

LAURA SALMON
(GENOVA)

STORNELLI FILOSOFICI CON RAFFINATEZZE UMORISTICHE:
PROGETTO DI TRADUZIONE DEI “GARIKI”
DI I. GUBERMAN

Philosophical limericks with refined humor: a translating project of I. Guberman's Gariki – Due to the desuetude in modern Italian poetry of formal metrical patterns, translating Russian verse, still today very conservative in matter of metrical constraints, is very difficult: the more the Italian TT calques the Russian ST metric features, the less any aesthetic equivalence is expected. This paper summarizes the main problems involved in the Italian translation of I. Guberman's humorous quatrains (“gariki”) and the techniques which could partially compensate the intercultural asymmetry. 16 gariki are presented in Italian translation as a first attempt to be evaluated by the scholarly community.

KEYWORDS: Guberman, gariki, translation theory, verse, functional equivalence

I GARIKI

Igor' Guberman è un poeta e scrittore ebreo-russo, nato nell'Ucraina sovietica nel 1936, moscovita di adozione e oggi naturalizzato israeliano. È noto in Russia e nei Paesi dell'emigrazione russo-sovietica come autore di un genere letterario-popolare, diffuso in forma scritta e orale, acquisito dalla memoria di “almeno due generazioni dell'intelligencija sovietica” (Rubina 2010: 559)¹. Si tratta dei “gariki”, autonome quartine in rima con metrica variabile che, a dispetto dell'apparente veste “ludica”, sono in buona parte accomunate da complessità tematico-strutturale².

La denominazione “garik” deriva da una forma ipocoristica del nome del poeta stesso (*Garik* è vezzeggiativo di *Igor'*). Ormai pubblicati a migliaia (ca. 40-50.000 versi), i *gariki* sono stati a lungo diffusi e citati come patrimonio orale. Le ricorrenti

¹ Guberman nel 1979 è stato condannato a 5 anni di detenzione e di esilio in Siberia (con l'accusa di “speculazione”) e poi “invitato” a lasciare l'URSS. Dal 1888 vive a Gerusalemme. Legge spesso i suoi versi nei teatri della Russia e di altri Paesi.

² Non si entrerà qui nel merito della discussione sulla troppo complessa correlazione tra aspetti semantici e melodici della poesia su cui non c'è unanimità tra gli studiosi (cfr. Lotman 1990: 147).

tematiche (libertà, prigionia, nostalgia, Russia, Israele, religione, vodka, donne, etica, vecchiaia, natura umana) conferiscono alle quartine una forte coesione tra struttura linguistica e funzione aforistica. Tra le tematiche più care a Guberman, vi sono la prigionia in Russia e l'emigrazione in Israele, cui si può aggiungere la ricorrente riflessione (recente e meno originale) sulla perdita di quella giovinezza che il poeta intende come spazio di un malinconico edonismo esistenziale (che va dalla pratica amorosa all'euforia etilica). Dato l'ambivalente rapporto affettivo del poeta con la Russia e Israele, i temi della nostalgia paradossale e dell'effimera condizione umana meglio esprimono il connubio tra scetticismo antiretorico e umorismo malinconico e meglio riflettono la "dominante tematico-umorale" dell'intera opera di Guberman (cfr. Salmon 2015a)³.

Efim Etkind (1963: 100) affermava che per qualsiasi forma di poesia, anche smaccatamente "popolare", a seconda dell'epoca di riferimento, "muta il rapporto tra contenuto logico, espressività stilistica, disegno melodico-ritmico e sonoro". Maksim Šapir (2015) guardava alla connotazione semantica del metro poetico come a un riflesso del processo di evoluzione e interazione delle forme metriche. Centrale, nella correlazione tra i diversi livelli testuali dei *gariki*, appare proprio la paradossalità (spazio-temporale, logico-tematica e formale) che, in una sorta di "ibrido ossimorico", comprende:

- A) gli stilemi che Michail Gasparov (1984: 184) indicava come tipici della "poesia dotta russa", con regolare ricorso a metri e rime della tradizione "alta";
- B) la forma strofica e la tonalità scherzosa (parodico-ironica) tipica delle *častuški*, stornelli (spesso volgari o estremamente scurrili, per lo più musicati con accordi semplici e iterati), diffusi in Russia a partire dal tardo Ottocento e per tutta l'epoca sovietica, e per lo più formati da quartine in rima (cfr. Šeptaevev 1950: 5 ss.; Kvjatkovskij 1966);⁴
- C) un variegato patrimonio lessicale dotto, tecnico, raro, affiancato persino in rima a lessemi e interiezioni tipici dell'oralità quotidiana, del turpiloquio, nonché a neologismi creativi, forestismi e nomi propri di svariata natura⁵;
- D) una struttura logico-semantica tipica dell'aforistica filosofico-morale, ma costruita sul ribaltamento umoristico dei cliché culturali e ideologici, nonché degli stereotipi linguistici;
- E) una comunicazione estetica deliberatamente "disimpegnata" (all'epoca del "realismo socialista", fondato sull'impegno politico dello scrittore-poeta), che propone messaggi scettici in contrasto con il positivismo progressista della letteratura "ufficiale".

