

DEL TRADURRE POETI RUSSI (E NON SOLO RUSSI)

*Michele Colucci*

**F**acendo ricorso ad una di quelle tautologie che talvolta sono più efficaci di qualsiasi discorso critico, si può affermare che la situazione delle traduzioni letterarie italiane è quella che è. Detta diversamente, non vi è nulla negli ultimi anni che abbia modificato sostanzialmente un quadro fatto di invarianti che sembrano resistere al mutare delle situazioni economiche e delle mode culturali. Così il lavoro del traduttore continua ad essere mal retribuito (in qualche caso, ai limiti dello sfruttamento), poco apprezzato e, a livello di carriera accademica, fondamentalmente inutile quando non controproducente. A ciò si aggiunge che chi dovrebbe svolgere una funzione di orientamento del pubblico — i collaboratori delle pagine culturali di giornali e riviste — nella maggioranza dei casi abdica a questo compito, o dedicando alla qualità della versione italiana dell'autore straniero recensioni considerazioni telegrafiche e distratte, o ignorandola del tutto.

Le eccezioni, pur meritorie, confermano la regola. Come la confermano i premi letterari che, da qualche tempo, vengono dedicati anche alle traduzioni. Non c'è da stupirsi dunque se il panorama traduttorio nazionale continua a caratterizzarsi per la sconcertante differenza di livello degli "operatori" che vi agiscono,<sup>1</sup> tale per cui, accanto a specialisti preparati e sensibili, ve n'è una quantità assai maggiore che, nella migliore delle ipotesi, conosce discretamente la lingua di partenza ma molto meno quella italiana, nella peggiore ignora l'una e l'altra.

---

<sup>1</sup> Tanto più sconcertante in quanto non è nemmeno correlata — o almeno strettamente correlata — all'importanza e al prestigio del committente: talvolta piccole case editrici sanno servirsi di buoni traduttori, mentre non è raro il caso di editori di rilievo nazionale che, per le loro traduzioni letterarie, utilizzano anche autentici sprovveduti.

Non si tratta certo di considerazioni nuove (anzi, la denuncia dello *status situationis* della traduzione letteraria in Italia è ricorrente), ma non per questo ne viene diminuita la gravità del problema. Il quale poi diventa particolarmente acuto, quando si tocca il campo delle traduzioni poetiche. Il perché è facile a capirsi, se si pensa all'eclisse che nella nostra cultura ha avuto da qualche decennio la poesia. Se si riflette alla circostanza che, nelle scuole medie, da tempo si è cessato di insegnare la poesia anche alla luce di quell'indispensabile strumento di assimilazione di ogni dettato poetico che è la sua struttura ritmica. Se ci si rende infine conto che — al di là e, forse, a dispetto dei fini che si proponevano — avanguardie letterarie, come quella del "Gruppo '63", hanno contribuito non poco a diffondere nel pubblico la convinzione che per fare poesia sia sufficiente segmentare il discorso in maniera graficamente diversa da quella della prosa.

Com'era da attendersi, le traduzioni da lingue slave, e in particolare le traduzioni poetiche, non si discostano da questo panorama generale. Per qualche aspetto, anzi, la situazione in campo slavistico appare anche peggiore. Lo prova il fatto che, a quanto ci consta, seminari di traduzione per studenti universitari, o comunque giovani specialisti di letterature slave, sono pressoché inesistenti. O che, nella pur abbondante produzione di linguistica slava apparsa nella Penisola negli ultimi due-tre lustri, ben poco è dedicato ai problemi teorico-pratici di tipo traduttorio.<sup>2</sup> La stessa decisione dell'Associazione Italiana Slavisti, di non presentare alla mostra libraria che affianca il Congresso internazionale slavistico di Bratislava alcuna traduzione appare emblematica.

Unica anche se magra consolazione è la constatazione che in Occidente il fenomeno, almeno per quanto riguarda le traduzioni poetiche, non riguarda solo l'Italia. L'eccellente libro di E. Etkind, *Un art en crise*,<sup>3</sup> uscito circa dieci anni fa in Svizzera e consacrato al problema della traduzione di poesia — con particolare, ovvio riferimento a quella russa — ne è una dolorosa conferma.

---

<sup>2</sup> Fra le poche eccezioni, vale la pena di citare il volume collettivo *La traduzione letteraria dal russo nelle lingue romanze e dalle lingue romanze in russo*, Milano, Cisalpina-Goliardica, 1979.

<sup>3</sup> *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, Losanne, L'age d'homme, 1982.

2. Cosa occorre fare perché una traduzione poetica sia degna di questo nome? Una risposta esauriente, ammesso che sia possibile darla, investirebbe una problematica amplissima. Coinvolgerebbe questioni sulle quali da tempo si è sviluppato un dibattito che, se ha portato ad alcune acquisizioni definitive, è ben lontano dal potersi definire concluso.<sup>4</sup> Da parte nostra non presumiamo affatto di entrare nel vivo della questione, di dare indicazioni di carattere generale; ci limiteremo

