

Stefano Fumagalli

“Il tono o la lettera?”

Tommaso Landolfi traduttore di poesia russa tra Renato Poggioli e Angelo Maria Ripellino

1. *Landolfi traduttore di poesia russa*

In una pagina di *Dialogo dei massimi sistemi*, il libro con cui Tommaso Landolfi (1908-1979) esordì nel 1937, uno dei personaggi del racconto *La piccola apocalisse* afferma laconicamente che “niente si può tradurre perché niente ha due significati o due vite” (Landolfi 1991a: 76). E intraducibile, secondo Landolfi, è sopra ogni altra cosa la poesia: lo avrebbe dichiarato nel 1955, rispondendo seccamente alla “solita questione pregiudiziale, vecchia quanto il mondo: è traducibile, generalmente parlando, la poesia? Certo che no, per quanta diligenza e perfino congenialità vi ponga il traduttore” (Landolfi 2015: 230). Di questo scetticismo postulato *a priori* si sarebbe poi avvertita l’eco nell’exasperazione con cui, nei diari e nella corrispondenza, avrebbe commentato la propria attività di traduttore (cfr. Landolfi 1991b: 306, 309-311; Landolfi I. 2015a: 209-210) – attività condotta quasi mai con entusiasmo, quasi sempre *oborto collo*.

Ciononostante, è molta la poesia volta in italiano da Landolfi, “magnifico traduttore dal russo e da altre lingue”, secondo la definizione di Montale (1963: 3): le sue traduzioni di poesia russa, a cui ci limitiamo in questa sede, ammontano a svariate migliaia di versi¹. Il *corpus*, vasto e diseguale nella distribuzione, include otto poeti russi e abbraccia un’ampia porzione della vita letteraria landolfiana: dai primi anni Trenta a metà anni Sessanta. Le prime prove risalgono agli anni universitari a Firenze e sono contenute nella pionieristica tesi di laurea dedicata alla poesia di Anna Achmatova (1932). La tesi fu poi riveduta e pubblicata in tre puntate su “L’Europa Orientale” tra il 1934 e il 1935: vi apparivano alcuni versi della poetessa e, in un caso, un’intera lirica (tradotti interlinearmente, verrebbe da dire per il tipo di strategia adottata, ma l’espressione non sembra rendere giustizia alle qualità osservate da chi se n’è occupato: Bonola *et al.* 2021). A quello stesso 1934 risalgono inoltre le versioni di alcune liriche di Afanasij Fet, censite dalla figlia nella preziosa *Cronologia* che ha curato (cfr. Landolfi I. 2015a: 243-265), ma mai pubblicate; mente l’anno successivo vide apparire su “L’Italia Letteraria” le traduzioni di quattro tra intere poesie e frammenti di Velimir Chlebnikov e di due poesie di Il’ja Sel’vinskij, seguite infine nel 1937 da due liriche di Aleksandr Puškin pubblicate su “Letteratura”.

¹ Sul Landolfi traduttore di poesia russa hanno scritto, tra gli altri: Pera 1988; Macrì 1990: 145-147; Rabboni 1996; Alleva 1999; Garzonio 2006; Parisi 2007; Sabbatini 2007; Colucci 2008; Bruni 2015; Cavaion 1981; Bonola *et al.* 2021.

Con le versioni da Puškin si concludeva la prima fase dell'attività di Landolfi in quest'ambito: una fase caratterizzata da pubblicazioni episodiche e in rivista, in cui peraltro, contrariamente alle predilezioni manifestate in seguito, prevalgono autori novecenteschi. Dopo il 1937 si registra un lungo iato fino alla fine degli anni Cinquanta, interrotto soltanto da una manciata di versi che trovarono posto nell'antologia *Narratori russi* (1948): due quartine all'interno del racconto *La grammatica dell'amore* di Ivan Bunin. Iniziò poi la seconda fase (1957-1964), nella quale si concentra la maggior parte dei versi tradotti da Landolfi, non più in rivista, ma in volume: è il periodo della collaborazione con Einaudi, per cui escono *Poemi e liriche* (1960) e *Teatro e favole* (1961) di Puškin, *Liriche e poemi* di Lermontov (1963), *Poesie* di Tjutčev (1964).

Come è stato sottolineato (Bruni 2015: 126; Salmon 2021: 136), Landolfi non ha mai formulato indicazioni teoriche sistematiche in merito alla traduzione – ciò che non sorprende, se si tiene a mente la renitenza (vinta, nell'ambito delle traduzioni poetiche, solo per il volume puškiniano del 1960) a scrivere introduzioni o note ai libri tradotti (Landolfi I. 2015a: 27). Anche nei rarissimi casi in cui si accosta a questi temi, si mostra insofferente nei confronti “di un metodo minacciosamente rigoroso ed inflessibile”, preferendo piuttosto riferirsi alle “comuni risultanze di un più comune buon senso” (Landolfi 1935). Ciononostante, i cambiamenti che si osservano nella sua prassi traduttiva tra gli anni Trenta e Sessanta suggeriscono l'elaborazione graduale e implicita di una strategia che trova manifestazione compiuta soprattutto nelle ultime due versioni, da Lermontov e Tjutčev. Delle tappe di questo processo (ancora in larga parte da indagare), oltre che nelle versioni stesse, rimane traccia nelle recensioni a libri e antologie di poesia tradotta da altri: in questa sede ci soffermiamo in particolare sulle recensioni a libri di poesia russa in traduzione italiana², le quali rivelano l'influenza contemporanea e contrapposta esercitata su Landolfi da due grandi traduttori-slavisti italiani di metà Novecento, entrambi conosciuti personalmente: Renato Poggioli e Angelo Maria Ripellino, a loro volta rappresentanti di due modelli traduttivi profondamente diversi.