³ Sull'inscindibile legame *cronotopico* tra forma e contenuto dei *gariki*, tra umore scettico anti-romantico e ibridità e laconicità formale, cfr. Salmon 2014a, 2014b, 2015b.

⁴ Differenza fondamentale tra *častuški* e *gariki* è la pressoché totale assenza nelle prime della dominante funzione filosofico-riflessiva e della tonalità malinconica (*humor*) che caratterizza i secondi.

⁵ Ad esempio, *Amur* [Cupido] viene fatto rimare con *perekur* [pausa sigaretta] (Guberman 2010: II, 438).

Per definire, quindi, le caratteristiche dei *gariki*, si potrebbe parlare di “stornelli filosofici a sfondo umoristico”, improntati a una chiara “poetica del paradosso”, a sua volta chiaramente imparentata alla *malinconia scettica* dell’umorismo riflessivo ebraico (cfr. Salmon 2015a). Quest’ultima componente consente di inserire i *gariki* nel patrimonio letterario russo-ebraico di impronta scettica, distinto sia dall’aneddotica ebraica (barzellette), sia dalla variegata tradizione umoristica russa (poetica, canora e sonora) cui prevalentemente, in modo più o meno consapevole, si richiamano (cfr. Salmon 2015b).

In questa sede viene per la prima volta affrontata in chiave contrastiva la complessità compositiva dei *gariki* in relazione a un progetto di traduzione in italiano che implica una riflessione su ciò che distingue la poesia “alta” da quella “bassa” all’orecchio dei lettori esperti di due tradizioni *linguo-culturali* diverse⁶.

ASIMMETRIE METRICO-PROSODICHE E OPZIONI TRADUTTIVE

Gasparov (2012: 3) ha contribuito in modo fondamentale a rilevare la connessione tra tecnica versificatoria, metro, ritmo poetico e “memoria culturale”, indicando che, nel ritmo di ogni metro, c’è qualcosa che “per sua natura” lo connota con una coloritura semiotica, creando “tra metro e senso un legame organico”. Ci sono metri popolari e metri aulici, cioè forme prosodiche che concorrono implicitamente, all’orecchio di ogni singolo popolo, a generare la “memoria metrica” (ivi: 13) che distingue il verso popolare dall’ode, dalla canzone, dai versi importati in traduzione da un’altra cultura. In generale, quindi, la scelta del metro riflette il desiderio di ogni poeta di inserirsi in una tradizione riconosciuta dal lettore o, eventualmente, di separarsene, ma in modo tale che novità o tradizionalismo siano riconoscibili: è la capacità dei poeti di influenzarsi a vicenda, anche per contrasto, sfruttando tutte le proprietà della propria lingua, in primis il potenziale prosodico (cfr. Kazarin 2016: 184). Nel caso dei capolavori sovranazionali, la memoria metrica arriva a travalicare i confini: “qualsiasi poema scritto in terzine susciterà inevitabilmente associazioni con la *Divina Commedia* di Dante” (Gasparov 2012: 7).

La relazione tra memoria metrica e memoria culturale vale soprattutto per culture, come quella russa, che hanno guardato alla poesia (e alla letteratura in generale) come a un territorio dello ‘spirito’. Nella Russia sovietica, in particolare, l’ambito della poesia occupava lo spazio lasciato vuoto dal ‘sacro’, così che il ruolo semiotico della poesia russo-sovietica non è paragonabile per forza rappresentativa a quello

⁶ L’unico lavoro sulla traduzione dei *gariki* (in inglese) risulta essere il saggio di Evgenij Sokolovskij (2013) che rielabora (e critica) le traduzioni di Elina Švačkina e Thomas Farrington (da fonte non specificata e non identificabile). Tuttavia, in questo lavoro non vi è alcun riferimento né alla versificazione contrastiva, né alla teoria della traduzione: si tratta di alcune traduzioni con laconici commenti soggettivi.

della tradizione italiana novecentesca. In entrambe le tradizioni, l'associazione tra ritmo, genere e memoria metrica è evidente, ma è tra loro asimmetrica e, talvolta, i singoli 'segni poetici' si associano nelle due culture a memorie culturali contrapposte: in russo suona "classico" quello che in italiano suona "popolare" o, addirittura, parodico e infantile. Si consideri anche che spesso i poeti non scelgono il metro/ritmo versificatorio a livello esplicito, programmatico, bensì assecondando per ogni componimento, in modo implicito (inconscio), l'intonazione adeguata a un intento tematico-espressivo in un preciso momento creativo⁷.