---

<sup>4</sup> Per un'informazione generale sul problema, si vedano: R.K.Bausch-J.Kleegraf-W. Wills, *The Science of Translation. An Analytical Bibliography (1962-1969)*, Tübingen 1970; Idem, *The Science of Translation. An Analytical Bibliography (1970-1971) and Supplement (1962-1969)*, Tübingen 1972; H.M.Olmsted, *Translations and Translating: a Selected Bibliography of Bibliographies. Index and Guides*, State Univ. of New York at Binghamton, 1975; J. S. Holmes, *Historical Translations Theory: a Basic Bibliography*, Amsterdam 1977; D. D'Oria-Conenna, *Bibliografia critica sulla traduzione di poesia in Italia (1920-1980)*, "Il Lettore di Provincia" XII, 44, 1981; N. Briamonte, *Saggio di bibliografia sui problemi storici, teorici e pratici della traduzione*, Napoli 1984. Per quanto riguarda più specificamente la letteratura sull'argomento apparsa in Italia, ci limitiamo a ricordare – oltre la già menzionata *La traduzione letteraria dal russo nelle lingue romanze...* – i titoli più significativi pubblicati negli ultimi vent'anni: *La traduzione*, Atti del Convegno internazionale (Trieste 1972), a cura di G. Petronio, Trieste 1973; G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, 3 ed., Torino 1976; *Problemi di traduzione*, Napoli 1978; G. P. Samonà, *L' "Onegin" tradotto da Giudici: riflessioni di metodo sulla traduzione di poesia*, "Ricerche Slavistiche" XXIV-XXVI (1977-1979): 219-230; *L' "istinto" linguistico*, Firenze 1982; *Processi traduttivi: teorie ed applicazioni*, Brescia 1982; *Quaderni del "Premio Città di Monselice" per la traduzione letteraria e scientifica*, nn. 1-12, 1971-1983; C. Lapucci, *Dal volgarizzamento alla traduzione*, Firenze 1983; D. Riposio, *Rassegna di dibattiti e di studi sul problema della traduzione*, "Letteratura Italiana" 35, 3 (1983); B. Terracini, *Il problema della traduzione*, Milano 1983; *Tradurre poesia*, a cura di R. Copioli, Brescia 1983; G. Tonfoni, *La traduzione come parafrasi testuale*, Milano 1986; *Tradurre: teorie ed esperienze*, Atti del Convegno internazionale (Bolzano 1986), a cura di D. Destro-J. Drumbl-M. Soffritti, Bolzano 1987; *Meta-morfosi: Traduzione/Tradizione*, Atti del IX Congresso dell'Associazione Italiana di Anglistica, Pescara 1988; *Tradurre i poeti*, Atti del Convegno di studio (Biella 1987), Milano 1988; G. Lombardo, *Estetica della traduzione, Studi e prove*, Roma 1989; *La traduzione del testo poetico*, Atti, (Bergamo 1988), a cura di F. Buffoni, Milano 1989; *Traduzione, tradizione, società. Saggi per Franco Fortini*, a cura di R. Luperini, Roma 1989. Sempre stimolanti infine ci sembrano le pagine che G. Della Volpe, in *La critica del gusto* (3 ed. Milano 1966), dedica al problema della traducibilità della poesia.

invece a cercare di circoscrivere qualche punto sul quale vi possa essere un accordo di principio, per verificare quali conseguenze se ne possono trarre.

In *Un art en crise*, il già ricordato Etkind<sup>5</sup> distingue sei tipi di traduzione: la t-informazione, la t-interpretazione, la t-allusione, la t-approssimazione, la t-ricreazione, la t-imitazione. Personalmente abbiamo qualche dubbio, sia metodologico che pratico, sulla convenienza di una classificazione così minuziosamente dettagliata, ma non è questo quello che ora interessa. Diciamo invece che, a voler accettare la terminologia di Etkind, la t-informazione, quella che si limita a dare semplicemente il contenuto di un testo poetico, che lo 'narra', rappresenta un buon 75% dell'intero corpus di traduzioni di poesia in italiano. Una percentuale che, per le traduzioni di poesia slava, arriva forse a un livello ancora maggiore.

Occorre d'altra parte sottolineare un fatto, e cioè che le t-informazioni sono di due tipi. La prima si dichiara, senza camuffamenti di alcun genere, in prosa. Ora come valutare una traduzione poetica in prosa? Se è vero che la poesia nasce in gran parte dalla tensione fra standard linguistico e convenzionalità della lingua poetica, fra logica sintattica e logica ritmica, fra libertà di scelta compositiva e costrizione metrica, fra razionalità intellettuale e libero abbandono al meta-linguaggio metaforico, se la poesia si esprime essenzialmente in artifici verbali marcati, il trasferirla in prosa significa in pratica vanificarla. Privarla di ogni ragione sostanziale di esistenza. Non per niente Mérimée poteva dire: "De la poésie traduite en prose c'est comme une jolie femme habillée en capucine".

In realtà l'unica ragione per la quale si giustifica una traduzione di poesia in prosa è un suo uso puramente cognitivo, al livello dell'interpretazione e non della riproduzione del messaggio. C'è da credere anzi che simili versioni non abbiano mai avuto altri lettori fuori degli studenti impegnati a preparare l'esame di questa o quella letteratura, o di qualche storico della cultura necessitato a 'farsi un'idea' di poeti per lui linguisticamente inaccessibili.

Questa è la prima variante della traduzione 'informativa', ma ve n'è una seconda peggiore e assai più pericolosa. È quella in cui il traduttore in apparenza evita la prosa ma, come si diceva poco innanzi,

---

<sup>5</sup> E. Etkind, *op. cit.*, pp. 18-26.

in pratica si limita a segmentarla in modo graficamente diverso, a 'riscrivere' il rigo al centro della pagina, senza alcuna preoccupazione di ritmicità, scelte lessicali, coerenza di livelli stilistici. I danni in questo caso sono ancora più gravi, perché il lettore che ignora la lingua dell'originale può pensare — pensa quasi sempre — di avere realmente di fronte una versione poetica. E l'inevitabile delusione che proverà alla lettura finirà per trasferirsi sull'autore, su colui che del tutto ingiustamente gli sembrerà un mediocre. Tradurre a questo modo un poeta equivale, in definitiva, a distruggerlo.

3. Scartata dunque la t-informazione, salvo per i casi in cui essa debba rispondere a fini puramente pratici, cerchiamo di definire quali sono i compiti principali a cui è posto di fronte un traduttore che si cimenti con un testo poetico.

Partendo dall'ovvia considerazione che la traduzione di poesia non è che un caso particolare del fenomeno generale definito 'traduzione letteraria', per il quale compito del traduttore è cercare di trasferire un messaggio esteticamente significativo da un assieme di segni verbali ad un altro assieme di segni verbali, pensiamo si possa affermare che:

— la struttura di ogni testo poetico è complessa e peculiare. A meno che non si abbia a che fare con versi che prescindono da schemi metrici codificati,<sup>6</sup> essa è infatti costituita da una griglia marcante, il sistema metrico, entro la quale trovano collocazione: a) fattori tematico-compositivi; b) fattori stilistico-compositivi (principalmente figure come metafore, iperboli, metonimie ecc.); c) tipi di segmentazione; d) fattori infrasegmentali, come assonanze, allitterazioni, onomatopee ecc.; e) fattori soprasegmentali, come ritmo e intonazione;

— proprio perché si è di fronte a strutture complesse, e perché tale complessità riguarda normalmente sia la struttura di partenza che quella di arrivo, non ci si può attendere che il trasferimento del messaggio dall'una all'altra avvenga senza spostamenti, talvolta cospicui, come invece può accadere per testi in cui predomini la funzione refe-

---

<sup>6</sup> È ovvio che, quando si ha che fare con il verso libero, il sistema metrico è surrogato da semplici segmentazioni del materiale verbale e da fatti infrasegmentali di cui ai successivi punti d) ed e). Una definizione della poesia inequivocabilmente distintiva rispetto alla prosa diventa allora, in queste condizioni, più ardua.