2. *La prima fase*

La prima di queste recensioni, pubblicata nel 1934 su “Occidente”, è dedicata a *La violetta notturna*, l'antologia di poesia russa novecentesca che Renato Poggioli (1907-1963) curò per Carabba nel 1933. I due si conoscevano personalmente: insieme avevano frequentato il vivace *milieu* fiorentino delle Giubbe Rosse, ed era stato proprio Poggioli a iniziare Landolfi ai caratteri cirillici e “ai tesori di poesia che essi nascondevano” (Landolfi 1991b: 810).

Nonostante l'amicizia che li legava, il giudizio di Landolfi sull'antologia non era privo di riserve: *La violetta notturna* era definita ironicamente “il libro di un giovane”, da cui

² Le recensioni e le traduzioni poetiche del primo periodo (eccezion fatta per quelle da Achmatova e Fet) sono state raccolte da Giovanni Maccari nel libro *I russi*, pubblicato nel 2015 per Adelphi. A questo volume, non alle singole uscite, facciamo riferimento in questo articolo.

deriverebbero il “tono leggermente programmatico” e una “certa tendenza allo strafare” di Poggioli (Landolfi 2015: 212); ed era criticata la scelta degli autori antologizzati, definita senza mezzi termini “alquanto arbitraria” (213). Quanto alle traduzioni, Landolfi scriveva che il criterio che aveva guidato il lavoro di Poggioli “non è certo quello della letteralità, ma anzi quello dell’affinità, o, lo si chiami come si vuole, del tono, del ‘clima’” (211). Questo passaggio lascia già presagire la futura, fondamentale discrepanza tra le concezioni di Poggioli e Landolfi, riassumibile schematicamente nella minore disponibilità di quest’ultimo, quantomeno in linea di principio, a sacrificare la precisione della resa lessicale e sintattica sull’altare degli elementi formali. Il primo, infatti, si affidò sempre alla ‘ricreazione poetica’ sulla base di un’affinità elettiva con l’autore tradotto; mentre il secondo avrebbe più volte richiamato i criteri della ‘letteralità’ e della “puntigliosa trasposizione verbale” (Puškin 1960: XVII).

Il recensore si soffermava anche sulla strategia di resa metrica adottata da Poggioli:

Parte preponderante della fatica del Poggioli è infatti la resa, non soltanto dei ritmi ma anche delle particolari clausole e battute e accenti degli originali. A questa specie di fedeltà egli molto, in generale, sacrifica, senza lasciarsi spaventare da metri che potessero, per avventura, essere poco famigliari o troppo famigerati ad un orecchio italiano, né arrestare dalla necessità di qualche rara ‘zeppa’ (Landolfi 2015: 213).

Pur senza nominarla esplicitamente, Landolfi fa riferimento qui alla ‘versione ritmica’, la strategia che mira a *riprodurre* il metro di partenza³ (nel numero di sillabe metriche e nella tendenziale disposizione degli *ictus*), e che è valutata nel complesso positivamente: sono giudicate “degne di plauso incondizionato” le versioni da Blok, Achmatova e Mandel’stam, e in generale quelle dai poeti “per i quali musicalità, ritmo e suggestione hanno la massima importanza” (213). Al tempo stesso, tuttavia, Landolfi evidenzia gli aspetti più problematici di questo metodo, esprimendo le proprie perplessità in merito⁴: innanzitutto, per via dei ‘sacrifici’ che esso di necessità comporta sul piano semantico; e poi perché soluzioni di questo tipo, basate sulla reiterazione costante di una cellula ritmica, sarebbero marginali (“poco famigliari”) nella tradizione italiana, oppure di quest’ultima intercetterebbero aree già fin troppo marcate (“troppo famigerati”).

La recensione a *La violetta notturna* dispiacque a Poggioli (cfr. Landolfi 1991b: 811-812), ma la frattura tra loro doveva essersi almeno in parte ricomposta all’altezza del 1937, quando, in occasione del centenario della morte di Puškin, i due pubblicarono insieme su “Letteratura” alcune sue poesie in una *Piccola antologia lirica*. Al di là delle molte differenze linguistiche, è qui identica la strategia di resa sul piano metrico: Landolfi rispondeva alla tetrapodia giambica di *Prorok* (Il profeta) con un novenario giambico e all’esapodia giambica di *Rumjanyj kritik moj* (Capriccio) con un doppio settenario, in entrambi i casi con-

³ Il procedimento è stato più volte oggetto di indagine proprio in riferimento alle traduzioni di Poggioli (cfr. Ghini 2005; 2012; 2023).

⁴ Si vedano anche le osservazioni analoghe con cui nel 1934 Landolfi commentava le traduzioni di Poggioli da Achmatova apparse nel 1929 su “Rivista di letterature slave” (cfr. Landolfi 1934).

servandone lo schema rimico. Poggioli si comportava in modo identico per la polimetria di *Vospominanie* (Ricordo), per le tetrapodie giambiche del *Cantico del presidente* (tratto dal *Festino al tempo della peste*) e di *Čto v imeni tebe moëm* (Versi d'album), e per le esapodie giambiche di *Molitva* (Preghiera) e *Redeet oblakov letučaja grjada* (La stella della sera)⁵.

Allo stesso 1937 risale la recensione dell'*Onegin* tradotto per Bompiani da Ettore Lo Gatto. Anche in questo caso gran parte del testo è dedicata alla questione del metro, e Landolfi commenta nel dettaglio la scelta di Lo Gatto di servirsi di endecasillabi per volgere in italiano le tetrapodie giambiche del russo. Particolare importanza è attribuita al rapporto profondo tra metro e tradizione: secondo il recensore, infatti, optando per l'endecasillabo, Lo Gatto si muove automaticamente verso l'acclimatazione⁶ del testo, innestandolo in questo modo nella tradizione poetica italiana. Ancorché non nominato in questi termini, l'ambito è quello dell'«equivalenza funzionale», secondo cui al metro di partenza si fa corrispondere un metro che rivesta un ruolo equivalente all'interno del 'sistema ricevente': endecasillabo e tetrapodia giambica, in questa prospettiva, «storicamente in certo senso si corrispondono, in quanto sono i due metri classici delle rispettive lingue» (Landolfi 2015: 86).