Come afferma Mario Ramous (1991: 12), la metrica non può fornire regole che valgano per la poesia di tutti i tempi e di tutte le aree culturali, può al massimo rilevare quali regole "sostengono la tessitura di un determinato testo e verificarne la ricorrenza in poesie diverse dello stesso o di altri autori". Il primo problema della traduzione poetica, quindi, è affrontare nel progetto l'asimmetria semiotico-formale che riguarda tutti i livelli della versificazione e incide sulla memoria metrica, sul giudizio estetico, sul potenziale associativo del lettore: al variare dello spazio/tempo della creazione poetica, non combacia l'uso dei metri, delle strofe, delle rime, talvolta neppure il principio stesso che governa il ritmo prosodico, ovvero l'unità di misura del verso (cfr. Etkind 1982: 155). Perciò, il criterio stesso di scelta del metro e del ritmo varia per un traduttore non solo al variare delle lingue di lavoro (ivi: 158), ma anche in rapporto alle gerarchie progettuali che considerino il rapporto tra "i diversi livelli del testo" (Lotman 1990: 69 ss., Levý 1995). Non esistendo una "legge" che imponga di usare nel TA la stessa metrica di partenza del TP (Lotman 1990: 192), ricade sul traduttore l'onere di progettare la traduzione di un testo poetico specifico mediante strategie variabili.

Nella traduzione poetica, dove la relazione tra ritmi e suoni è così cruciale, la prima oggettiva asimmetria da considerare è a livello dell'*isocronia* linguistica. Sono i vincoli sillabo-tonici e prosodici il primo oggettivo elemento di distinzione tra le lingue che inducono i poeti, non meno delle scelte imposte dai canoni, a privilegiare forme versificatorie e scelte fonico-ritmiche profondamente diverse. Per esempio, l'italiano è una lingua isosillabica, mentre il russo è isoaccentuale; nel primo caso, come unità di misura fonologica è percepita la sillaba, laddove nel secondo caso è percepita l'intera parola⁸. Questa diversità tipologica, assieme ai canoni che ne sono a loro volta condizionati, implica una relazione *intra*linguistica tra combinazioni di suoni e successioni di accenti che vale solo per quella specifica linguo-cultura, innescando nel destinatario una risposta estetica implicita (una sorta

⁷ Guberman, ad esempio, sorpreso di vedere la gamma di varianti metriche emerse dall'analisi dei *gariki* (cfr. Salmon 2014a), ha dichiarato di scrivere "d'istinto" e di seguire l'"orecchio" senza operare scelte metriche consapevoli (comunicazione personale autorizzata, Gerusalemme, febbraio 2016).

⁸ La classificazione delle lingue in base all'*isocronia* si deve a David Abercrombie (1967: 96-98); sulle particolarità dell'italiano, cfr. Grice et al. 2005; sull'ipotesi di una diretta connessione tra ritmo e accento, cfr. Mołczanow, Wiese 2014.

di reazione immediata, pre-cosciente, di “*piacere/dispiacere fono-isocronico*”) che in traduzione va codificata con combinazioni diverse⁹:

L’arte da una parte trasforma il materiale non segnico in segni, capaci di apportare una gioia intellettuale, e dall’altra costruisce con i segni una realtà pseudofisica di second’ordine, trasformando il testo segnico in un tessuto quasi materiale, capace di provocare il piacere fisico (Ju. Lotman 1990: 77).

In particolare, rima e metro contribuiscono a costruire l’effetto estetico in connessione con il focus semantico: le informazioni sul mondo contenute nel testo poetico vengono gerarchicamente ordinate dalla struttura metrica (ivi: 69-70). L’alternanza di piano/forte, che raggiunge spesso un picco semantico-ritmico in chiusura di componimento, è particolarmente adatta a veicolare messaggi ambivalenti, contraddittori, paradossali o, semplicemente, opachi, aperti, polisemici o reticenti. Le parole organizzate in rima

accregono l’intensità della comunicazione, costringendoci a riflettere sulle concordanze e sulle differenze che pongono in gioco, ma anche sulle motivazioni inconscie che le stringono in relazione e sull’accentuazione di un significato piuttosto di un altro [...] lungi da essere un puro ornamento fonico, [la rima] rappresenta un segnale preciso che ci fornisce, al di là del suo significato primario, un *surplus* [corsivo nel testo] di informazione che coinvolge tutto il componimento poetico (Ramous 1991: 51).

