

Danzando al ritmo di Goya

Giuseppe Ghini

◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 229-234 ◇

C'È, in *Struktura chudožestvennogo teksta* di Jurij Lotman, una pagina straordinaria (ce n'è più di una, in realtà), pagina che desta contemporaneamente nel lettore la sconsolata consapevolezza della propria inadeguatezza e un sentimento di intimità e festosa riconoscenza. Mi riferisco al capitoletto intitolato *Principy segmentacii poëtičeskoj stroki*¹. Lotman vi espone con una serie di esempi estremamente convincenti come le parole nel verso, partecipando della dimensione ritmica, rimica, fonologica e semantica, cessino di essere meri lessemi da vocabolario e, scomposte mentalmente in sememi e in fonemi, realizzino quella identità-contrapposizione che è caratteristica appunto della parola poetica.

L'esempio che Lotman studia più in dettaglio è la poesia *Goja*² [Goya] di Andrej Voznesenskij qui di seguito riportata.

¹ Faccio riferimento a Ju. Lotman, *Struktura chudožestvennogo teksta*, in Idem, *Ob iskusstve*, Sankt-Peterburg 1998, pp. 14-285. Il capitoletto citato è a pp. 139-156. Per l'edizione italiana si veda Idem, *La struttura del testo poetico*, Milano 2019 (prima edizione 1972).

² Riporto la grafia che Voznesenskij utilizza nella prima versione della poesia, quella di *Mozajka* e che differisce per le maiuscole dei versi 6, 10, 14 e 17 dalla *Sobranie sočinenij v 3 t.*, Moskva, 1983-84, p. 21. Seguendo Lotman, utilizzo la trascrizione "Goja" anziché la traslitterazione "Gojja". Infatti, quando Lotman scrive "В произношении стиха: 'я - го - я' фонетическое тождество первого и последнего элементов воспринимается в силу неразделимости в поэзии планов выражения и содержания как семантическая тавтология (я - я)" (Ju. Lotman, *Struktura*, op. cit., p. 151), presuppone, evidentemente, una lettura normale, non sillabata, del testo: è solo a quest'ultima lettura che corrisponderebbe una prima sillaba chiusa — fonologicamente /'goj-ja/ — mentre tutto il ragionamento di Lotman, e dunque anche il mio, suppone una realizzazione [go-ja], quella propria di una lettura russa 'normale' (come mi è stato confermato da diversi linguisti italiani e russi, tra cui Anna Bonola e Sergej Knjazev). Per la versione italiana del brano di Lotman citato si veda Ju. Lotman, *La struttura*, op. cit., p. 179: "Nella pronuncia del verso: 'ja - go - ja' l'uguaglianza fonetica del primo e dell'ultimo elemento è recepita, in forza della indivisibilità, in poesia, dei piani dell'espressione e del contenuto, quale tautologia semantica (ja-ja)".

Я - Гойя!
Глазницы воронок мне выклевал ворон,
 слетая на полое ногое.
Я - Горе.
Я - голос
Войны, городов головни
 на снегу сорок первого года.
Я - голод.
Я - горло
Повешенной бабы, чьё тело, как колокол
 било над площадью голой...
Я - Гойя!
О, грозди
Возмездия! Взвил заплот на Запад -
 я пепел незванного гостя!
И в мемориальное небо взвил крепкие звезды -
Как гвозди.
Я - Гойя!

In questa poesia *ja* è il primo membro di ben 7 versi, la base di paragone a cui si contrappongono di volta in volta *Goja*, *gore* [dolore], *golos* [voce], *golod* [fame], *gorlo* [gola] che confluiscono in quello che Lotman, sulla scia di Jakobson, chiama archisema. D'altro canto, l'archisema, relazione semantica tra parole che si realizza in questo solo testo, è confermato dal loro ulteriore rapporto di natura sintattica e fonetica: sono infatti tutte predicati nominali, e sono composte da "go" e da una seconda parte variabile. Questo rimbalza, per così dire, sulla struttura del verso iniziale "ja-go-ja", facendolo percepire come una sorta di tautologia fonetico-semantica. Lotman sottolinea inoltre la ripetizione fonologica di /v/ e /g/ che, grazie ad associazioni semantiche e fraseologiche, contribuisce a creare un'aspettativa nei confronti della parola *voron* (corvo) frustandola mediante la realizzazione della parola *vorog* (cioè l'antica forma pleofonica di *vrag*, nemico)³.