Benché la traduzione di Lo Gatto sia giudicata positivamente, la scelta dell'equivalenza funzionale è criticata da Landolfi poiché «a tentar di ricreare liberamente il testo su un verso che non è quello originale, non si può mancare di dar luogo a nuovi rapporti d'ogni genere, visto che il secondo testo, il testo riflesso, entra allora davvero a far parte d'una nuova tradizione» (88). Se dunque la scelta di un metro diverso dall'originale implica l'innesto in una tradizione diversa e, con questa, in un diverso sistema di forze e rapporti, se ne deduce «l'apparente paradosso che le circostanze più favorevoli per una libera ricreazione [...] si trovano in una rigorosa fedeltà al metro originale, in quanto questa lascia libera e invariata ogni impostazione ideale» (88).

Da questa considerazione deriva una delle rarissime prescrizioni di Landolfi sulla traduzione poetica:

Tradurre propriamente un poeta significa renderne non soltanto, anzi non tanto la lettera, quanto le articolazioni e le inflessioni metriche, il piglio, le impostazioni, e minutamente le fasi, musicali e via dicendo. Significa non tanto riprodurre un contesto, quanto un contesto armonico. [...] Una versione che da questi elementi voglia prescindere, o che si studi di trasporli secondo le leggi e la tradizione dell'altra lingua, è una versione in prosa, anche se per avventura redatta in versi (Landolfi 2015: 87).

⁵ Poggioli volgeva inoltre le pentapodie giambiche di *V stepi mirskoj, pečal'noj i bezbrežnoj* (Le tre fonti) in endecasillabi e le tetrapodie trocaiche di *Dar naprasnyj, dar slučajnyj* (28 maggio 1828) in ottonari trocaici, anche in questi casi in rima.

⁶ Acclimatazione che tuttavia non è condotta con costanza, sostiene Landolfi (2015: 87), visto che il traduttore conserva l'organizzazione strofica e rimica del testo puškiniano, mentre se avesse voluto attenersi alla strategia di 'adattamento' segnalata dall'endecasillabo, avrebbe dovuto optare per l'ottava o la sestina, forme autoctone della poesia narrativa.

L'appello alla fedeltà al metro originale e a rendere “non tanto la lettera, [...] quanto un contesto armonico” segnala di nuovo la vicinanza, perlomeno in questa fase, alle concezioni di Poggioli, il quale, secondo le parole di Oreste Macrì, “gli fu riconosciuto maestro di letteratura russa, ma anche di metrica” (1990: 46). Di più, tutta la recensione landolfiana all'*Onegin* (apparsa in agosto) è in realtà debitrice delle opinioni che Poggioli aveva espresso nel luglio dello stesso anno in una *Nota su alcune versioni italiane dalla poesia di Pushkin*: lo si evince dalle considerazioni affini in merito alla differenza sillabica tra endecasillabo e tetrapodia giambica; o ancora dall'identico giudizio secondo cui la versione ritmica non si sarebbe in effetti potuta adottare nel caso dell'*Onegin* per via della lunghezza del romanzo (Landolfi 2015: 87; Poggioli 1937: 134).

Dell'influenza delle posizioni di Poggioli su Landolfi si avverte l'eco anche nella sua attività traduttiva di questi anni: non solo nella già citata *Piccola antologia lirica puškiniana*, ma anche nelle altre versioni poetiche più o meno coeve. Landolfi, infatti, adotta il *vers libre* solo per i versi di Achmatova (tradotti, lo ricordiamo, in un contributo di stampo critico) e per la lingua transmentale di Chlebnikov (benché in un testo conservi comunque la rima); in tutti gli altri casi, la strategia adoperata è la versione ritmica rimata. Così, le tetrapodie giambiche di Bunin contenute in *Narratori russi* vengono tradotte con novenari giambici; mentre, per quanto riguarda Sel'vinskij, alle esapodie e tetrapodie giambiche di *Ochota na nerpu* (Caccia alla foca) Landolfi risponde orientandosi perlopiù su tredecasillabi e novenari giambici, e per i *dol'niki* di *Belyj pesec* (La volpe bianca) si serve di versi con quattro tempi forti ciascuno, orientati su un ritmo ternario. La resa metrica proposta da Landolfi in questi testi non è inflessibile come quella di Poggioli (le rime sono talvolta sostituite da assonanze o consonanze, le misure metriche ammettono escursioni sillabiche – ciò che, già adesso, lascia intuire la direzione in cui Landolfi si muoverà in futuro), eppure l'orientamento è lo stesso. In questa fase, inoltre, Landolfi si concede delle licenze rispetto alla ‘lettera’ dei testi russi che sarà molto più restio a concedersi negli anni successivi e che ricordano da vicino il modello di Poggioli. Basta leggere la traduzione (1948) dei versi che chiudono il racconto di Bunin *La grammatica dell'amore* per notare come in questa fase Landolfi sia pronto a subordinare alle leggi del verso strettamente osservate gli altri livelli del testo poetico:

Обречены с тобой мы оба
 На грусть в сем мире лжи и зла!
 Моя любовь была до гроба,
 Она со мною умерла.
 Но ей сердца любивших скажут:
 “В преданьях сладостных живи!”
 И правнукам своим покажут
 Сию Грамматику Любви.

(Bunin 1956: 379)

In questo mondo pien di male
 Assai la vita ci fu amara!
 L'amore mio, ch'era immortale,
 Io porto meco nella bara.
 Ma l'alme amanti lo faranno
 Durare in favole del cuore,
 E a' lor nipoti mostreranno
 Questa Grammatica d'Amore.