Un fondamentale elemento di asimmetria tra la tradizione poetica italiana e quella russa, generato soprattutto dall’asimmetria isocronia tra le due lingue, riguarda la ricezione estetica delle rime nella poesia moderna e contemporanea¹⁰. In termini contrastivi, la questione della rima va considerata da due punti di vista strettamente correlati: quello dei vincoli linguistici che distinguono il russo dall’italiano e quello dell’evoluzione della memoria metrica nelle rispettive tradizioni. Prima ancora delle asimmetrie linguistiche, è utile considerare alcuni aspetti dell’asimmetria evoluzione storica della metrica/rima in ambito russo e italiano.

Nella tradizione russa, la rima è uno specifico requisito della poesia dotta, mentre la sua assenza corrisponde a una variante popolare (Unbegaun 1959: 184). Anche se la traduzione e l’imitazione di modelli tedeschi e inglesi, soprattutto nel XIX secolo, avevano comportato una moderata diffusione in Russia di forme liminali prive di rima (come il *vers libre* e il “verso bianco”, cfr. Lotman 1990: 127), la loro presenza è da considerarsi “normale” solo nelle imitazioni della poesia popolare (ivi: 183). Dunque, sebbene in Russia, a cavallo del XIX e XX secolo, le ripetute traduzioni del *vers libre* straniero da parte di famosi poeti avessero indotto loro stessi a sperimentare quella forma anche nei propri versi russi, tuttavia, negli anni Sessanta e Settanta del XX secolo, solo il 10% dei poeti sovietici evitava

⁹ In metafora, un ritmo “agro” all’orecchio russo può suonare “dolce” a quello italiano, e viceversa.

¹⁰ Dal punto di vista della semiosi, per “rima” può intendersi anche la “ripetizione fonetica avente funzione ritmica” (Lotman 1990: 147).

sistematicamente le rime (Gasparov 1984: 272). Pur imperfette o simili ad ardite assonanze, le rime restano un fondamento della poesia russa otto- e novecentesca (cfr. Unbegaun 1959: 177-179): il *vers libre* suona in russo come interlineare delle traduzioni e non può “soppiantare il verso sillabo-tonico russo” o diventare “un tipo di prosodia alternativa” (Kazarin 2016, 184-185). Ciò, come detto, è facilitato dall’accento mobile e dalla straordinaria libertà sintattica del russo, dovuta alle flessioni (ivi: 184-185).

Nella tradizione italiana la situazione è praticamente opposta. A mano a mano che le rime sono scomparse dalla poesia colta, sempre più la memoria culturale le ha associate alla tradizione popolare orale (filastrocche, canzonette, proverbi, scioglilingua). Secondo Pietro Beltrami (2011: 154), anche la tradizione italiana del verso libero è stata condizionata dalle traduzioni di componimenti stranieri che hanno addestrato prima l’orecchio e poi “la penna” dei nostri poeti (evidentemente in proporzione inversa rispetto alla Russia):

la discussione sul verso libero non riguarda solo un problema tecnico, ma le ragioni e la natura della poesia, nel contesto di più complesse e profonde trasformazioni culturali. Le sollecitazioni vengono dalla cultura europea e americana: dalla poesia in prosa divenuta forma moderna istituzionale in Francia (Baudelaire) ai versi liberi simili a prosa di Whitman, ripresi da Capuana (ivi: 155).

Inoltre, nel primo Novecento italiano, il verso libero implicava un deliberato rifiuto nei confronti della metrica tradizionale, delle strutture sintattiche e dell’omogeneità tipografica, sebbene le forme metriche della tradizione, pur in realizzazioni non rigorose, persistessero (ivi: 156-158)¹¹. Solo nel secondo Novecento il metro tradizionale riemerge con consapevolezza critica, pur praticato assecondando i vincoli metrici al ruolo del “discorso” poetico (ivi: 159). Nel complesso, anche se l’endecasillabo non rimato è considerato da molti studiosi la soluzione metrica privilegiata dalla poesia italiana, il verso libero è prediletto dalla maggioranza dei poeti italiani contemporanei (Jampol’skaja 2005: 91). Paradossalmente – e questo è fondamentale nel progetto di traduzione dei *gariki* – il verso libero “nato come emblema della libertà e come poesia democratica, si rivela poesia per eletti” (ivi: 92) e non è quindi indicato per una poesia che, pur colta e aforistica, si innesta chiaramente nella tradizione popolare orale.

