

IL SONETTO *LES AVEUGLES* DI BAUDELAIRE
NELLA TRADUZIONE RUSSA DI INNOKENTIJ ANNENSKIJ

Luisa De Nardis

Nel 1904, con lo pseudonimo-anagramma Nik. T-o,¹ esce la breve raccolta di poesie di Innokentij Annenskij *Tichie Pesni* (la seconda, *Kiparisovyj larec*, uscirà postuma nel 1910 a cura del figlio Valentin²), che comprende 53 componimenti con un'aggiunta di traduzioni poetiche,³ tra cui 6 da Charles Baudelaire.⁴ Le poesie, di cui 4 sonetti, tradotte dalla terza edizione di *Les Fleurs du Mal* del 1868,⁵ sono le seguenti: *Réversibilité* (*Iskuplenie*), *Le Revenant* (*Prividenie*, pubblicata con il sottotitolo "su un motivo di Charles Baudelaire"), *Les Hiboux* (*Sovy*), *Sépulture* (*Pogrebenie prokljatogo poeta*), *Spleen* [78] (*Splin*) e *Les Aveugles* (*Slepye*).

Les Aveugles, apparsa per la prima volta il 15 ottobre 1860, sulla rivista "L'artiste", sembra potersi ricollegare a un passaggio del racconto di Hoffmann *La finestra d'angolo del cugino*, la cui traduzione francese era stata pubblicata da Champfleury nel 1856 nei *Contes posthumes*:

¹ *Nikto* in russo significa nessuno, reminiscenza omerica. Ricordiamo che Annenskij era professore di latino e greco; a lui dobbiamo, tra l'altro, la traduzione in russo del teatro di Euripide.

² Anch'egli poeta con lo pseudonimo di V. Krivič.

³ Da Orazio, Heine, Longfellow, Leconte de Lisle, Verlaine, Sully Prudhomme, Rimbaud, Mallarmé, Charles Cros, Rollinat, Tristan Corbière, Jammes.

⁴ Una settima versione, quella de *La cloche fêlée*, apparirà solo nel 1959 nel volume *Stichotvorenija i tragedii*.

⁵ Lo possiamo dedurre dal fatto che la terza edizione è l'unica in cui la poesia *Sépulture* porta il titolo di *Sépulture d'un poëte maudit*.

MOI. - C'est cependant une chose remarquable que l'on reconnaît immédiatement les aveugles, quand même ils n'ont pas les yeux fermés, et que rien dans le visage ne trahisse d'ailleurs cette infirmité, à cette seule manière de tourner la tête en haut, qui est propre à tous les aveugles. Il semble qu'il y a en eux comme un effort opiniâtre de voir quelque clarté dans la nuit qui les enveloppe.

LE COUSIN. - Rien ne m'émeut autant que de voir ainsi un aveugle, qui, la tête en l'air, paraît regarder dans le lointain. Le crépuscule de la vie a disparu pour le malheureux; mais son œil intérieur tâche d'apercevoir déjà l'éternelle lumière qui luit pour lui dans l'autre monde, plein de consolations, d'espérances et de béatitudes.⁶

Del resto, come non pensare alle raffigurazioni di Bruegel⁷ (per esempio *La parabola dei ciechi* o *Gli storpi*, dove le orbite vuote o gli occhi stralunati dei personaggi ritratti sono volte verso l'alto come alla ricerca di qualcosa), le cui visioni infernali e allucinate, "prodigieuse floraison de monstruosités", esercitarono sempre grande fascino sul poeta, che gli dedicò alcune pagine?⁸

Questo il testo:

Les Aveugles

Contemple-les, mon âme; ils sont vraiment affreux!
Parcils aux mannequins; vaguement ridicules;
Terribles, singuliers comme les somnambules;
Dardant on ne sait où leurs globes ténébreux.

Leurs yeux, d'où la divine étincelle est partie,
Comme s'ils regardaient au loin, restent levés
Au ciel; on ne les voit jamais vers les pavés
Pencher rêveusement leur tête appensantie.