renziale.<sup>7</sup> Ogni traduzione di poesia è dunque per definizione un'approssimazione, anche se non necessariamente un'approssimazione per difetto;<sup>8</sup>

— gli elementi costitutivi del testo poetico (la cui singola rilevanza varierà naturalmente in rapporto alle diverse epoche e personalità di poeti) devono essere valutati non per se stessi, ma nei loro rapporti di correlazione reciproca e nell'insieme. Se ne deduce che, nel passaggio da un testo all'altro, ciò che andrà ricercato non dovrà essere un'equivalenza formale ma funzionale. E infatti determinati elementi, significanti nell'originale, possono non esserlo o addirittura non esistere nel codice poetico utilizzato dalla lingua di traduzione, dove potranno essere sostituiti da altri elementi, a loro volta inesistenti o non significanti nell'originale;

— gli elementi marcanti della poesia assumono spesso una connota-

---

<sup>7</sup> È questo il punto di forza di quanti — coniugando i metodi critici dello strutturalismo contemporaneo con antiche posizioni di stampo neoidealistico — negano la traducibilità stessa della poesia e, per conseguenza, si dichiarano pienamente soddisfatti di versioni in prosa o, comunque, 'informative', che in quest'ottica diventano infatti le uniche possibili. A costoro si può replicare con un ventaglio di argomenti, che variano dall'epistemologia e dalla filosofia del linguaggio fino ai tradizionali manuali di retorica, ma il più convincente è forse di ordine empirico. Il fatto cioè che nella tradizione culturale europea sempre sono state realizzate traduzioni poetiche a livello superiore di quello 'informativo'. E queste versioni, quando i poeti tradotti fossero grandi e le traduzioni non mediocri, hanno sempre influenzato le culture in cui si trovavano ad agire: indizio inequivocabile che l'originale era stato compreso in profondità ed adeguatamente assimilato. Per fare un solo esempio in area russa, potremmo concepire quel culto di Dante, che agì così intensamente sul simbolismo di inizio secolo, se della *Commedia* fossero circolate solo versioni prosastiche?

<sup>8</sup> Fra i tanti e tanti esempi citabili di traduzioni che, da un punto di vista di resa poetica eguagliano o superano l'originale, esemplare è il caso della poesia russa di inizio Ottocento in rapporto ai vari Parny, Millevoye, Dorat, Malfilâtre. Il fatto che questa lirica francese settecentesca abbia influenzato profondamente poeti russi anche di prima grandezza è comunque una dimostrazione, indiretta ma convincente, della sua buona qualità a tutt'oggi, forse, sottovalutata, dagli storici della letteratura. Cf. in proposito, fra l'altro, R. Picchio, *Dante et Malfilâtre sources littéraires du rêve érotique de Tat'jana (à propos du troisième chapitre de "Evgenij Onegin")*, in *Études littéraires slavo-romanes*, Firenze, Licosa, 1978; A. Markowicz, *Quelques notes sur Puskhin et les poètes français*, in *Le romantisme russe et les cultures néolatines*, a cura di J. Bonamour e M. Colucci, Firenze, Licosa, 1987.

zione culturale esplicita. È impossibile tralasciare una tale connotazione senza privare il testo poetico di significati essenziali. Ciò comporta da parte del traduttore uno sforzo di 'storicizzazione' del poeta tradotto a tutti i livelli.

4. Se diamo per valide queste premesse, possiamo cercare di vedere entro quali limiti esse forniscono al traduttore indicazioni concretamente utilizzabili. Preliminarmente bisognerà distinguere fra poesia del Settecento e dell'Ottocento e poesia russa moderna e contemporanea che, a livello di traduzione, pongono problemi notevolmente diversi. In questa sede ci occuperemo del primo caso in quanto obiettivamente più complesso, ma va da sé che non pochi rilievi e considerazioni possono essere trasferiti anche in ambito novecentesco.

La prima difficoltà a cui si trova di fronte il traduttore italiano di poesia russa del XVIII-XIX secolo è di ordine linguistico. Malgrado il fatto che continui ad essere la più arcaica delle lingue neolatine, che ancora oggi uno studente della Penisola possa leggere un testo medievale col semplice ausilio di qualche nota esplicativa a piè di pagina, è tuttavia innegabile che l'italiano negli ultimi cinquanta anni ha avuto un'evoluzione più che rapida. Lo iato fra standard e lingua letteraria si è radicalmente ridotto e, per conseguenza, la distanza che separa il linguaggio di un contemporaneo — poniamo Luzi o Caproni — da quello di un poeta pur modernissimo nei contenuti, come Leopardi, è diventata notevole.

Cosa dovrà fare allora il traduttore di fronte alle liriche, ad esempio, di Žukovskij, Puškin, Baratynskij, Lermontov? La soluzione sembrerebbe a portata di mano: ricorrere al codice poetico nazionale coevo, grosso modo alla lingua dei versi di Manzoni o, per l'appunto, Leopardi. L'operazione dovrebbe riuscirgli tanto più agevole in quanto si tratta di un linguaggio assimilato già dall'adolescenza, dalle scuole medie, studiando l'evolversi di una letteratura che, a livello di manuali e fino al romanticismo, è prevalentemente in versi. Ma qui sopravviene un altro ordine di problemi: è possibile utilizzare indiscriminatamente forme morfologiche, sintattiche e lessicali oggi sentite come desuete senza rendere goffo il testo? Senza dargli una patina di polverosa scolasticità, capace di dissolverne ogni attrazione estetica e intellettuale? Evidentemente no.

Occorre allora — pare — ricorrere ad un'altra operazione. Da un lato scartare dal codice poetico del primo Ottocento tutto ciò che, linguisti-

camente parlando, oggi appaia inutilizzabile; dall'altro 'filtrare' l'italiano contemporaneo in modo da non introdurre nel testo forme che, in qualsiasi modo, vi appaiano anacronistiche.

Così formulata, l'indicazione soffre naturalmente di genericità. In teoria occorrerebbe infatti stabilire preliminarmente quali sono le 'forme inutilizzabili' e, al lato opposto, cercare di circoscrivere quanto meno lo strato lessicale che, portato in un contesto culturale d'epoca romantica, vi suoni dissonante. Un'operazione che in questa sede non è nemmeno da tentare. E, si può aggiungere, verosimilmente sarebbe irrealizzabile anche se si avessero a disposizione decine e decine di pagine, se si stesse compilando un "Manuale teorico-pratico della traduzione poetica"... È più che ovvio infatti che in un simile campo elementi non formalizzabili e non classificabili, come la cultura linguistico-letteraria, l'orecchio e la sensibilità poetica del traduttore, oltre che le caratteristiche specifiche del testo da volgere in italiano, giocano un ruolo essenziale.