La drastica asimmetria tra russo e italiano preclude una semplice applicazione delle tecniche di traduzione che consentono invece, in prosa, di ottenere un’equivalenza funzionale: in italiano, è arduo costruire rime originali, azzardate o raffinate (basate, cioè, su ricercate combinazioni fonico-semantiche) senza dover dilatare a dismisura il numero delle sillabe. Il potenziale estetico delle rime

¹¹ Della stessa opinione è M.L. Gasparov (1989: 252), secondo cui, in Europa occidentale, il rifiuto della rima è stata anche una reazione all’ossessione per le “rime precise” di origine rinascimentale che, auspicabilmente, dovevano essere perfettamente simmetriche non solo a livello uditivo, ma anche visivo (per gli occhi).

dipende, infatti, dall'incidenza in una lingua di: 1) numero medio di sillabe dei lessemi; 2) terminazioni dei lessemi in sillabe chiuse o aperte; 3) incidenza delle flessioni e, quindi, dei suffissi morfologici che concorrono alle 'rime grammaticali'; 4) accentuazione (ad es. tonica fissa, come in ceco e polacco; relativamente libera, ma colonnare, come in spagnolo e italiano; del tutto mobile, come in russo e lituano). Quanto al punto 1, la differenza tra russo e italiano è quella meno significativa, mentre è netta la divergenza per i punti 2, 3, 4. In russo, infatti:

- sono presenti numerosi lessemi a sillabe sia aperte, sia chiuse;
- lo stesso lessema passa dall'una all'altra tipologia grazie a un imponente sistema flessionale (che comprende, oltre a genere e numero, cinque casi) e, di conseguenza;
- l'accento tonico può indicare variazioni di caso o categoria grammaticale (*dòma* = a casa [avv.], *domà* = case [nom./acc. plur.], *rùki* = mani [nom./acc.], *rùki* = [della] mano [gen.]; *bol'sich* = grandi [agg. qual., gen. plur.], *bòl'sich* = più grandi [agg. comp., gen. plur.], ecc.);
- diminuiscono sia i vincoli sintattici, sia le potenziali marcatezze delle variabili (dove con it. "Anna ama Boris" non si può intendere Boris soggetto, mentre in russo la flessione [dell'accusativo] lo consente: "Ann[u] ljubit Boris[-]");
- i suffissi flessionali del verbo sono spesso più brevi;
- esiste un sistema aspettuale binario grammaticalizzato che può corrispondere in italiano a complesse coniugazioni [it. amare → aveva amato; ru. ljubit' → ljubil] e correlato a una rete prefissale che modifica la semantica del verbo [ru. "poljubil" = it. "aveva preso ad amare"; ru. "razljubil" = it. "aveva smesso di amare"];
- le forme avverbiali derivate dall'aggettivo sono brevi [ru. trudyj → trudno; it. difficile → difficilmente];
- Non ha l'articolo e, di conseguenza, le preposizioni sono sempre semplici¹².

Queste asimmetrie portano a pattern traduttivi svantaggiosi nel passaggio da russo a italiano: in traduzione ci si ritrova spesso con un numero superiore di sillabe anche laddove i lessemi siano, in partenza, della stessa lunghezza. Sebbene, infatti, nella flessione dei casi il russo (talvolta) aggiunga delle desinenze (ma nel genitivo plurale di alcuni lessemi femminili e neutri, al contrario, si ha il solo radicale: *kniga* → *knig*), queste sono sempre, al massimo, di due sillabe, laddove le coniugazioni del verbo italiano, oltre alla desinenza, implicano spesso anche l'uso dell'ausiliare. Si noti, in tal senso, che il passato prossimo, il più utilizzato nell'italiano parlato attuale (indicato per rendere le espressioni colloquiali della poesia russa) risulta (a livello sillabico) "proibitivo", mentre il passato remoto – ormai assimilabile al "tempo della narrazione letteraria" (cfr. Salmon 2013) – implica un drastico cambio di registro. Si aggiunga, infine, che tra russo e italiano la modalità di lettura/recitazione dei versi è diversa: leggere i versi italiani con

¹² Le stesse divergenze possono essere considerate anche nell'analisi contrastiva polacco-italiano.

l'apparente (all'orecchio italiano) prosopopea intonazionale russa creerebbe un effetto parodico.

Poiché nell'italiano contemporaneo la rima è utilizzata soprattutto nella canzone d'autore, nel rap e nel pop, l'uso della rima in poesia crea un'immediata associazione con la tradizione orale, ritmata e cantata, e non con la poesia di stile "alto", come in russo. Proprio quest'asimmetria, tuttavia, può giustificare l'uso della rima nella traduzione dei *gariki*, conferendole il compito di rappresentare l'elemento dell'oralità, caro alla memoria metrica di Guberman. Resta la fatica, per il traduttore, di trovare rime/assonanze per ogni coppia di versi ed espedienti efficaci per eliminare le sillabe in eccesso (create da ausiliari, preposizioni articolate, sillabe aperte, ecc.): spesso i repertori non bastano allo scopo, poiché le rime non grammaticali in italiano sono infinitamente più rare rispetto al russo. Si può, dunque, ricorrere a tre tecniche traduttive: 1) la compensazione (si compensa la parola eliminata a livello di morfosintassi o punteggiatura); 2) lo spostamento (l'informazione omessa in un verso viene ricollocata prima o dopo, ad esempio, invertendo un'endiadi [giorno-notte per notte-giorno]); 3) la condensazione (si fonde in una parola del TA l'informazione semantico-pragmatica racchiusa in più parole del TP ["frastuono" invece di "forte rumore"]¹³).