(Landolfi 2015: 343)

Riassumendo, dunque, al di là dello screzio rappresentato dalla recensione a *La violetta notturna*, per tutta la prima fase della sua attività di traduttore di poesia russa Landolfi appare allineato con il modello traduttivo proposto dall'amico. Lo ha osservato Renzo Rabboni, il quale, se ha avvertito in Landolfi "un margine tutto personale di incertezza, che nasceva in ultima istanza dal rovello sulla qualità stessa della poesia", ha altresì rilevato che "con *La violetta notturna* Poggioli 'dette la stura' [...] alle versioni metriche di quella generazione, al lavoro, cioè, dei cosiddetti 'traduttori-poeti' che nel rispetto innanzitutto del ritmo fondavano la resa dell'originale; e Landolfi si mise anch'egli per quella via" (1996: 84).

3. *La seconda fase*

Una parziale presa di distanza da queste posizioni si sarebbe manifestata solo più tardi, nelle versioni poetiche degli anni Sessanta segnate dalla collaborazione con Angelo Maria Ripellino⁷ (1923-1978). I due si erano conosciuti nel novembre 1955, in occasione del conferimento di un premio letterario (cfr. Landolfi I. 2015a: 181), ma fu soprattutto a partire dal 1958 che ebbe inizio il loro dialogo letterario: in quanto consulente per Einaudi, lo slavista siciliano affiancò Landolfi nella sua seconda fase di traduttore di poesia russa, rivedendo in alcuni casi le versioni e stendendo prefazioni e note di commento ai volumi tradotti (di questo dialogo rimane traccia nel carteggio tra i due, che attende di essere ricostruito integralmente e studiato in modo approfondito).

Già nel marzo del 1955, tuttavia, Landolfi aveva pubblicato una recensione a *Poesia russa del 900* – l'antologia pubblicata da Ripellino nel '54 – in cui si rilevano i primi segnali di un ripensamento a proposito della traduzione poetica. Orientato verso l'aderenza alla 'lettera' più che al 'tono', per usare le parole di Landolfi, Ripellino rinunciava nella maggioranza dei casi a metro e rima al fine di mantenersi più prossimo al lessico, alle immagini dei poeti tradotti – una strategia opposta a quella di Poggioli (e di Landolfi, nelle sue prime prove). Lo scrittore non manca di sottolineare i limiti di questo 'metodo' ("che magra figura fanno per esempio nella presente raccolta alcuni componimenti folgoranti e vibranti dove la musica allude per prima a un contesto logico, e lo va determinando", Landolfi 2015: 230), che però in sostanza accetta, valutando positivamente il volume.

Si chiede infatti il recensore:

nella esigua misura in cui la poesia debba considerarsi traducibile, è da preferire una versione che, di necessità meno rigorosa, tenti riprendere i ritmi e le movenze originali per trasferirli se possibile nell'ambito della lingua in cui si traduce, ovvero conviene tenersi contenti a una versione letterale e precisa? Qual è, in altre parole, il minore dei due mali? (Landolfi 2015: 230).

⁷ Rimane ancora da indagare l'influenza esercitata dal modello di Landolfi sulla prassi traduttiva di Ripellino, specie su alcune soluzioni metriche e stilistiche delle celebri versioni ripelliniane da Aleksandr Blok (1960), dedicate per l'appunto a Landolfi.

A questo interrogativo (che oppone di fatto il metodo appreso da Poggioli a quello rilevato nell'antologia di Ripellino) Landolfi risponde evitando una presa di posizione univoca: “Quesito aperto, per quanto ci riguarda, poiché quello che si guadagna da una parte, seguendo una qualunque delle due vie, si perde dall'altra” (Landolfi 2015: 230). L'ambiguità della risposta segnala già una certa divergenza dal tono apodittico con cui si era espresso nella recensione all'*Onegin* e prelude a una rielaborazione della propria strategia che si attesterà infine in un punto mediano tra i modelli di Ripellino e Poggioli.

Anche Laura Salmon (2021: 138) ha osservato una “parallela ribellione sia al rigido ‘letteralismo’ della tradizione novecentesca italiana, sia all'arbitrario ‘soggettivismo’ di chi (come Renato Poggioli) aveva tentato un'alternativa poco convincente”. Parallela ribellione che si manifesta innanzitutto nel volume del 1960, *Poemi e liriche* di Puškin. Per queste versioni – “infernale lavoro”, secondo la definizione dello stesso Landolfi (1991b: 309) – si è parlato di “scelta di affidarsi al verso libero” (Galmarini 2015: 5), ma più penetrante è stato il giudizio di Ripellino, che in un'entusiastica lettera del 2 maggio 1959 scriveva a Landolfi:

Hai fatto un lavoro prezioso, che unisce un estremo scrupolo filologico a una vivace, e sovente efficacissima, resa poetica. Colpisce in qualche caso una certa diversità dei modi di tradurre: la versione minuziosa e lineare s'alterna a quella più liberamente impostata sull'endecasillabo, la versione con rime a quella tenuta su equivalenze ritmiche appena avvertibili, ecc. Si direbbe che l'insieme sia come una rassegna sperimentale delle varie possibilità traduttive, ma ciò non guasta, anzi arricchisce e articola il panorama (Ripellino 2018: 52).

La definizione di “ rassegna sperimentale delle varie possibilità traduttive ” è in effetti calzante per il libro, in cui, accanto a componimenti in versi liberi che sconfinano nella traduzione *verbum pro verbo* (“mi è piaciuto lasciare occasionalmente il lettore a diretto contatto colla sintassi e, volendo, col fraseggiato puschiniani”), si trovano versi che rispondono a una strategia di resa metrica (“dove l'ho giudicato appena possibile mi son provato in vere e proprie versioni ritmiche”, Puškin 1960: xx) che può variare da testo a testo, coprendo l'intero spettro di possibilità che va da componimenti tradotti in sequenze polimetriche sciolte, a testi isosillabici, isoritmici e rimati.