Diamo perciò per scontato questo limite metodologico e passiamo ad esaminare la ragionevole obiezione teorica che può essere mossa ad un simile modo di procedere: se la storicizzazione deve venire a patti con le esigenze del gusto e del buon senso, se lo strumento linguistico che si finirà per adottare sarà un ibrido di passato e presente, tale da non riflettere realmente nessun momento storicamente determinato del processo di evoluzione della lingua letteraria, non varrebbe la pena di escludere ogni compromesso? Di servirsi senza esitazioni dello standard letterario italiano contemporaneo? Una simile soluzione ha dalla sua il fascino della coerenza totale, di una radicalità senza mezze misure appoggiata ad un sillogismo critico che, più o meno, potrebbe suonare così: "Se un poeta esprime contenuti universali, eterni, essi saranno capaci di parlare al lettore contemporaneo senza bisogno di particolari 'adattamenti' linguistici".

Non è escluso che un tale criterio — in determinati casi e a determinate condizioni — possa essere adottato con risultati felici, ma riteniamo che si tratterebbe di un'eccezione, perché una coerenza totale di questo genere, a guardar bene, è più illusoria di qualunque 'storicizzazione imperfetta'. Ogni linguaggio infatti è per definizione una convenzione, un sistema di segni in evoluzione più o meno rapida nel tempo. Quando, come nel caso dell'italiano, quest'evoluzione nell'ultimo periodo si è accelerata, pretendere di adattare la convenzione linguistica contemporanea a realtà di uno o due secoli addietro non



può condurre che a un risultato: omettere tutta una serie di tratti marcati del testo tradotto, di ordine psicologico, intellettuale e socio-culturale, per l'impossibilità di trovare nello standard contemporaneo modi adeguati di esprimerli; ovvero falsarli, per la necessità di ricorrere a segni linguistici connotanti realtà solo in apparenza identiche.

5. La scelta per le traduzioni di poesia di uno strumento linguistico coerente con un'esigenza di storicizzazione, quando si ha a che fare con poesia anteriore al Novecento, pone di necessità di fronte ad un dilemma: prescindere o no dal sistema metrico in uso all'epoca nella lingua d'arrivo, nella fattispecie l'italiano del XVIII-XIX secolo? Anche in questo caso va ribadito che non esistono ricette precise, indicazioni perentorie. Nulla vieta che una versione di un poeta settecentesco od ottocentesco condotta con versi più meno 'liberi', o comunque lontani dal canone metrico in uso nella nostra poesia sino alla fine dell'Ottocento, possa attingere ottimi risultati, come in realtà molte volte è accaduto. In linea di principio sembra però incontestabile che la storicizzazione, se ambisce ad essere globale, deve servirsi della griglia ritmica marcante, delle strutture metriche della poesia dell'epoca a cui vuole riferirsi. Ma ove si sia d'accordo con un postulato del genere, occorre anche valutare le difficoltà che, se la si vuole affrontare, l'impresa comporta: il tipo di ostacoli pratici da sormontare.

È chiaro che il primo problema da risolvere riguarda l'equivalenza funzionale fra metri russi e italiani. E qui occorre riflettere anzitutto a un fatto: in quanto lingua neolatina, l'italiano: a) possiede articoli e preposizioni articolate; b) di norma scioglie i participi presenti e passati delle lingue slave in relative; c) non 'compensa' simili caratteristiche con un lessico ricco di monosillabi, come ad esempio l'inglese. Ciò implica che, *coeteris paribus*, rispetto all'originale russo la traduzione italiana comporta una dilatazione di materiale verbale difficile a quantificarsi con esattezza, ma che presumibilmente si aggira intorno al 15-20%. Se ne deduce che, in linea di principio, il verso italiano da scegliere come 'equivalente' a quello russo dovrà avere un numero di sillabe superiore di circa un quinto.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Naturalmente possono darsi eccezioni di vario tipo. Fondamentale, ad esempio, è tenere presente che, se nell'originale i versi sono raggruppati in lasse di differente lunghezza e in modo tale comunque da escludere la presenza di un coerente schema strofico, l'equivalenza non dovrà più di necessità essere ricercata a livello di singolo

Fatta questa premessa, esaminiamo in concreto i casi che possono presentarsi, non senza tuttavia sottolineare anzitutto un fatto: le considerazioni che seguiranno, le soluzioni che verranno di volta in volta proposte non pretendono di avere alcun valore paradigmatico. Frutto di esperienze traduttorie, oltre che di riflessione teorica, vogliono invece essere pure indicazioni di lavoro, in quanto tali integrabili, approfondibili e, naturalmente, opinabili.

Cominciamo con il metro più diffuso nella lirica ottocentesca russa, la tetrapodia giambica (ma logicamente il discorso vale anche per quella trocaica): con cosa renderla in italiano? Sulla base di quanto abbiamo detto, si dovrebbe optare per un verso tendenzialmente di dieci sillabe, e cioè il decasillabo. Qui però entrano in gioco altri fattori attinenti non solo alla fortissima marcatura ritmica di questo verso, che in ogni caso ne scongiurerebbero un uso sistematico, ma alla sua stessa pratica realizzabilità. Fattori che è necessario guardare da vicino, perché la loro importanza trascende largamente il caso specifico.

Fino alla metà dell'Ottocento, l'italiano letterario disponeva di tutta una serie di varianti morfologiche, sintattiche e lessicali che gli consentivano di adattarsi perfettamente alla sua metrica.<sup>10</sup> Così l'apocope dei verbi e dei sostantivi (del tipo 'sognar' in luogo di 'sognare', 'amor' in luogo di 'amore'); così forme morfologiche del tipo 'avrian', 'potrian', 'parmi', 'puossi', 'ei', in luogo di 'avrebbero', 'potrebbero', 'mi pare', 'si può', 'egli'; così le inversioni sintattiche; così infine una vasta quantità di duplicati lessicali del genere *speme/speranza*, *pugna/battaglia*, *magione/casa*, *amistà/amicizia*, *prence/principe* ecc. Guardiamo ora alla struttura del decasillabo: la necessità di tre ictus metrici in posizione fissa (3<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>, 9<sup>a</sup> sillaba) rende questo verso di assai difficile realizzazione, a meno di non servirsi delle varianti già viste. Ma esse appartengono, nella maggioranza dei casi, al tipo di

---

verso. In dipendenza del metro scelto, la traduzione italiana potrà invece essere allungata, o eventualmente accorciata, del numero di versi indispensabili senza danni rilevanti.