Purtroppo, proprio la tecnica più usata nella traduzione in prosa, l'esplicitazione (che permette di evitare le inopportune note del traduttore, inserendo nel TA il minimo indispensabile a trasmettere l'informazione che il lettore del TP desume implicitamente, soprattutto nel caso di *realia* o *culturemi*), è 'proibitiva' nella traduzione poetica, tanto più verso l'italiano. Non potendo esplicitare, è fondamentale agire in modalità gerarchica, considerando prioritaria la dominante estetico-tematica dell'intero testo poetico (cfr. Jakobson 1996, Levý 1995), mirando a conferire al TA il *potenziale di ricezione* del TP: il traduttore deve "sentire" la poesia, meditando sulle "operazioni che presiedono al suo tentativo interlinguistico" al fine di operare una "mimesi culturale esplicita" (Lombardo 2009: 22).

Formalizzare la procedura è difficile, ma si può dire che, nella traduzione dei *gariki*, si è scelto di osservare: A) la misura del verso (endecasillabo o decasillabo, se possibile, per avere un numero di sillabe sufficienti a esprimere l'invariante, ma anche per creare un ritmo consono all'orecchio italiano), B) le rime e/o assonanze, cercando di evitare l'attendibile "effetto-filastrocca", pur cambiando talvolta lo schema (Guberman le usa tutte: ABAB, AABB, ABBA, AAAA), ma senza mai rinunciare a un lessico pragmaticamente "credibile", C) la correlazione tra suono e focus semantico, comprese allitterazioni, consonanze, omofonie che esprimono il paradosso racchiuso nel messaggio poetico.

Grazie al dibattito occorso durante e dopo il Convegno di Varsavia (dove è stato presentato il progetto), sono emerse tre opzioni interessanti:

¹³ Cfr., ad esempio, i *gariki* 3 ("chi *accoglie* passioni e nostalgia" rende con un verbo i due del TP "*predat'sja ljubvi, otdavat'sja toške*").

- 1) alternare le rime alle assonanze laddove la rima non costituisce l'enfasi semantica prevista dal focus conclusivo della quartina (infatti, la memoria metrica di un italiano recepisce le assonanze come più 's sofisticate' delle rime, persino di rime imprevedibili e non generate da omologhi grammaticali [nome/nome, verbo/verbo ecc.]);
- 2) usare una metrica stabile, ma non rigida, assecondando i modelli italiani tradizionalisti, ma "non rigorosi" (Beltrami 2011: 158);
- 3) data la densità didascalica dei *gariki*, non preoccuparsi dell' 'effetto-filastrocca', considerando che una progettuale assenza di rima ("presenza della non rima"; Lotman 1990: 121) ne snaturerebbe la natura aforistico-proverbiale.

GARIKI: PROPOSTA DI TRADUZIONE

- | | | | |
|---|---|---|------------------------|
| 1 | Il mio unico ideale è l'empatia;
ai lari ebraici sono refrattario,
se mi sentivo ebreo in prigionia,
era per essere bastian contrario. | Дух нации во мне почти отсутствовал.
Сторонник лишь духовного деления,
евреем я в тюрьме себя почувствовал
По духу своего сопротивления. | (Guberman 2010: I, 69) |
| 2 | Come in viaggio un asilo per la notte,
come un raggio di luce in una grotta,
il sogno di fuggire ci smuove
e ci angoscia non sapere dove. | Как дорожная мысль о ночлеге,
как виденье пустыни – вода,
нас тревожит мечта о побеге
и тоска от незнания – куда. | (ivi: I, 104) |
| 3 | Chi fa castelli che il mare porta via
è felice e chi non teme le tempeste,
chi accoglie passioni e nostalgia,
chi banchetta all'epicentro della peste. | Это счастье – дворец возводить на песке,
не бояться тюрьмы и сумы,
предаваться любви, отдаваться тоске,
пировать в эпицентре чумы. | (ivi: I, 217) |
| 4 | Ho provato sulla mia stessa pelle
che è di certo una cosa molto scema
andare contro un panzer col coltello,
ma, s'è quello che vuoi, vale la pena. | На собственном горбу и на чужом
я вынырнул понятие простое:
бессмысленно идти на танк с ножом,
но если очень хочется, то стоит. | (ivi: I, 263) |
| 5 | Ecce homo. D'ogni cosa è contento,
Ma, ecco, lo attanaglia la malia,
un bisogno di pena e di tormento,
la sete di tristezza e nostalgia. | Вот человек. Он всем доволен.
И тут берет его в тиски
потребность в горечи и боли,
и жажда грусти и тоски. | (ivi: I, 279) |
| 6 | L'alba, un'afosa notte infelice,
uno sguardo mi fende per caso... | Ранним утром. Душной ночью.
Вдруг в ответ на чей-то взгляд... | |