Ils traversent ainsi le noir illimité,
Ce frère du silence éternel. O cité!
Pendant qu'autour de nous tu chantes, ris et beugles,

⁶ Cit. in Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes. Les Fleurs du mal*, Paris, Editions L. Conard, 1922, p. 455.

⁷ Cf. G. A. Brunelli, *Una fonte pittorica breugheliana [sic!] dei "Sept Vieillards" e degli "Aveugles"*, in *Tre studi su Charles Baudelaire*, Catania, N. Giannotta Editore, 1967, pp.115-138.

⁸ Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes étrangers*, "L'Artiste", 26 settembre 1858.

Eprise du plaisir jusqu'à l'atrocité,
 Vois, je me traîne aussi! mais, plus qu'eux hébété,
 Je dis: Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles?

Nella terza edizione del 1868, la poesia ha il numero CII ed è compresa nei *Tableaux parisiens* (anche in quella del 1861, generalmente utilizzata, dove però porta il numero XCII).

Si tratta del primo dei tre sonetti (gli altri due sono *A une passante* e *Brumes et pluies*) della sezione dedicata da Baudelaire a Parigi, una città che, all'occhio del poeta, pullula di personaggi relegati ai margini della società perché ne vengono rigettati.

Tre i protagonisti della lirica: il poeta, o meglio la sua anima, che viene invocata nel primo verso (*je*), i ciechi, nella doppia accezione di ciechi del corpo e ciechi della mente (*ils, nous*) e la città, che noncurante di quanto avviene al suo interno (e quindi anch'essa cieca) "canta, ride e urla, presa dal piacere fino all'atrocità" (*tu*).

Vediamo qui di seguito la traduzione di Annenskij:

Слепые

О, созерцай, душа: весь ужас жизни тут
 Разыгран куклами, но в настоящей драме.
 Они, как бледные лунатики, идут
 И целят в пустоту померкшими шарами.

И странно: впадины, где искры жизни нет,
 Всегда глядят вверх, и будто не проронит
 Луча небесного внимательный лорнет,
 Иль и раздумие слепцу чела не клошит?

А мне, когда их та ж сегодня, что вчера,
 Молчанья вечного печальная сестра,
 Немая ночь ведёт по нашим стогам шумным

С их похотливую и паглой суетой,
 Мне крикнуть хочется - безумному безумным:
 "Что может дать, слепцы, вам этот свод пустой?"

A una prima lettura constatiamo sull'istante di avere a che fare con una versione ampiamente libera. Ricordiamo che Annenskij, in una raccolta di traduzioni liriche da Orazio, rivendicava per il tradut-

tore la possibilità e la libertà di ricreare il testo di partenza. Ci troviamo qui in presenza di quella che Efim Etkind, nel suo libro di teoria della traduzione poetica,⁹ chiama Traduzione-Ricreazione (Etkind individua sei possibili tipi di traduzione poetica: la Traduzione-Informazione; la Traduzione-Interpretazione; la Traduzione-Allusione; la Traduzione-Approssimazione; la Traduzione-Ricreazione; la Traduzione-Imitazione) e che egli ritiene l'unica possibile via per il traduttore per non tradire, tutto considerato, il testo originale.¹⁰

Di certo qualunque traduttore si trova di fronte a un compito improbo con i testi di Baudelaire se è vero che, come sottolinea acutamente Luciana Frezza, "ogni verso è un'entità perfettamente autonoma, che ha una sua compiutezza nel disegno dell'immagine, insofferente di ogni strascico sintattico, di ogni appoggio nel verso successivo. Quasi sempre in Baudelaire, qualche cosa ha inizio e si conclude nel giro di un verso: il risultato dell'assommarsi di questi organismi autonomi è una forza straordinaria, una sorta di turrita bellezza. (...) Rispettare l'autosufficienza dei versi senza nulla alterare o tralasciare nelle immagini, nei significati e nelle sfumature di significati, è comunque un compito arduo (...) in questa poesia soppesata in ogni sillaba, di una paurosa esattezza, di una precisione abbagliante, raggiunta a volte attraverso una deliberata imprecisione".¹¹

E nonostante si possa dire che la poesia di Baudelaire, con la sua predilezione per componimenti di breve respiro, si adatta alla concezione poetica di Annenskij, giacché la "dimensione (o il genere 'interno') in cui Annenskij si realizzò più compiutamente e realizzò anche i presupposti poetici della stagione artistica in cui operò, fu l'epigramma. Non (...) l'epigramma satirico, ma l'epigramma come è concepito, per esempio, nella poesia tedesca: 'forme brevi' (che pos-

⁹ Cf. E. Etkind, *Un art en crise, essai de poétique de la traduction poétique*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1982.