<sup>10</sup> È chiaro che vale anche il ragionamento contrario: era la flessibilità dello strumento linguistico che permetteva il costituirsi di determinati tipi di strutture metriche. È comunque indubitabile che molte forme dell'italiano siano nate proprio in relazione a particolari esigenze metriche, salvo poi essere acquisite dalla lingua letteraria anche a un livello in cui non erano più funzionali: nella prosa.

quelle che abbiamo definito 'inutilizzabili'.

La situazione non migliorerebbe se si facesse uso del novenario, che ha anch'esso tre ictus metrici in posizione fissa (2<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup> sillaba) e comunque sarebbe quantitativamente insufficiente. Restano allora due sole vie d'uscita. La prima è ricorrere ad una soluzione di tipo tardo ottocentesco, allorquando il sistema metrico italiano, alla vigilia della rottura di fronte al verso libero — come sempre, in casi del genere, fa ogni sistema — allarga i suoi 'limiti di tollerabilità', e poeti come Pascoli e d'Annunzio creano novenari e decasillabi 'anomali'. Metri cioè che non rispettano più rigidamente la norma dei tre ictus in posizione fissa.

L'altra è di servirsi del verso principe della poesia italiana, l'endecasillabo, la cui diffusione si spiega anche con la duttilità del suo schema metrico. Il prezzo da pagare è il rischio che, adattato ad un metro italiano più 'lungo' grosso modo di una sillaba, l'originale russo perda in compattezza sintattica, in essenzialità. L'esperienza prova però che si tratta di un rischio affrontabile: proprio per la sua flessibilità, per la familiarità all'orecchio di ogni italiano, l'endecasillabo offre al traduttore una libertà di realizzazioni stilistiche quali nessun altro verso può fornirgli e tale, in genere, da compensare i danni di un possibile 'stemperamento' della traduzione.<sup>11</sup> 'Quantitativamente' parlando, l'endecasillabo appare poi ideale per la resa italiana delle tripodie di piedi trinari, e cioè dattili, amfibrachi, anapesti.

Di non ardua soluzione è il problema dell'esapodia, giambica o trocaica, e delle tetrapodie di piedi trinari: il doppio settenario, con le sue tendenziali 14 sillabe e i suoi due unici ictus metrici obbligatori, offre uno schema elastico e, in termini di rapporti sillabici fra russo e italiano, quasi perfetto. Analogamente le tripodie, giambiche o trocaiche, trovano un buon corrispondente nel settenario (o, in casi particolari, nell'ottonario). Quanto alla pentapodia, i possibili equivalenti italiani sono due: il doppio senario e l'endecasillabo, praticamente di pari difficoltà metrica (il doppio senario esige due soli ictus metrici). Il primo ha dalla sua un rapporto sillabico, in media 10/12, in linea di

---

<sup>11</sup> Si vedano in proposito le considerazioni con cui Lo Gatto giustifica la scelta dell'endecasillabo per la sua versione dell'*Onegin*, in E. Lo Gatto, *Criteri di traduzione in versi dell' "Evgenij Onegin"* in *La traduzione letteraria dal russo...* op. cit. Le riflessioni del grande slavista, pur nella loro asistematicità, appaiono per molti aspetti attualissime.

principio perfetto. Il secondo, sillabicamente insufficiente, una tradizione poetica assai più ricca, con tutte le conseguenze che ciò comporta e a cui abbiamo già accennato a proposito della resa italiana della tetrapodia. A ciò si aggiunge il fatto, non certo privo di significato, che tradizionalmente proprio la pentapodia giambica rende in russo l'endecasillabo italiano.

Empiricamente si potrà optare per l'endecasillabo se le strutture morfologiche e sintattiche dell'originale appaiono tali da poter essere raccorciate nella traduzione senza che ciò ne alteri caratteristiche essenziali. In caso contrario, resta la soluzione del doppio senario.

Giunti a questo punto pare inutile addentrarsi nell'esame di casi particolari; vale invece la pena di esaminare un ultimo problema di carattere generale: la polimetria, l'associazione in russo di versi di diversa misura. L'associazione tetrapodia-tripodia può essere trasferita in quella endecasillabo-settenario, che nella metrica italiana ha una gloriosa tradizione. Se poi al posto di una tripodia il russo ha una dipodia, il settenario potrà essere sostituito da un quinario. Non così accade invece per l'associazione esapodia-tetrapodia, così caratteristica della poesia russa d'epoca romantica: i ritmi costituiti dall'unione di endecasillabi e doppi settenari sono in effetti pressoché sconosciuti alla poesia italiana. Se si vorrà rispettare il canone metrico tradizionale, non vi è altra soluzione fuori di quella di condurre la traduzione in un unico metro. Ma così facendo si cancella un'opposizione quantitativa – quattro/sei piedi – che nell'originale certamente costituisce un elemento compositivo significativo. Il minore dei mali sarà perciò, forse, rassegnarsi ad una violazione cosciente della tradizione.

6. Una riflessione a parte merita la *vexata quaestio* della rima. Etkind ne propugna appassionatamente la necessità e possibilità di traduzione; fra gli slavisti italiani, su posizioni più sfumate, ma sostanzialmente anche esse a favore della conservazione della rima, è A.M. Raffo.<sup>12</sup> Noi non neghiamo certamente tale auspicabile possibilità, ma pensiamo che sia necessario puntualizzare alcuni dati.

Il primo è la difficoltà oggettiva di trasferire rime da una lingua a un'altra che non sia geneticamente vicina a quella dell'originale, nel

---

<sup>12</sup> Cf. *Lo stentoreo di Evtušenko*, in *Studi slavistici offerti ad Alessandro Ivanov*, a cura di M. L. Ferrazzi, Università degli Studi di Udine, Udine 1991.

caso specifico da una lingua slava ad una romanza. Salvo gli internazionalismi, i latinismi e in genere i prestiti, siamo infatti in presenza di lessici profondamente diversi; profondamente differenti in particolare sono le terminazioni di sostantivi e aggettivi, le desinenze verbali, in una parola tutte le suffissazioni. Come conservare allora sistematicamente la rima senza dover ricorrere a dislocazioni semantiche che, probabilmente lievi se considerate singolarmente, nel loro complesso potrebbero modificare notevolmente l'originale? O, peggio ancora, senza guastare il dettato con soluzioni lambiccate, sforzate, talora irrimediabilmente goffe? Empiricamente, se esaminiamo le traduzioni rimiate dal russo uscite in Italia negli ultimi sessanta anni — si intende, traduzioni di una certa ampiezza — constatiamo che quelle pienamente accettabili (fra le quali certamente l'*Evgenij Onegin* di Lo Gatto) sono ben poche. Un traduttore e letterato per altri aspetti finissimo, come Renato Poggioli, ha fallito irrimediabilmente quando si è ostinato a conservare le rime nelle sue versioni di poesia russa moderna.