- Ho estirpato le mie radici
e ora quelle piangono il vaso.
- Вырвал корни я из почвы,
и они по ней болят.
- (ivi: II, 9)
- 7 Dal giogo russo ho strappato le briglia,
e me ne sto in questa sauna ebraica,
col popolo del Libro, nella patria arcaica,
ma ti amo ancora, popolo della Bottiglia
- Я снял с себя российские вериги,
в еврейской я сижу теперь парилке,
но даже возвратясь к народу Книги,
по-прежнему люблю народ Бутылки.
- (ivi: II, 15)
- 8 Come la nostra non ne trovi al mondo
robusta e fragile intima fattura:
da due popoli un'eredità feconda,
dagli ebrei la terra, dai russi la cultura.
- Такой же, как наша, не сыщешь на свете
ранимой и прочной душевной фактуры;
двух родин великих мы блудные дети:
Еврейской земли и российской культуры.
- (ivi: II, 18)
- 9 Sono emigrato senza batter ciglia,
ma in questo mio esilio ameno,
come del mare una conchiglia,
del russo custodisco il suono.
- Я уезжал, с судьбой не споря,
но в благодетельной разлуке,
как раковина — рокот моря,
храню я русской речи звуки.
- (ivi: II, 114)
- 10 Un popolo è davvero spirituale
e pertanto è gradito al Creatore,
non per il suo tempio o per l'altare,
ma se sa ridere del suo dolore.
- Народ любой воистину духовен
(а значит – и Создателем ценим)
не духом синагог или часовен,
А смехом над отчаяньем своим.
- (ivi: II, 125)
- 11 La mia vita dalla culla al bastone
ho ingoiato con spirito e nerbo,
ma a nessuno son stato padrone,
neanche a Dio ho fatto da servo.
- Судьбу свою от сопель до седин
я вынес и душою и горбом,
но не был никому я господин
и не был даже Богу я рабом.
- (ivi: II, 133)
- 12 Non la bizzosa Provvidenza
ha votato l'uomo all'ansietà,
ma l'umana falsa credenza
di aver diritto alla felicità.
- Не по капризу Провидения
мы на тоску осуждены,
тоска у нас – от заблуждения,
что мы для счастья рождены.
- (ivi: II, 446)
- 13 In ogni sala avverto cosa aggrada
e i miei versi rimesto e stropiccio,
del resto le puttane da strada
assecondano qualsiasi capriccio.
- В каждом зале я публики ради
чуть меняю стихи и репризы,
потому что бывалые бляди
уталяют любые капризы.
- (ivi: II, 700)
- 14 Senza rigore ho vissuto e con brio,
ma accettando il destino somnesso,
- Я жил весьма, совсем, отнюдь не строго,
но строго за своей следил судьбой,

e non certo per paura di Dio,
ma del conflitto con me stesso.

боялся потому что я не Бога,
а тягостной вражды с самим собой.

(Guberman 2011: 174)

- 15 Se fossero caduti altrimenti
i dadi per celeste anomalia,
ci avrebbero allietato altri eventi,
ci avrebbe rosato un'altra nostalgia.

Если выпал бы жребий иначе
от небрежного сверху броска,
то иные бы ждали удачи
и томила иная тоска.

(Guberman 2013: 181)

- 16 Al mondo si mangiano a vicenda
creature che azzannano e sbranano,
ma la cosa più empia ed orrenda
è un branco inferocito di umani.

В мире Божьем, где рвут и когтят,
где друг друга все твари едят,
нет жесточе и негу лютей
озверевшего стада людей.

(Guberman 2015: 88)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Corpus

- GUBERMAN, I. (2010): *Gariki na vse vremena*, I-II, Eksmo, Moskva.
GUBERMAN, I. (2011): *Sed'moj dnevnik*, Eksmo, Moskva.
GUBERMAN, I. (2013): *Vos'moj dnevnik*, Eksmo, Moskva.
GUBERMAN, I. (2015): *Devjatyj dnevnik*, Eksmo, Moskva.