¹⁰ Le differenze fondamentali tra Traduzione-Ricreazione e Traduzione-Imitazione sono che la T-R conserva la struttura dell'originale, mentre la T-I ne sceglie una nuova, che non è in nessun caso equivalente a quella di partenza; la T-R riproduce il sistema di immagini dell'originale, laddove la T-I lo adatta al proprio registro, senza preoccuparsi di qualsivoglia veridicità storica e estetica; la T-R produce un insieme adeguato al testo di partenza, la T-I dà vita a qualcosa di totalmente nuovo, sottoposto a regole differenti e perfino a un'idea differente.

¹¹ L. Frezza, *Premessa* a Ch. Baudelaire, *I fiori del male*, Milano 1980, pp. 34-35.

sono assumere l'aspetto esterno, 'costruttivo', del sonetto, dell'odina, della lirica di tre o quattro quartine) in cui la tonalità è discorsiva, la commozione pacata, che nella particolare grazia ed elezione delle immagini e delle decorazioni nell'intonazione sintattica, trovano l'unità di stile";¹² un'analisi accurata dei *Ciechi* di Annenskij ci rivelerà come il poeta russo abbia fornito una traduzione in cui è presente più il traduttore che l'autore del sonetto francese.

Dal punto di vista puramente metrico-ritmico, l'alessandrino francese viene reso, come dettava la tradizione, da un'esapodia giambica (più rare sono in russo altre soluzioni metriche). Lo schema aBBa CddC ddE ddE, con le due quartine eterofone, diventa aBaB cDcD ceF gFg: quartine sempre eterofone con rima alternata al posto di quella abbracciata e rima femminile della prima quartina imperfetta "ame"/"ami"; così come era povera la rima francese dei versi 12/13: "ité/été" (notiamo che difficilmente in Baudelaire, così come nella poesia originale di Annenskij, si trovano sonetti regolari dal punto di vista ritmico).

Il ritmo dell'originale, in cui predominano versi a quattro o cinque accenti ritmici ma non mancano quelli a sei, mi pare reso felicemente, malgrado le difficoltà che senza dubbio pone la trasposizione del francese in una lingua tanto lontana, sia per struttura grammaticale che per suono. L'uso annenskiano del giambo, con prevalenza di quattro o cinque accenti (ma notiamo il velocissimo dodicesimo verso con soli tre accenti) garantisce infatti una certa vicinanza con il movimento del verso francese, in cui il ritmo giambico solo in rari casi è sostituito, per esempio, da quello anapestico (secondo emistichio dei versi 2, 5 e 10) o da quello trocaico-giambico (secondo emistichio del verso 3, primo emistichio dei versi 6 e 13). Sottolineiamo, nella versione russa, i tre inizi peonici dei versi 1, 8 e 12.

È il livello lessico-sintattico della traduzione di Annenskij che lascia, invece, più di una perplessità.

I primi tre versi del sonetto baudelairiano mi sembrano poggiare fondamentalmente sul primo verbo "contemple" (in un manoscritto del 1860 si trova una prima versione con "observe", ma l'anima deve vedere anche con occhi non terreni, di qui la felice sostituzione) e sulla sequenza dei quattro aggettivi "affreux", "ridicules", "terribles",

¹² E. Bazzarelli, *La poesia di Innokentij Annenskij*, Milano, Mursia, 1965, p. 96.