³ L'aspettativa è curiosamente realizzata dall'*Antologia della poesia russa*, Roma 2004, che a p. 856 riporta proprio *voron* al posto di *vorog*. In questa edizione anche *golod* [fame] viene messo in maiuscolo, ciò che è contraddetto dalle due edizioni russe citate, ma che è confermato da numerose altre versioni popolari della poesia.

Nel corso del pur breve componimento poetico, nota ancora Lotman, *ja* viene correlato a termini tra loro opposti per la marca astrazione-concretezza (*dolore, fame – gola, orbite, voce*), ciò che porta infine a una complessa immagine antropomorfo-metaforica, quella della ‘piazza nuda, con la donna impiccata sopra di essa’. Il soggetto *ja* viene via via caricato di nuovi contenuti, sicché l’intermedio “Ja Goja” (verso 12), e ancor più il finale “Ja Goja” (verso 18) sono ben più ricchi e complessi di quello che compare nel primo verso. Sinteticamente Lotman conclude la sua dimostrazione affermando che “Il suono nel verso non rimane nei limiti del piano dell’espressione, ma entra come uno degli elementi [...] nella costruzione della struttura del contenuto”⁴.

Occorre notare che Lotman non porta fino in fondo la sua esposizione: tralascia ad esempio la paronomasia *grozdi – gvozdi* e, pur accennando più volte alla semantizzazione della dimensione ritmica, lascia al lettore di condurre questa ulteriore analisi. La via, tuttavia, è indicata con certezza: “La stessa natura della struttura ritmica divide il testo in unità che non combaciano con quelle semantiche, ma che acquistano una semantica nel verso”⁵.

Proseguiamo dunque questa analisi prendendo in considerazione la dimensione ritmica. La poesia di Voznesenskij, pur con due apparenti eccezioni, è basata su un ritmo anfibrachico⁶, cioè su di una serie di piedi ternari accentati sulla sillaba centrale (˘ - - ˘). La serie di anfibrachi è facilmente individuabile nei versi più lunghi, ad esempio: *glaz – ni – ca / vo – rò – nok / mne – ò – kle / val – vò – rog / sle – tà – ja / na – pò – le / na – gò – e*/. Il ritmo dell’anfibraco è incalzante e al tempo stesso solenne, obbliga il lettore a interpretare il testo senza pause, così da trasformare le parole in un *continuum* linguistico dall’incedere enfatico, reso ancor più arduo dalle allitterazioni.

Come già anticipato, la regolarità ritmica è apparentemente interrotta da due tipi di eccezioni. La prima riguarda il solo verso *I – v me – mo / ri – àl’*

– *no / e – né – bo*, dove il primo piede ternario è privo di accenti. Si tratta a ben vedere di un tribraco, piede trisillabico senza accenti, corrispondente al pirrichio per le misure binarie. In buona sostanza, come già il pirrichio appunto, è un piede neutro che non ribadisce ma neppure ostacola e dunque conferma il ritmo anfibrachico (si veda l’uso che ne fa ad esempio Boris Pasternak nella poesia *Marburg: Ja – vòn – vy / ry – vòl – sja, / čtob – ne – raz / re – vèt’ – sja*⁷.

Di tutt’altro valore è l’altra eccezione costituita dai numerosi versi che iniziano con *ja*, i quali, com’è oltremodo evidente dalla lettura di Voznesenskij stesso⁸, sono chiaramente accentati sulla prima sillaba. Nella teoria versificatoria si è soliti parlare in questo caso di accento extraschemico in anacrusi (*vnemetričeskoe o sverschemnoe udarenie*)⁹. Abbiamo dunque in questi casi una violazione del ritmo anfibrachico atteso e tuttavia una violazione che è accettata dalla coscienza metrica russa. Ciò porta inevitabilmente nuova enfasi – questa volta enfasi metrico-ritmica – proprio su quel soggetto *ja* che, come abbiamo visto, costituisce il punto di riferimento della poesia. Infatti, nell’anfibraco “*ja – Go – ja*” la coscienza metrica riconosce e allo stesso tempo neutralizza ritmicamente i due fonemi identici ma diversamente accentati *ja* e altrettanto avviene in tutti i piedi modellati su quello (“*ja – go – re*” ecc.). La conseguente semantizzazione del ritmo porta dunque nuova acqua alla già ricca interpretazione di Jurij Lotman, arricchisce della dimensione ritmica la tautologia fonologico-semantica “*ja-go-ja*” del verso iniziale con quella stessa identità-contrapposizione che è caratteristica appunto della parola poetica.