Stipulando il contratto con l'editore nel 1958, Landolfi si era affrettato a precisare che si sarebbe trattato di una versione interlineare priva di connotati formali: “La versione sarà scrupolosamente letterale, avrà il solo scopo di mettere il lettore a diretto contatto col fraseggiato puschiniano, risulterà appena leggibile da chi ignori il testo e rifiuterà soluzioni equivoche” (Landolfi I. 2015a: 184), quasi volesse adeguarsi al modello dell'antologia ripelliniana. Al momento di inviare le prime versioni all'editore, tuttavia, si trovò costretto a rivedere parzialmente i criteri adottati – lo racconta egli stesso nell'introduzione a *Poemi e liriche* (ma si veda anche Landolfi 1991b: 310):

Essendomi io, cioè, proposto dapprima di tradurre questa poesia secondo un criterio di puntigliosa trasposizione verbale, ben presto dovetti convincermi esser quella la maniera più sicura per tradirla e tradire i suoi stessi ‘valori letterali’; e avendo per converso tentato

di attenermi alle sue musiche, ne ebbi risultato non meno lamentevole (Puškin 1960: XVII-XVIII).

La molteplicità di soluzioni adottate nelle versioni da Puškin, dunque, riflette l'assenza di certezze già espressa nella recensione a Ripellino ("quello che si guadagna da una parte [...] si perde dall'altra" Landolfi 2015: 230), che si sostanzia qui in un'oscillazione tra componimenti tradotti in versi liberi e 'letteralmente', dunque assimilabili alle soluzioni di Ripellino; e componimenti tradotti in metro e/o rima, accostabili sul piano metrico alla resa di Poggioli. I modelli traduttivi rappresentati dai due slavisti entrano in crisi, mostrando i propri limiti a Landolfi, che tentenna, senza affidarsi del tutto né all'uno né all'altro: in questa prospettiva, *Poemi e liriche* rappresenta il fondamentale punto di snodo di una riflessione e una prassi che partono da una netta prossimità con le posizioni di Poggioli, attraversano una fase di messa in discussione (attestata dalla recensione a Ripellino), per approdare infine nelle versioni da Lermontov e Tjutčev a una strategia unitaria e originale, capace di fondere i due modelli.

Questo processo conosce un'ulteriore tappa nel secondo volume puškiniano: *Teatro e favole* (Einaudi 1961) – tradotto, con le parole di Landolfi, "tutto a punta di verso (come i barbieri dicono a punta di forbice), perfino le favole" (Landolfi I. 2015a: 198). Queste ultime sono rese per la più parte in ottonari trocaici rimati che, oltre a essere l'equivalente ritmico della tetrapodia trocaica utilizzata da Puškin, si rivelano particolarmente efficaci nella restituzione del tono da versificazione popolare di questi testi. E se l'adozione di metro e rima comporta di necessità qualche sacrificio sui piani lessicale e sintattico, è Ripellino stesso a sottolineargli che nelle fiabe "il problema era quello di rendere il clima più che la precisione delle parole" (lettera del 16 maggio 1961 conservata nella sezione Archivi della Biblioteca Umanistica dell'Università di Siena, Fondo Tommaso e Idolina Landolfi, scatola 1, cartella 57, lettera 9). Quanto invece al *blank verse* del teatro, come ci si poteva aspettare, Landolfi si serve degli endecasillabi sciolti tipici di molta poesia teatrale italiana, senza tuttavia precludersi l'occasionale adozione di altre misure. Si rileva dunque innanzitutto come a partire da questo libro il verso libero sia di fatto definitivamente espulso dalle soluzioni ammesse. Al tempo stesso, tuttavia, pur senza rinunciare *tout court* alla compagine formale delle poesie russe, Landolfi cerca di trovare un modo per superare l'*impasse* del modello metro-centrico di un Poggioli, che ha visibili conseguenze su tutti gli altri livelli del testo. La direzione in cui si muove Landolfi emerge da un confronto tra la sua versione e quella di Poggioli di uno stesso testo – in questo caso, la quinta strofa del *Canto del presidente*, tratto dal *Festino al tempo della peste*:

Все, все, что гибелью грозит,
 Для сердца смертного таит
 Незъяснимы наслажденья –
 Бессмертья, может быть, залог!
 И счастлив тот, кто средь волненья
 Их обрести и ведать мог.

Ciò ch'è dannato a perdizione
pei nostri cuori in sé nasconde
un'inesausta seduzione,
pegno di gioie più profonde.
Beato chi nella sua noia
Poté trovare questa gioia.

(Poggioli 1937: 101-102)

Tutto che perdita minaccia
Per il mortale cuore asconde
Gioie ineffabili e profonde –
Promessa, forse, di vita immortale,
E felice colui che tra le angosce
Trovare le poté e conoscere.

(Puškin 1961: 211)

Impossibile in questa sede proporre un confronto circostanziato (cfr. Kaluzio 2016), ma anche solo una lettura cursoria mostra come, rispetto al modello di Poggioli, quello adottato adesso da Landolfi sia meno rigido: nella scelta dei metri (laddove il primo si attiene al novenario giambico, il secondo adopera endecasillabi e novenari; in altri luoghi del testo la misura varia fino al settenario doppio) e nello schema rimico (condividono solo l'ultima vocale tonica i vv. 1,4; ipermetra la rima ai vv. 5-6). Questa maggiore flessibilità consente a Landolfi di approssimarsi a ciò che già nel primo volume puškiniano⁸ definiva “fedeltà al testo” (Puškin 1960: 25): lo si rileva nel lessico della versione, e soprattutto nella sintassi, che il traduttore spesso calca *verbatim* su quella russa, anche a costo di un dettato talvolta straniante per il lettore italiano⁹ (“Tutto che perdita minaccia”).