“singuliers” (gli ultimi tre consecutivi e gli ultimi due associati nel primo emistichio del terzo verso ed esaltati dalla cesura che li isola dal resto del verso), rinforzati dai due avverbi in allitterazione “vraiment” e “vaguement”, con cui ci vengono presentati i ciechi. Il secondo emistichio del primo verso appare addirittura una sentenza, chiuso com’è seccamente dal punto esclamativo; nei primi due versi, poi, la cesura cade su due punti e virgola che spezzano già sintatticamente in modo forte l’unità verso. Nella versione di Annenskij, il primo emistichio del verso ricalca fedelmente l’originale e anche qui troviamo alla cesura una pausa forte (i due punti). Subito nel secondo emistichio, però, non solo si perde il primo aggettivo della sequenza, “affreux”, ma addirittura il soggetto sintattico non è più rappresentato dai ciechi, ma da “užas žizni”, l’orrore della vita, con una struttura che riporta dritti al decimo dei dodici versi della poesia annenskiana *U groba*, terza lirica della raccolta in cui è contenuta la traduzione:

Сказать, что это я... весь этот ужас тела...

Inoltre troviamo, a togliere l’intensità delle pause baudelairiane, un *enjambement* con il verso successivo, che oltretutto appartiene sempre ad Annenskij e non a Baudelaire:

Разыгран куклами, но в настоящей драме

e richiama alla mente infatti il primo verso della prima terzina del sonetto *Nenužnye strofy*:

Без лиц и без речей разыгранная драма.

La sequenza degli aggettivi della quartina non è dunque rispettata (e gli aggettivi della versione russa sono all’incirca la metà di quelli dell’originale, mentre sono invece raddoppiati i sostantivi), giacché l’unico aggettivo riferito ai ciechi della traduzione è “blednye” (pallidi) che non trova del resto alcun riscontro nel francese, sebbene i sonnambuli, con il loro aspetto da fantasma, suggeriscano un’associazione col colore bianco (e sappiamo l’importanza che hanno i colori nella poesia originale di Annenskij, in cui predomina senz’altro l’elemento visivo su quello acustico).¹³

Anche tra il terzo e quarto verso della quartina, nettamente separati in francese da un ulteriore punto e virgola, nella traduzione russa

¹³ Cf. I. Annenskij, *A. N. Majkov i pedagogičeskoe značenie ego poezii*, in *Knigi otaženij*, Mosca 1979, pp. 271-303.

abbiamo un nuovo *enjambement*, con il *contre-rejet* di “idut” (vanno), verbo di movimento che nel francese è posticipato al primo verso della prima terzina (“traversent”).

Nell’ultimo verso della prima quartina baudelairiana ci troviamo di fronte quasi a un ossimoro tra la prima e l’ultima parola, il binomio “dardant”/“ténébreux”, laddove il participio “dardant” (che sostituisce “fixant” del manoscritto del 1860) suggerisce al lettore un’immagine di bagliori, scariche di luce, di saette, attribuita invece a dei “globes ténébreux”. La traduzione russa perde questa contrapposizione e sostituisce “dardant” con il più neutro verbo “celjat” (punta) e “ténébreux” con il participio “pomerkščie” (oscurati), già utilizzato da Annenskij, in *Villa nazionale*, nella forma verbale passata (pomerk) e riferito non a caso al sostantivo “luč” (raggio).

Da non trascurare inoltre la pur comprensibile infedeltà alle significative rime francesi della quartina: “affreux”/“ténébreux” e “ridicules”/“sommambules”, che sottolineano da una parte tutto lo sconcerto di ritrovarsi al buio, non solo degli occhi ma soprattutto della mente, evidente *Leitmotiv* dell’intero sonetto baudelairiano, dall’altra l’aspetto grottesco di fantocci che si muovono da sonnambuli, come indicano le due perdute similitudini “pareils aux mannequins” e “comme les sommambules”.