Vi è poi un'altra considerazione da fare. Ad eccezione del periodo a cavallo fra Settecento e Ottocento e di qualche poeta dell'avanguardia pre e postrivoluzionaria, la rima è una costituente fondamentale, quasi indispensabile, della poesia russa (ed in genere di quella slava), come dimostra il suo tenace persistere fino ad oggi. Si può dire lo stesso per la poesia italiana? Già nel 1808 il Biagioli scriveva: "Non (...) ce n'est point la rime qui constitue les vers italiens. Ce n'est point la rime, car nous avons des poèmes, et poèmes dignes d'être placés au premier rang, écrits en vers non rimés".<sup>13</sup>

Foscolo, due anni prima, aveva composto *I sepolcri* in endecasillabi sciolti. Ciò significa che non occorre certo attendere il Novecento e il verso libero perché la poesia italiana si abitui ad una versificazione senza rima. In conclusione si può affermare che, rinunciando alla rima, il traduttore italiano di poesia russa, anche lontana da quella moderna, potrà sì privare l'originale di ben percepibili tratti marcati ma non si porrà in alcun modo fuori della propria tradizione letteraria.

Simili considerazioni non vogliono naturalmente essere un invito

---

<sup>13</sup> N. G. Biagioli, *Traité de la poésie italienne*, Paris 1808, p. 6. Abbiamo citato il Biagioli anche perché il suo trattato ebbe vasta diffusione in Russia. A lui infatti si rifarà, nel 1822, Katenin, nell'affermare, in polemica con Somov, concetti analoghi (cf. P. A. Katenin, *Razmyslenija i razbory*, Moskva 1981, pp. 191-192).

metodologico a prescindere dalla rima; postulano solo l'esigenza che il traduttore non si lasci ossessionare da questo problema. Se gli riuscirà di risolverlo positivamente, tanto meglio; altrimenti potrà realizzare egualmente un'ottima traduzione, recuperando su altri piani ciò che avrà perso optando per il verso sciolto.

7. Resta ancora da parlare di ciò che 'non si può' o 'non si deve' tradurre. Anche in questo caso, se volesse essere convenientemente approfondito, il discorso dovrebbe farsi analitico, occupare pagine e pagine. Ci limiteremo perciò a qualche punto essenziale.

Cominciamo da quello che 'non si può' tradurre. Si tratta soprattutto dei già citati fatti infrasegmentali: della corrispondenza fra tessuto fonico e tessuto immaginativo, di cui assonanze, allitterazioni, onomatopce rappresentano i risultati più immediatamente avvertibili, ma certamente non i soli. In questo caso il traduttore sembra davvero posto di fronte ad un compito impossibile, perché — a meno che la lingua da cui traduce non sia molto vicina alla propria — dovrà prendere atto che quest'ultima esprime le immagini che egli è chiamato a rendere con mezzi morfologici e lessicali (e quindi anche fonici) ben diversi da quelli dell'originale. Quale conseguenza potrà trarre da questa constatazione che di per sé è lapalissiana? A nostro avviso due.

La prima è di carattere generale, e cioè che i poeti 'strutturalmente' meno traducibili non sono quelli, come potrebbe sembrare a prima vista, che fanno più ricorso a neologismi, idiotismi, polisemie, giochi di parole di ogni genere. Ma quelli invece in cui la corrispondenza fra valori fonici e valori immaginativi è così stretta da costituire parte essenziale della scrittura. Non v'è, ad esempio, versione al mondo che possa rendere realmente il tessuto fonico della lirica del Petrarca. Trasferita alla poesia russa, una simile verità implica che, al limite, Chlebnikov può essere più facilmente traducibile di Puškin. La coscienza di questo fatto, la percezione esatta del 'tasso di traducibilità' di un poeta, dovrebbe costituire il primo indicatore della preparazione professionale di un traduttore e, aggiungiamo, della conoscenza autentica di una poesia.

La seconda considerazione, in apparenza, è opposta alla prima ed investe la prassi traduttoria. Accertare l'impossibilità di trasferire nella traduzione i valori fonico-immaginativi dell'originale *servendosi degli stessi mezzi* non implica affatto la rinuncia tout court all'impresa. Oc-

corre invece la pazienza e l'intelligenza di trovarne altri. Così assonanze e allitterazioni possono, a determinate condizioni, essere sostituite dall'intonazione ritmica, e viceversa. Analogamente, scelte morfologiche e lessicali utilizzate nell'originale a fini emozionali, possono essere rimpiazzate nella traduzione da accorgimenti ritmici e fonici. Si tratta, come si vede, di 'compensazioni', in quanto tali ben note alla tradizione retorica europea fin dalla classicità.

C'è infine quello che non si deve cercare di tradurre. Riassunto in una formula, è tutto ciò che non è pertinente alla lingua, alla metrica, alla tradizione poetica in genere della cultura a cui appartiene il traduttore. L'affermazione può sembrare vaga, in realtà, se la si accetta, comporta precise conseguenze. Per limitarci alla metrica, sarà ad esempio inutile affaticarsi a trasferire nella traduzione l'opposizione rima maschile/femminile, tipica del verso russo, dato che essa è ignota all'intera tradizione poetica italiana.

Lo stesso vale per l'altra fondamentale opposizione del sistema metrico russo, quella fra ritmo giambico e trocaico, sulla quale merita soffermarsi per la tenacia con cui molti specialisti russi insistono sulla possibilità di trasferirla nella lingua di traduzione. Quale senso avrebbe, ammesso che ci si riuscisse, riprodurre in italiano la giambicità o la trocaicità di un componimento russo? Da un punto di vista prosodico, non è esagerato affermare che la cosa passerebbe pressoché inosservata o, peggio, provocherebbe un che di artefatto e di innaturale al verso. Ancor più deludenti sarebbero i risultati dal punto di vista delle connotazioni culturali, di ciò che la moderna metrologia definisce l'aura di un verso. Ad esempio, quegli stessi metri trocaici, tripodia e tetrapodia, che nella poesia russa caratterizzano così spesso la stilizzazione popolare, folclorica, nella tradizione poetica italiana hanno il loro equivalente nei ritmi della canzone e della ballata, vale a dire in associazioni di endecasillabi, settenari e quinari.

