verso un abbandono del sillabotonic classico¹⁸, la tradizione russa della traduzione poetica non conosce vera crisi: grazie alla mediazione di Puškin, a sua volta di tanto debitore ad Ariosto, la lingua della traduzione di Solonovič ci suona oggi perfettamente e naturalmente ariostesca.

scriveva in ottave)". Batjuškov K.N., *Ariost i Tass*, in *Izbrannaja proza*, Sovetskaja Rossija, Mosca 1987, p. 141.

¹⁸ "L'arte della traduzione oscilla periodicamente tra letteralismo e traduzione libera: nel XIX secolo regnava la traduzione libera, nel primo quarto del XX il letteralismo. In epoca socialista prevaleva la traduzione libera, oggi il pendolo freme, pronto a oscillare nella direzione opposta". Gasparov M.L., *Ja ne imel namerenij perevodit' Ariosto... Ja chotel ego prosto procitat'*, cit.

BIBLIOGRAFIA

- Ariosto L., *Neistovyj Roland*, traduzione in versi sciolti di M.L. Gasparov, Nauka, Mosca 1993, voll. I-II
- Batjuškov K.N., *Izbrannaja proza*, Sovetskaja Rossija, Mosca 1987
- Gasparov M.L., *Ja ne imel namerenij perevodit' Ariosto... Ja chotel ego prosto procitat'*, 1990, http://www.zhurnal.ru/staff/gorny/texts/ml_gasparov.html.
- *Ot perevodčika*, in Ariosto L., *Neistovyj Roland*, traduzione in versi sciolti di M.L. Gasparov, Nauka, Mosca 1993, voll. I-II
- Gorochova R.M., *Ariosto v Rossii (Materialy k istorii izučenija i vosprijatija)*, in “Russkaja Literatura”, 4, 1974
- *Ariosto i Puškin*, in “Europa Orientalis”, XII, n. 1, 1993
- *Ariosto v Rossii*, in Ariosto L., *Neistovyj Roland*, traduzione in versi sciolti di M.L. Gasparov, Nauka, Mosca 1993
- Lo Gatto E., *L'Ariosto nella letteratura russa*, in “Nuove lettere emiliane”, nn. 9-11, 1965
- Picchio R., *Salieri ou l'Italie*, in Bonamour J. e Colucci M. (a cura di), *Le Romantisme russe et les littératures néo-latines*, Le Lettere, Firenze 1987
- Puškin A.S., *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach*, Izd. Akademii Nauk SSSR, Mosca-Leningrado 1950-1951
- Rozanov M.N., *Puškin i Ariosto*, in “Izvestija Akademii Nauk SSSR”, nn. 2-3, 1937