Teoria e critica

- ABERCRMOBIE, D. (1967): *Elements of General Phonetics*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
BELTRAMI, P.G. (2011): *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna.
ETKIND, E. (1963): "O poetičeskoj vernosti", in: ROSSEL'S, V.M. (pod red.), *Masterstvo perveoda*, Sovetskij pisatel', Moskva, 7-150.
ETKIND, E. (1982): *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, L'Age d'Homme, Lausanne.
GASPAROV, M.L. (1984): *Očerk istorii russkogo sticha*, Nauka, Moskva.
GASPAROV, M.L. (1989): *Očerk istorii evropejskogo sticha*, Nauka, Moskva.
GASPAROV, M.L. (2012): *Metri i smysl. Ob odnom iz mehanizmov kul'turnoj pamjati*, Fortuna EL, Moskva [1999].
GRICE, M., D'IMPERO, M., SAVINO, M., AVESANI, C. (2005): "Strategies for Intonation Labelling across Varieties of Italian", in: JUN, S. (ed.): *Prosodic Typology – The Phonology of Intonation and Phrasing*, Oxford University Press, Oxford, 362-389.
JAKOBSON, R.O. (1996): "Dominanta", *Jazyk i bessoznatel'noe*, Gnozis, Moskva, 119-125.
JAMPOL'SKAJA, A.B. (2005): "O lingvističeskom opisaniu ital'janskogo verlibra", *Problemy ital'janistiki*, vyp. 1, Centro Studi Italiani, Moskva, 91-98.
KVJATKOVSKIJ, A.P. (1966): *Častuška*, in *Poetičeskij slovar'*, Sovetskaja Enciklopedija, Moskva, 333-338.
KAZARIN, JU. (2016): *Poet Boris Ryžijg*, Kabinetnyj učenyj, Moskva-Ekaterinbur.
LEVÝ, J. (1995): "La traduzione come processo decisionale", in: NERGAARD, S. (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano, 61-83 [1967].

- LOMBARDO, G. (2009): *La traduzione della poesia. Studi e prove*, Editori Riuniti, Roma.
- LOTMAN, JU. (1990): *La struttura del testo*, Murzia, Milano.
- MOŁCZANOW J., WIESE, R. (2014): "Rhythm is in the mind of the beholder. Remarks on the nature of linguistic rhythm", *Linguistica Copernicana*, 11, 169-182.
- RAMOUS, M. (1991): *La metrica*, Garzanti, Milano [1984].
- RUBINA, D. (2010): "Čelovek, kotoryj mnogo sebe pozvoljaet... (Vmesto posleslovija)", in: GUBERMAN, I., *Antologija satiry i jumora Rossii XX veka*, t. 17, Eksmo, Moskva, 555-559.
- SALMON, L. (2013): "O razrešenii asimmetrii «vremeni povestvovanija» v chudožestvennom perevode s russkogo na ital'janskij jazyk (na materiale *Filiala S. Dovlatova*)", in: INKOVA, O. (éd.), *Du mot au text*, Peter Lang, Bern, 29-54.
- SALMON, L. (2014a): "«Smech nad otčajan'em svoim». O «garikach» I. Gubernana I jumorističeskoj stilizacii toski", in: CICCARINI, M., MARCIALIS, N., ZIFFER, G. (a cura di), *Kesarevo Kesarju. Scritti in onore di Cesare G. De Michelis*, FUP, Firenze, 365-375.
- SALMON, L. (2014b): "Terres promises, filiales et patries irréalisées: sur les mécanismes de la mélancolie humoristique Russo-Juive à travers le pages de Sergueï Dovlatov et d'Igor Guberman", in: BÉVANT, Y., BORISSOVA, I., DUROT-BOUCÉ, E. (éds.), *Les sociétés minoritaires et minorisées face à la globalization: uniformisation, résistance ou renouveau?*, I, TIR, Rennes, 171-190.
- SALMON, L. (2015a): "Chronotopes of Affectivity in Literature. On Melancholy, Estrangement, and Reflective Nostalgia", in: DICKINSON, S., SALMON, L. (eds.): *Melancholic Identities, Toska and Reflective Nostalgia. Case Studies from Russian and Russian-Jewish Culture*, FUP, Firenze, 11-30.
- SALMON, L. (2015b): "Melancholic Humor, Skepticism and Reflective Nostalgia. Igor' Guberman's Poetics of Paradox", in: DICKINSON, S., SALMON, L. (eds.): *Melancholic Identities, Toska and Reflective Nostalgia. Case Studies from Russian and Russian-Jewish Culture*, FUP, Firenze, 107-147.
- SOKOLOVSKIJ, E. (2013): *Poëzija Igorja Gubernana po-russki i po-anglijski*, "Slovo/Word", LXXVIII, <http://magazines.russ.ru/slovo/2013/78/s55-pr.html> (cons. 25.11.16).
- ŠAPIR, M.I. (2015): "«Semantičeskij oreol metra»: termin i ponjatje (Istoriko-stichovedčenskaja retrospektiva)", in: *Universum Versus. Jazyk – Stich – Smysl v russkoj poezii XVIII-XX vekov*, Kniga vtoraja, Jazyki slovjanskoj kul'tury, Moskva, 395-404.
- ŠEPTAEV, L.S. (1950): *Russkaja častuška*, Sovetskij pisatel', Leningrad.
- UNBEGAUN, B.O. (1958): *La versification russe*, Libraire des Cinq Continents, Paris.