La seconda quartina russa si apre con una congiunzione coordinante anaforica che riprende quella del verso precedente, assente nell’originale (dove non solo non ci sono anafore di nessun genere, ma abbiamo una sola congiunzione coordinante, contro le quattro della traduzione), mentre scompare l’assonanza del primo sintagma della quartina “leurs yeux” con l’ultima parola della quartina precedente, l’aggettivo “ténébreux” (scompariranno anche quelle tra “appesantie” e “ainsi”, finale del verso 8 e del primo emistichio del 9, e tra “ainsi” ancora e “aussi”, che chiude il primo emistichio del penultimo verso). La “divine étincelle”, con la cesura che spezza il sintagma e ne mette in evidenza i due componenti, diventa in russo “iskra žizni” (scintilla di vita), con la ripetizione della parola “žizn” (vita) già utilizzata nel primo verso del componimento. Naturalmente è evidente la differenza tra “scintilla divina” e “scintilla di vita”: il sonetto si riferisce, con il pretesto della descrizione dei ciechi che vagano per Parigi “comme les sommambules”, a tutti i ciechi dello spirito che vagano per la vita in cerca di qualcosa “au Ciel” (con la lettera maiuscola, come nell’ultimo verso baudelairiano) e che vorrebbero

trovarvi una “divine étincelle”. Vale la pena, a questo proposito, ricordare ciò che scriveva Baudelaire alla madre il 6 maggio 1861, e cioè non molto dopo la composizione di questa poesia: “Je désire de tout mon cœur (avec quelle sincérité, personne ne peut le savoir que moi!) croire qu’un être extérieur et invisible s’intéresse à ma destinée, mais comment faire pour le croire?”¹⁴

Mi pare che già fin d’ora si possa dire che il doppio registro ciechi degli occhi/ciechi dell’anima, su cui è giocato tutto il sonetto, nella traduzione russa si perda completamente.

La seconda quartina originale è, contrariamente alla prima, fitta di *enjambements* e di *enjambements* interni, che creano, per esempio, i due *rejets*, uno all’interno del secondo verso l’altro tra il secondo e terzo, a mettere significativamente in evidenza e a collegare “au loin” e “au ciel” (in questo caso con “c” minuscola), anche grazie all’iterazione grammaticale “regardaient au loin” e “restent levés au ciel”, parallelismo sintattico spezzato nella costruzione del verso, forse per esaltare con ancor più decisione il rejet “au ciel”. E il cielo resta comunque qualcosa che è lontano e che non possiamo raggiungere, né ci è consentito sapere cosa vi si celi.

Si intravede già l’entrata in scena del terzo, e non ultimo, personaggio della poesia, la città, con quei “pavés”, tanto caratteristici di Parigi, verso i quali i ciechi non abbassano mai la testa “appesantie”. Notiamo anche lo strano uso dell’avverbio “rêveusement” insieme a elementi dal significato in ossimoro come “pencher” e “tête appesantie”.

Nella versione russa, il secondo e il terzo verso della seconda quartina stravolgono del tutto il testo primitivo, inserendo un immaginario “vnimatel’nyj lornet” (attento occhialino), ad impedire l’altrettanto immaginario filtrare di un “luč nebesnyj” (raggio celeste), e rendendo con il netto “vsegda gljadjat naverch” (guardano sempre in alto) non si sa bene se “comme s’ils regardaient au loin” oppure “restent levés au ciel”. L’accento alla città viene eliminato, così come l’avverbio “rêveusement” dell’ultimo verso della quartina, verso che diventa interrogativo-dubitativo, forse a restituire la sfumatura di incertezza che si percepiva in “comme s’ils regardaient au loin”.

¹⁴ Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes. Correspondance générale*, Tomo III, Paris 1948, p. 280.

Il verso iniziale della prima terzina è tutto di Annenskij. Confrontiamo

А мне, когда их та ж сегодня, что вчера

con il quarto verso della prima quartina del sonetto *Nojabr'*, secondo di *Tichie pesni*:

Всё та ж сегодня, что вчера...

Il “noir illimité” si trasforma in una “nemaja noč” (notte muta) con l’uso della sinestesia e il cambio di genere da maschile a femminile: quindi non più “frère du silence éternel” (notiamo la cesura, che spezza il sintagma “silence éternel” per metterne in evidenza i componenti, cesura in diversa posizione e con minore forza nel russo), ma triste sorella del silenzio eterno. La “notte muta” prende il posto, come soggetto sintattico, della città, che tanta importanza ha, e non solo qui, nel componimento baudelairiano. Questa “cité” personificata, una Parigi che canta, ride e urla e sarà invocata nel penultimo verso del sonetto, analogamente a come era stata invocata l’anima del poeta nel primo, ha una presenza decisamente più sbiadita nella versione russa (si può aggiungere che non solo in questa traduzione Annenskij rende più neutro ogni accenno alla città, affievolendo così uno dei più importanti motivi originali della poetica di Baudelaire).