Si noti che, se in un caso come quello che abbiamo visto, la questione di una corrispondenza improponibile fra originale e traduzione si pone con nettezza, in altri può delinarsi in termini più sfumati, non per questo tuttavia essa perde la sua rilevanza.

8. Queste a cui abbiamo accennato sono solo alcune delle difficoltà a cui è posto di fronte il traduttore di poesia che non voglia limitarsi al grigiore dell'"informazione". Di proposito abbiamo ommesso di aggiungere al termine "poesia" le precisazioni "italiana" e "russa" perché, al

di là delle questioni specifiche e delle rispettive soluzioni, si tratta di una problematica comune, per molti aspetti, a chiunque si proponga di tradurre versi.

Volendo ora tirare delle somme, pensiamo che l'unica e provvisoria conclusione possibile sia questa: malgrado di per sé non sia certo sufficiente a risolvere il problema (che andrebbe invece affrontato da una molteplicità di angoli di visuale), la riflessione metodologica a cui stimolano i lavori su teoria e prassi traduttoria apparsi in questi anni — a cominciare, per l'area russa, da quello di Etkind — appare il presupposto indispensabile per uscire dalla asistematicità, dalla superficiale improvvisazione con cui, così spesso, si caratterizzano le traduzioni di poesia in Italia. Per quanto riguarda queste note, esse tendono prima d'ogni altro a dimostrare che, posto di fronte a dei versi, il traduttore dovrà muoversi e partendo da una volontà di *massima storicizzazione possibile* del testo affrontato e dalla coscienza di dover trovare equivalenti linguistici adeguati, vale a dire realmente radicati nella tradizione culturale a cui appartiene. In caso contrario, il messaggio poetico di cui ha la responsabilità correrà gravi rischi di essere mutilato e banalizzato.

Infine le traduzioni che concludono queste pagine, alcune versioni di un poeta, Baratynskij,\* che da sempre è amatissimo in 'casa Lo Gatto', hanno un fine ben preciso: cercare di provare l'applicabilità pratica delle indicazioni metodologiche che sono state date. Dei risultati raggiunti potrà, naturalmente, essere giudice solo il lettore.

\* \* \*

Взгляни на лик холодный сей,  
Взгляни: в нем жизни нет;  
Но как на нем былых страстей  
Еще заметен след!  
Так яркий ток, оледенев,  
Над бездною висит,  
Утратив прежний грозный рев,  
Храня движенья вид.  
Январь? 1825

Osserva questo freddo volto, osserva:  
in lui non c'è più vita;  
ma quanto vi decifri ancora il segno  
delle passioni antiche!  
Così l'irosa corrente, ghiacciata,  
pende sul precipizio,  
e, perso il suo ruggito minaccioso,  
serba l'ombra del moto.  
Gennaio? 1825

\*Qui pubblicate per cortese concessione dell'editore Einaudi.



К[НЯГИНЕ] З. А. ВОЛКОНСКОЙ

Из царства виста и зимы,  
Где, под управой их двоякой,  
И атмосферу и умы  
Сжимает холод одинакой,  
Где жизнь какой-то тяжкий сон,  
Она спешит на юг прекрасный,  
Под Авзонийский небосклон —  
Одушевленный, сладострастный,  
Где в кущах, в портиках палат  
Октавы Тассовы звучат;  
Где в древних камнях боги живы,  
Где в новой, чистой красоте  
Рафаэль дышит на холсте;  
Где все холмы красноречивы,  
Но где не стыдно, может быть,  
Герои, мира властелины,  
Ваш Капитолий позабыть  
Для капитолия Коринны;  
Где жизнь игрива и легка,  
Там лучше ей, чего же боле?  
Зачем же тяжкая тоска  
Сжимает сердце поневоле?  
Когда любимая краса  
Последним сном смыкает вежды,  
Мы полны ласковой надежды,  
Что ей открыты небеса,  
Что лучший мир ей уготован,  
Что славой вечною светло  
Там заблестит ее чело;  
Но скорбный дух не уврачеван,  
Душе стесненной тяжело,  
И неутешно мы рыдаем.  
Так, сердца нашего кумир,  
Ее печально провожаем  
Мы в лучший край и лучший мир.  
*Февраль 1829*

ALLA P{RINCIPESSA] Z.A.VOLKONSKAJA \*

Dall'impero del whist e dell'inverno,  
dove, col loro duplice governo,  
un freddo sempre uguale stringe menti  
e atmosfera, dove l'esistenza  
somiglia a greve sonno, lei si affretta  
verso un meraviglioso meridione,  
verso il cielo di Ausonia, ispirato,  
voluttuoso; là dove tra le fronde,  
o lungo i porticati dei palazzi,  
suona l'ottava del Tasso, ed i numi  
vivono ancora nelle pietre antiche;  
là dove Raffaello dalle tele  
alita una bellezza nuova e pura,  
e ogni colle sa essere eloquente,  
ma dove forse non esiterete,  
eroi che dominaste l'universo,  
ad obliare il vostro Campidoglio  
per la Corinna capitolina... E per lei  
cosa può essere meglio del luogo  
in cui festosa e leggera è la vita?  
Ma perché una pesante sofferenza  
malgrado tutto ci attanaglia il cuore?  
Quando la bella donna che amavamo  
chiude i suoi occhi per l'ultimo sonno,  
noi nutriamo la tenera speranza  
che le saranno spalancati i cieli,  
che già pronto è per lei migliore mondo  
nel quale la sua fronte luminosa  
albeggerà di un eterno fulgore;  
ma la tristezza non ne è lenita,  
ma l'anima, colpita, si avvilita,  
e sconsolati cediamo alle lacrime.  
Così noi accompagniamo mestamente  
colei che è stata l'idolo del cuore  
a miglior sorte e a più felici sponde.  
*Febbraio 1829*

\* La lirica fu composta in occasione del trasferimento a Roma di Zinaida Volkonskaja

## РАЗУВЕРЕНИЕ

Не искушай меня без нужды  
 Возвратом нежности твоей:  
 Разочарованному чужды  
 Все обольщенья прежних дней!  
 Уж я не верю увереньям,  
 Уж я не верю в любовь  
 И не могу предаться вновь  
 Раз изменившим сновиденьям!  
 Слепой тоски моей не множь,  
 Не заводи о прежнем слова  
 И, друг заботливый, больного  
 В его дремоте не тревожь!  
 Я сплю, мне сладко усыпленье;  
 Забудь бывалые мечты:  
 В душе моей одно волненье,  
 А не любовь пробудишь ты.  
 (1821)