Il passo è esemplificativo della ricerca da parte di Landolfi di un compromesso tra ciò che nelle sue recensioni (cfr. Landolfi 1935) definisce “il tono” e “la lettera”. Il compromesso sarebbe infine arrivato con la strategia adottata per *Liriche e poemi* di Lermontov e *Poesie* di Tjutčev¹⁰ – punto d'arrivo di una progressiva restrizione delle possibilità traduttive, che dei modelli di Poggioli e Ripellino esclude gradualmente le soluzioni più ‘marcate’, per attestarsi infine su una zona intermedia, ibrida.

L'influenza ancora perdurante di Poggioli traspare dal fatto che per entrambi gli autori è adottata la versione ritmica – imprescindibile dunque per Landolfi la riproduzione del ritmo dei testi russi (già per il primo volume, del resto, aveva scritto a Einaudi:

⁸ Il volume contiene peraltro un'ulteriore versione del *Canto del presidente*. Riportiamo la strofa citata anche in questa traduzione; un confronto tra le due varianti mostrerà come sia la seconda ad avvicinarsi maggiormente al ‘metodo’ cui Landolfi si atterrà per gli ultimi due libri: “Tutto, tutto ciò che minaccia perdita / Nasconde pel mortale cuore / Inesprimibili delizie – / Pegno, forse, d'immortalità, / E felice colui che tra i tumulti / Trovare le poté e conoscere” (Puškin 1960: 477). Qui Landolfi è infatti ancora meno rigoroso nel mantenimento di una strategia metrica (non canonico il primo endecasillabo, acefalo il v. 4), rinuncia completamente alla rima, e al tempo stesso adatta maggiormente la sintassi alle esigenze della lingua italiana, evitando gli iperbatì che invece abbondano nella versione successiva.

⁹ È questo uno degli aspetti più appariscenti delle versioni landolfiane che merita di essere approfondito in future indagini: a causa delle profonde differenze morfologiche tra le due lingue, il calco sintattico da lui proposto risulta talvolta in una “torsione espressionistica” (Parisi 1996: 609) che rende il verso d'arrivo più oscuro per il lettore italiano rispetto a quello di partenza per il lettore russo.

¹⁰ Per una prima analisi condotta sulle versioni landolfiane da Tjutčev ci permettiamo di rimandare a Fumagalli 2024

“un ‘incontro’ con Puškin, se possibile pure, non potrebbe essere che ritmico”, Landolfi I. 2015a: 184) –, mentre è scartata l’opzione del verso libero. A differenza di Poggioli e delle sue stesse prove giovanili, tuttavia, la versione ritmica è mitigata da due fondamentali accorgimenti che consentono a Landolfi di non perdere, perlomeno sul piano teorico, la precisione di resa che aveva apprezzato nelle versioni di Ripellino: rinuncia così alla rima e, in molti casi, all’isosillabismo (usa cioè misure accomunate da uno stesso ritmo ma di lunghezze diverse: è il caso, per limitarsi a un solo esempio, degli imparisillabi giambici sciolti – settenari, novenari, endecasillabi, settenari doppi – adottati liberamente nel *Ballo in maschera* e nei poemi di Lermontov). Si veda ad esempio la traduzione della celeberrima *Vela* (Parus) lermontoviana (1832):

Белет парус одинокой
В тумане моря голубом!..
Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?..

Играют волны – ветер свищет,
И мачта гнется и скрипит...
Увы! он счастья не ищет,
И не от счастья бежит!

Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой...
А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!

(Lermontov 2014: 254)

Biancheggia vela solitaria
Del mare nell’azzurra bruma...
Cosa in lontana terra cerca?
Al paese natio cosa ha lasciato?

Fremono l’onde, il vento fischia,
L’albero piega e geme...
Ahimè! felicità non cerca
E da felicità non viene!

Sott’essa il flutto più chiaro del cielo;
Sopra, del solo d’oro il raggio...
Ed essa inquieta chiede la tempesta,
Come nelle tempeste fosse pace!

(Lermontov 1963: 92)

Le tetrapodie giambiche del russo sono rese con novenari ed endecasillabi giambici (eccezion fatta per il v. 9, un endecasillabo dattilico) e un settenario (v. 6). L’adozione di misure diverse e la rinuncia alla rima consentono a Landolfi di aderire il più possibile alla ‘lettera’ del testo russo, evitando le espansioni e le licenze tipiche della strategia di Poggioli, senza tuttavia rinunciare all’elemento coesivo del ritmo come aveva fatto Ripellino in *Poesia russa del 900*. All’interno di questa strategia di compromesso dal punto di vista formale, l’elemento di maggiore originalità che rende immediatamente riconoscibili le traduzioni landolfiane è senza dubbio il trattamento della sintassi, che dà vita a un fraseggio talvolta aspro per il lettore italiano. In *Vela*, ad esempio, il primo verso riproduce esattamente l’ordine delle parole del russo, e nei due versi successivi si rinvergono forti iperbatismi che complicano il dettato dell’italiano. Oltre a ciò, si osservi la tendenza a omettere gli articoli (“biancheggia vela”, “in lontana terra” ecc.): procedimento che, con la sua frequenza, contribuisce a conferire alle versioni landolfiane un loro riconoscibilissimo tono sostenuto, e che in via ipotetica si potrebbe ricollegare all’analogha tendenza rilevata dagli studiosi nella poesia dell’ermetismo (cfr. Mengaldo 1991: 137-139), frequentato da Landolfi nella Firenze degli anni Trenta.