È la notte muta che conduce i ciechi, laddove nell’originale sono i ciechi che “traversent [...] le noir illimité”: il fatto di perdere come soggetto sintattico i ciechi toglie la possibilità di lasciare il parallelo tra i ciechi che “traversent” e il poeta che si trascina nel penultimo verso del sonetto, a dimostrazione che, nonostante tutto, il passo dei ciechi è più deciso di quello del poeta che è anche lui cieco, ma dell’anima.

La prima terzina francese si conclude con un verso lungo che contiene tre verbi a formare un *climax*, “tu chantes, ris et beugles” (nel manoscritto il meno intenso “tu chantes et tu beugles”). Avendo tolto la città come soggetto sintattico, Annenskij inserisce un verso che, se ritmicamente ci soddisfa, anche per l’insistita ripetizione del fonema ‘n’, non può in alcun modo dirsi corrispondente all’originale. Questa sua scelta lascia perplesso il lettore, che consideri il frequente uso di Annenskij di *climax* e *anti-climax* nella poesia originale.

Sottolineiamo pure che, mentre i versi baudelairiani 9, 10 e 11 sono caratterizzati dalla presenza di quattro verbi, quelli russi ne contano uno solo (Annenskij, sia nelle traduzioni, ma soprattutto nel-

la produzione originale, ha tendenza a utilizzare pochi verbi – e in generale pochi verbi che indicano azioni, rispetto ai più numerosi verbi che indicano uno stato – laddove è molto abbondante l’uso di sostantivi e di aggettivi, in particolar modo di colore); i tre aggettivi di partenza, poi, sono diventati in russo sei.

L’ultima terzina di *Les Aveugles* parte con un verso che è tutto apposizione al soggetto “città”; è evidente che, non essendoci in russo tale soggetto, l’apposizione (dove purtroppo va anche perduta “l’atrocité” del secondo emistichio del verso originale) si riferisce agli “stogny šumnye” (rumorosi spiazzati), con cui Annenskij ci descrive la “sua” città, suggerendo un senso di vastità che mi pare contrastare con il senso di oppressione che dà invece la città baudelairiana.

Il verso 13 della versione russa ha inizio con l’anafora che riprende quella del nono verso, ma viene eliminato il “se traîner” del poeta: tutto il ritmo del verso, che in francese è volutamente lungo (sei accenti) a sottolineare la fatica con cui il poeta si trascina, risulta più veloce nel russo (quattro accenti). Naturalmente il “vois” in *rejet* con cui viene invocata la città a inizio verso (nel manoscritto c’era un “moi”) non c’è più.

La terzina, e il sonetto, si chiudono con un’interrogativa (e un interrogativo!) che conferisce all’intero sonetto un ritmo ascendente, movimento del resto poco utilizzato in generale da Baudelaire e non eccessivamente frequente nemmeno nei sonetti originali di Annenskij. Ma la domanda che si pone Annenskij nella traduzione appare forse ancora più drammatica di quella di Baudelaire, giacché il poeta russo esplicita nel suo testo quello che nell’originale appare sottinteso: il “Ciel” dell’ultimo verso diventa in russo “svod pustoj”, una volta deserta, vuota. Questo vuoto finale si ricollega, conferendo al sonetto un andamento quasi circolare, con quello del quarto verso dove ritroviamo “pustota”, il vuoto verso cui i ciechi “puntano i loro globi offuscati”. E non a caso sono tre le parole che si ripetono nella versione russa, significativamente: “vita”, “insensato” e “vuoto” (sostantivo e aggettivo), forse a riprendere l’interessante triade delle finali di primo emistichio nei versi 1, 5 e 10 (gli unici con primo emistichio a sette sillabe), “âme”, “divine” e “silence”, quasi a significare che per un’anima alla ricerca del divino non c’è che il silenzio, il vuoto.