\* \* \*

Хотя ты малый молодой,  
 Но пожилую мудрость кажешь:  
 Ты слова лишнего не скажешь  
 В беседе самой распашной;  
 Приязни глупой с первым встречным  
 Ты сгоряча не заведешь,  
 К ногам вертушки не падешь  
 Ты пастушком простосердечным;  
 Воздержным голосом твоим  
 Никто крикливо не хвалим,  
 Никто сердито не осужен.  
 Всем этим хвастать не спеши:  
 Не редкий ум на это нужен,  
 Довольно дюжинной души.  
 Июнь-июль 1830

## DISINGANNO

Non mi tentare, non ve n'è ragione,  
 con codesta tua nuova tenerezza:  
 chi fu disingannato si sa estraneo  
 ad ogni incanto di passati giorni!  
 Io non credo oramai nelle promesse,  
 io non credo oramai nell'amore,  
 né posso abbandonarmi nuovamente  
 a sogni che una volta mi tradirono.  
 Non aumentare la mia cieca pena,  
 non condurre il discorso sul passato,  
 da premurosa amica, non turbare  
 un infermo nel proprio assopimento!  
 Io dormo, e grato mi è questo sonno;  
 dimentica illusioni che già furono:  
 ora nell'anima puoi risvegliare  
 soltanto agitazione, non amore.  
 (1821)

Sebbene giovane di primo pelo,  
 tu mostri la saggezza di un anziano:  
 nella più libera conversazione  
 non dici una parola di troppo;  
 non stringi a caldo un'amicizia sciocca  
 col primo in cui ti imbatti per la strada;  
 in ginocchio davanti a una civetta,  
 come un ingenuo pastore, non cadi,  
 e la tua voce, così controllata,  
 non esalta nessuno a squarciagola,  
 non condanna nessuno con furore.  
 Di tutto ciò aspetta a farti vanto:  
 non si richiede per questo raro  
 ingegno, basta un animo volgare.  
 Giugno-luglio 1830

Есть грот: наяда там в полдневные часы  
Дремоте предает усталые красы,  
И часто вижу я, как нимфа молодая  
На ложе лиственном покоится нагая,  
На руку белую, под говор ключевой,  
Склоняясь челом, венчанным осокой  
*Конец 1826*

C'è una grotta: una naiade nell'ora del meriggio,  
vi abbandona al torpore la sua bellezza stanca;  
e spesso vedo io quella giovane ninfa, come  
giace sopra il suo letto fatto di foglie, nuda,  
reclinando sul braccio candido, al mormorio  
di una fonte, la fronte coronata di carice.  
*Fine del 1826*

\* \* \*

О, верь: ты, нежная, дороже славы мне.  
Скажу ль? Мне иногда докучно вдохновенье:  
Мешает мне его волненье  
Дышать любовью в тишине!  
Я сердце предаю сердечному союзу:  
Приди, мечты мои рассей,  
Ласкай, ласкай меня, о друг души моей!  
И покори себе бунтующую музу.  
*(1832)*

Ah, credimi: tu, tenera creatura, mi sci  
più cara della fama. Devo dirlo? talvolta  
l'ispirazione è un peso, e il suo rovello  
mi impedisce un sereno abbandono all'amore!  
Ora affiderò il cuore ai legami del cuore;  
raggiungimi, disperdi le mie larve,  
amami, amami, amica dell'anima!  
E sottometti a te questa musa ribelle.  
*(1832)*

К чему невольнику мечтания свободы?  
 Взгляни: безропотно текут речные воды  
 В указанных берегах, по склону их русла;  
 Ель величавая стоит, где возросла,  
 Невластная сойти. Небесные светила  
 Назначенным путем неведомая сила  
 Влечет. Бродячий ветер не волен, и закон  
 Его летучему дыханью положен.  
 Уделу своему и мы покорны будем,  
 Мятежные мечты смирим иль позабудем;  
 Рабы разумные, послушно согласим  
 Свои желанья со жребием своим —  
 И будет счастлива, спокойна наша доля.  
 Безумец! не она ль, не вышня ли воля  
 Дарует страсти нам? и не ее ли глас  
 В их гласе слышим мы? О, тягостна для нас  
 жизнь, в сердце бьющая могучею волною  
 И в грани узкие втесненная судьбою (1832).

A un recluso che giovano sogni di libertà?  
 Osserva: silenziosa scorre l'acqua dei fiumi  
 fra stabilite sponde, e ne segue il letto un clivo;  
 l'abete maestoso svetta dov'è cresciuto,  
 impotente a staccarsi. Muove gli astri del cielo  
 per rotte già tracciate una forza ignota.  
 Non è libero il vento errabondo, una legge  
 è stata imposta al suo fuggevole spirare.  
 Saremo pure noi obbedienti al destino,  
 calmeremo, oblieremo illusioni ribelli,  
 ragionevoli schiavi, accorderemo docili  
 i nostri desideri al fato che ci attende,  
 e felice, pacifica sarà la nostra sorte.  
 Folle! ma non è forse lei, una volontà  
 superiore, a donarci le passioni? non è  
 la sua voce che nelle loro voci ascoltiamo?  
 Ah, quanto c'è penosa una vita che pulsa  
 nel cuore come un'onda possente, ma che frena  
 il destino e costringe entro anguste frontiere (1832).

На что вы, дни! Юдольный мир явленья  
Свои не изменит!  
Все ведомы, и только повторенья  
Грядущее сулит.

Недаром ты металась и кипела,  
Развитием спеша,  
Свой подвиг ты свершила прежде тела,  
Безумная душа!

И, тесный круг подлунных впечатлений  
Сомкнувшая давно,  
Под веяньем возвратных сновидений  
Ты дремлешь, а оно

Бессмысленно глядит, как утро встанет,  
Без нужды ночь сменя,  
Как в мрак ночной бесплодный вечер канет,  
Венец пустого дня!

*(1840)*

Perché, giorni, scorrete? Non muterà i suoi casi  
questo mondo terreno!  
Sono ben noti a tutti, e promette il futuro  
unicamente repliche.

Non invano ti sei affannata e agitata,  
maturandoti in fretta,  
compisti la tua impresa sopravvanzando il corpo,  
anima irragionevole!

Chiuso da tempo il cerchio angusto di impressioni  
sublunari, tu dormi  
adesso, sotto il soffio di sogni ricorrenti;  
e l'altro, futilmente,

guarda come si leva il mattino, avvicinando  
la notte senza scopo,  
e in tenebra si muta una sera infruttuosa,  
serto di un vuoto giorno.

*(1840)*