Quanto invece al lessico, Landolfi si mantiene su un registro alto, fitto di apocopi e toscanismi, riconducendo il testo tradotto al formulario della lingua poetica della tradizione italiana (“come sulla cinigia ardente”, “Ma, mio pallente e gramo fiore”; Tjutčev 1964: 35, 55). E talvolta la traduzione attinge ai modelli della lirica italiana in maniera diretta – è evidente il caso della prima strofa di *E dunque nuovamente vi rivedo* (*Itak, opjat’ uvidelsja ja s vami*) di Tjutčev (1849):

Итак, опять увиделся я с вами,
Места немилые, хоть и родные,
Где мыслил я и чувствовал впервые
И где теперь туманными очами,
При свете вечеряющего дня,
Мой детский возраст смотрит на меня.

(Tjutčev 1957: 166)

E dunque nuovamente vi rivedo,
Luoghi benché natali a me non cari,
Dove la prima volta ebbi pensiero
E sentimento e dove ora con foschi
Occhi, alla luce del morente giorno,
L’infanzia mia medesima mi guarda.

(Tjutčev 1964: 71)

Nella traduzione dell’ultimo verso non è difficile avvertire un’eco del celebre “di me medesimo meco mi vergogno” del primo sonetto del *Canzoniere* petrarchesco (e forse rimandano a Petrarca anche i due endecasillabi con scontro d’arsi su 6^a e 7^a ai vv. 3-4). E molti altri echi di questo tipo (“Siedo pensoso e solitario”, Tjutčev 1964: 55) attendono di essere individuati e indagati a fondo.

4. Conclusioni

Nonostante Landolfi non abbia mai fornito indicazioni sistematiche in merito al proprio ‘metodo’, l’analisi della sua prassi traduttiva e delle sue recensioni mostra il graduale sviluppo di una strategia di resa originale per la poesia russa. Se per tutta la prima fase della sua attività appare sostanzialmente allineato con il modello di Poggioli (lo dimostrano le traduzioni degli anni Trenta e Quaranta e le prescrizioni *tranchant* che si leggono nelle recensioni di quel tempo), in seguito Landolfi attraversa una fase di ripensamento testimoniata soprattutto dal primo volume di traduzioni da Puškin, in cui la crisi del modello ereditato da Poggioli si manifesta in un’eclettica “rassegna sperimentale delle varie possibilità traduttive” (Ripellino 2018: 52). È infine con le versioni da Lermontov e Tjutčev che l’*impasse* è superata e Landolfi elabora una strategia intermedia rispetto ai modelli di Poggioli e Ripellino (“il tono e la lettera”, dunque).

Quanto alle prospettive di studio, lo spazio per la ricerca sulle versioni poetiche di Landolfi rimane ampio: in particolare, ci sembra che vadano chiariti i nessi delle sue traduzioni con la sua poesia originale, da un lato e, dall’altro, con la tradizione poetica italiana, individuando gli stilemi (soprattutto petrarcheschi e leopardiani, parrebbe) adottati per acclimatare il testo, e ricordando, come osservava Macrì, che in Landolfi “i versi tradotti non differiscono dagli originali. Come i traduttori-poeti della nostra generazione [...] traduceva [...] non coi dizionari, ma con la memoria del sintagmario poetico della tradizione e proprio” (Macrì 1990: 147). Un’analisi di questo tipo potrà soprattutto contribuire allo

studio della ricezione della poesia russa in Italia: per l'autorevolezza di chi le firmava, le versioni poetiche di Landolfi hanno goduto di considerevole fortuna presso molti scrittori e poeti italiani del secondo Novecento.

Bibliografia

- Alleva 1999: A. Alleva, *Tommaso Landolfi e Aleksandr Sergeevič Puškin*, "Diario Perpetuo, Bollettino del Centro di Studi Landolfiani", IV, 1999, 4, pp. 9-23.
- Bonola et al. 2021: A. Bonola, M. Calusio, *Note per uno studio comparato delle traduzioni poetiche*, "Europa orientalis", XL, 2021, pp. 441-463.
- Bruni 2015: R. Bruni, *Sul tradurre in Landolfi: tra teoria e fisiologia*, "Tincontre. Teoria Testo Traduzione", IV, 2015, pp. 125-138.
- Bunin 1988: I.A. Bunin, *Sobranie sočinenij v šesti tomach*, IV (*Proizvedenija 1914-1931*), Moskva 1988.
- Cavaion 1981: D. Cavaion, *Le traduzioni italiane in versi dell'Eugenio Onegin di Puškin*, in: *Premio Città di Monselice per una traduzione letteraria. Atti del IX convegno sui problemi della traduzione letteraria e scientifica*, X (*Le traduzioni dal russo*), Monselice 1981, pp. 43-63.
- Colucci 2008: M. Colucci, *Le traduzioni italiane del Novecento di poesia puškiniana*, in: M. Colucci, *Tra Dante e Majakovskij: Saggi di letteratura comparate slavo-romanze*, Roma 2008, pp. 262-271.
- Fumagalli 2024: S. Fumagalli, *Note metriche su Tommaso Landolfi: Viola di morte e le versioni da Tjutčev*, "L'Analisi Linguistica e Letteraria", XXXII, 2024, pp. 49-66.
- Galmarini 2015: N. Galmarini, *Teoria e prassi in Landolfi traduttore dal russo*, <<https://www.tommasolandolfi.net/teoria-e-prassi-in-landolfi-traduttore-dal-russo/>> (ultimo accesso: 17.04.2023).
- Garzonio 2006: S. Garzonio, *La poesia russa nelle traduzioni italiane del 900. Alcune considerazioni*, <<http://sites.utoronto.ca/tsq/17/garzonio17.shtml#top>> (ultimo accesso: 17.04.2023).
- Ghini 2005: G. Ghini, *Tradurre il ritmo del poeta. Puškin nelle 'versioni ritmiche' di Poggioli*, "Studi Slavistici", II, 2005, pp. 81-96.
- Ghini 2012: G. Ghini, *The Metric Equivalent in Poggioli's Rhythmic Versions from Puškin, Tjutchev, Pasternak, and Akhmatova*, in: R. Ludovico, L. Pertile, M. Riva (eds.), *Renato Poggioli: an Intellectual Biography*, Firenze 2012, pp. 89-101.
- Ghini 2023: G. Ghini, *"Una è la chiave del miracolo": tradurre mantenendo il ritmo. Ancora su Poggioli traduttore*, "Semicerchio", II, 2023, pp. 27-37.