Buon sonetto, se considerato come creazione originale, gli *Slepye* di Annenskij difficilmente potranno guadagnarsi anche l’appellativo

di buona traduzione, poiché troppo forse si distaccano dall'ispirazione baudelairiana e troppo presente è il tratto del traduttore.

Se la scelta da parte di Annenskij di cimentarsi con la traduzione di un sonetto non deve stupire il lettore, giacché, come si è detto, egli predilige componimenti brevi e un decimo della sua scarna produzione originale è rappresentato da sonetti, quello che invece stupisce è la scelta di una poesia dei *Tableaux parisiens* (le altre traduzioni baudelairiane sono tutte dalla sezione *Spleen et Idéal*): il tema della città, come accennato, appare del tutto estraneo alla poetica di Annenskij, in cui al contrario tanto spazio hanno le descrizioni di una natura in disfacimento, in particolare di piante e fiori appassiti che per un certo verso "sono espressione della sua sensibilità, del suo 'estetismo', e nello stesso tempo simbolo del valore effimero delle cose".¹⁵

La spinta ad accogliere *Les aveugles* nella antologia baudelairiana di *Tichie pesni* è da ricercare, probabilmente, nell'ansia di assoluto che è sottesa al sonetto francese e tanto bene si adatta al traduttore russo che è "poeta del dubbio e dell'incertezza, del tormento insomma, in un mondo russo così teso all'assoluto e al dogmatismo".¹⁶ È qui da ricercare il fascino che deve aver esercitato Baudelaire su Annenskij, interprete "infedele" che non è riuscito, nonostante l'abilità tecnica e la sensibilità ritmica, a far passare in modo completo da una lingua all'altra questa delusa aspirazione al divino, che si concentra nella versione russa nella disincantata chiusa finale, laddove nell'originale percorre, sotterranea, tutti i 14 versi del sonetto.

Del resto, male sembra adattarsi alla poetica baudelairiana (che poggia "sulla scienza dolorosa del peccato, sulla nostalgia di un Eden perduto, sulla malinconia, sulla disperante ossessione di una bellezza irraggiungibile, sulla vertigine del sogno, del buio"¹⁷) il tono crepuscolare di tutta la poesia di Annenskij, per il quale "il dramma della vita, sentito con sincerità dal poeta, non è però (nella sua attuazione poetica) così profondo e assoluto, radicale: di qui il prevalere degli elementi decorativi, della "tenerezza".¹⁸

¹⁵ E. Bazzarelli, *La poesia di Innokentij Annenskij*, cit., p.110.

¹⁶ Ibidem, p. 36.

¹⁷ L. De Nardis, *Avvertenza*, in Ch. Baudelaire, *I fiori del male*, Milano, Feltrinelli, 1997, p. VI.

¹⁸ E. Bazzarelli, *La poesia di Innokentij Annenskij*, cit., p. 40.

Due poeti, dunque, troppo lontani tra di loro e con sensibilità diametralmente opposte, nonostante alcune rare coincidenze dovute alla comune matrice decadente, una fra tutte l'attenzione alle pietre preziose e ai gioielli: da un lato un feroce e disperato Baudelaire, angelo decaduto; dall'altro un traduttore che era "poeta somnesso, teso ad ascoltare la melodia dolente della sua anima, e ansioso di afferrare i pochi barlumi di serenità e di bellezza che il suo mondo gli poteva concedere", la cui arte alludeva a una realtà "che era drammatica per la sua assenza di soluzioni, ma che veniva assunta *elegiacamente*".¹⁹

Per finire vorrei ricordare la bella definizione che del sonetto dà Baudelaire in una lettera del 18 febbraio 1860 a Armand Fraisse: "Quel est donc l'imbécile (c'est peut-être un homme célèbre) qui traite si légèrement le Sonnet et n'en voit pas la beauté pythagoryque? Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense. Tout va bien au Sonnet, la bouffonnerie, la galanterie, la passion, la rêverie, la méditation philosophique. Il y a là la beauté du métal et du minéral bien travaillés".²⁰ Ma è davvero possibile ricreare in un'altra lingua una "beauté pythagoryque"?

¹⁹ Ibidem, p. 95.

²⁰ Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes. Correspondance générale*, Tomo III, cit., p. 39-40.