- Kaluzio 2016: M. Kaluzio, *Problemy stichotvornogo perevoda s russkogo na ital'janskij*, “Vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta”, VI, 2016, 2, pp. 115-123, DOI: <http://dx.doi.org/10.15293/2226-3365.1602.10>.
- Landolfi 1934: T. Landolfi, *Contributi ad uno studio della poesia di Anna Abmatova*, “L'Europa orientale”, XIV, 1934, 3-4, pp. 170-183.
- Landolfi 1935: T. Landolfi, *Traduzioni poetiche*, “L'Italia letteraria”, 28 febbraio 1935.
- Landolfi 1991a: T. Landolfi, *Opere*, I (1937-1959), a cura di I. Landolfi, Milano 1991.
- Landolfi 1991b: T. Landolfi, *Opere*, II (1960-1971), a cura di I. Landolfi, Milano 1991.
- Landolfi 2015: T. Landolfi, *I russi*, a cura di G. Maccari, Milano 2015.
- Landolfi I. 2015a: I. Landolfi, “*Il piccolo vascello solca i mari*”: *Bibliografia degli scritti di e su Tommaso Landolfi (1929-2006)*, I (*A carte scoperte*), Fiesole 2015.
- Landolfi I. 2015b: I. Landolfi, “*Il piccolo vascello solca i mari*”: *Bibliografia degli scritti di e su Tommaso Landolfi (1929-2006)*, II (*Le opere, i giorni*), Fiesole 2015.
- Lermontov 1963: M. Lermontov, *Liriche e poemi*, trad. di T. Landolfi, Torino 1963.
- Lermontov 2014: M. Ju. Lermontov, *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*, I (*Stichotvore-nija 1828-1841*), red. N.G. Ochotin, Sankt-Peterburg 2014.
- Macri 1990: O. Macri, *Tommaso Landolfi: narratore, poeta, critico, artefice della lingua*, Firenze 1990.
- Mengaldo 1991: P.V. Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in: P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. III Serie*, pp. 131-157, Torino 1991.
- Montale 1963: E. Montale, *Rien va*, “Il Corriere della Sera”, 20 giugno 1963, p. 3.
- Parisi 2007: V. Parisi, *Tommaso Landolfi traduttore di Michail Lermontov*, in: A. Romanovic, G. Politi (a cura di), *Da poeta a poeta. Del tradurre la poesia*, Lecce 2007, pp. 603-619.
- Pera 1988: P. Pera, *Tommaso Landolfi nello specchio russo*, in: T. Tarquini (a cura di), *Landolfi libro per libro*, Alatri 1988, pp. 33-45.
- Poggioli 1937: R. Poggioli, *Nota su alcune versioni italiane dalla poesia di Pushkin*, “Letteratura”, I, 1937, 3, pp. 131-140.
- Puškin 1960: A. Puškin, *Poemi e liriche*, trad. di T. Landolfi, Torino 1960.
- Puškin 1961: A. Puškin, *Teatro e favole*, trad. di T. Landolfi, Torino 1961.
- Rabboni 1996: R. Rabboni, *Tommaso Landolfi traduttore di Puškin*, in: G. Borghello (a cura di), *Sequenze novecentesche: per Antonio De Lorenzi*, Modena 1996, pp. 81-103.
- Ripellino 2018: A.M. Ripellino, *Lettere e schede editoriali (1954-1977)*, a cura di A. Pane, Torino 2018.

- Sabbatini 2007: M. Sabbatini, *Traducere et dicere...Silentium! di Fëdor Tjutčev. Note sull'analisi metrico-linguistica e sulla versione di T. Landolfi*, in: A. Romanovic, G. Politi (a cura di), *Da poeta a poeta. Del tradurre la poesia*, Lecce 2007, pp. 245-266.
- Salmon 2021: L. Salmon, *I paradossi del Landolfi traduttore-russista: le 'infernali' fatiche di un pioniere nell'era pre-scientifica della traduzione*, "Diario perpetuo", II, 2021, 2, pp. 131-147.
- Tjutčev 1957: F.I. Tjutčev, *Polnoe sobranie stichotvorenij*, red. K.V. Pigarev, Lenin-grad 1957.
- Tjutčev 1964: F. Tjutčev, *Poesie*, trad. di T. Landolfi, Torino 1964.

Abstract

Stefano Fumagalli

"The Tone or the Letter?": Tommaso Landolfi as Translator of Russian Poetry between Renato Poggioli and Angelo Maria Ripellino

This article delves into Tommaso Landolfi's evolving translation strategies in regard to Russian poetry, with a particular focus on the influence exerted on him by two Italian slavists and translators, Renato Poggioli and Angelo Maria Ripellino. During the initial phase of Landolfi's activity, the profound influence of Renato Poggioli becomes evident. This is exemplified by Landolfi's translations from the 1930s and 1940s, as well as the rigid prescriptions expressed in his reviews of books translated by others. Subsequently, Landolfi undergoes a phase of re-evaluation, as evidenced by his review of Ripellino's 'literal' translations and, most notably, by his first volume of translations of Pushkin (Einaudi 1960). In this book, Landolfi explores a wide range of strategies, particularly regarding the metrical organisation of the texts, without adhering to one specific approach. Ultimately, in his last two books of translations, Landolfi successfully amalgamates the contrasting models of Poggioli and Ripellino, culminating in the development of his own distinctive strategy.

Keywords

Tommaso Landolfi; Renato Poggioli; Angelo Maria Ripellino; Poetic Translation; Russian Poetry.