Può essere interessante ora vedere se i traduttori italiani hanno colto le dominanti fonosimboliche, ritmiche e semantiche della poesia di Voznesenskij e se hanno tenuto conto di questa complessità nelle loro versioni adottando strategie traduttive adeguate.

La prima traduzione che consideriamo segue di

⁴ Ju. Lotman, *La struttura*, op. cit., p. 182 (ed. or. p. 153).

⁵ Ivi, p. 183 (ed. or. p. 154).

⁶ Cfr. E. Daenin, *Sovremennyj svobodnyj russkij stich*, <<https://sites.google.com/site/dayenin/Home/vers1989>> (ultimo accesso: 24.7.2021).

⁷ B. Pasternak, *Sobranie sočinenij v 5 tt.*, I, Moskva 1989, p. 106.

⁸ Cfr. <<https://www.youtube.com/watch?v=pcGwdfdsTDasA>> (ultimo accesso: 21.7.2021).

⁹ Per entrambi i casi si può fare riferimento a V. Cholševnikov, *Osnovy stichovedenija*, Moskva-Sankt Peterburg 2004, pp. 36-39.

pochi anni la prima comparsa di *Goja* nell'antologia *Mozajka*, stampata a Vladimir l'anno precedente¹⁰, e appartiene ad Angelo Maria Ripellino che la pubblicò nel suo *Nuovi poeti sovietici*¹¹.

Io sono Goya!
Occhiaie di buche mi ha scavato a beccate il nemico,
volando sui campi spogli.

Io sono il Dolore.

Io, la voce
della guerra, le città bruciacchiate
sulla neve dell'anno quarantuno.

Io, la fame.

Io, la gola
d'una donna impiccata, il cui corpo batteva come una campana
sopra una piazza nuda...

Io sono Goya!

O grappoli
della vendetta! Ho spazzato d'un colpo a Occidente
la cenere di un ospite non invitato!

E nel cielo della memoria ho confitto stelle salde
come chiodi.

Io sono Goya.

È evidente fin d'ora come sia difficile per il traduttore italiano costruire un testo in cui riprodurre gli effetti del testo russo. "Dolore", "voce", "fame" hanno fonemi molto differenti da "Goya", e l'unico termine che può costituire un'opposizione nel senso indicato da Lotman è "gola". Anche la sintassi italiana non aiuta: lo stretto parallelismo che nel russo contrappone "ja Goja" a "ja gore", "ja golos", "ja Golod", "ja gorlo" viene irrimediabilmente perduto nella variazione "Io sono Goya"; "Io sono il Dolore"; "Io, la voce"; "Io, la fame"; "Io, la gola". Più adeguata è la resa fonosimbolica, per lo meno di alcuni versi: l'enfasi del secondo e del decimo verso sul fonema /k/ (rispettivamente: occhiaie, buche, scavato, beccate, nemico; impiccata, cui, corpo, campana) riprendono in qualche modo l'enfasi del russo sui fonemi /v/ e /g/, pur non potendo svolgere la stessa funzione di semantizzazione dell'aspetto fonosimbolico, dato che non rinviano a "Goja". A livello ritmico

si può notare un altro fenomeno estremamente particolare, non so quanto volontario, spiegabile forse con l'influsso del ritmo del testo russo. Mi riferisco alle sequenze di anfibrachi che compaiono qua e là: *oc – chià – ie / di – bù – che; lo – sò – no il / do – lò – re; spaz – zà – to / d'un – còl – po a Oc / ci – dèn – te*. Da un punto di vista semantico colpisce la decisione del traduttore di interpretare *memorial'noe nebo* come "cielo della memoria", confinando nella sfera implicita ogni possibile rimando alla tangibilità di una lapide commemorativa su cui "configgere stelle salde come chiodi". Un'ultima osservazione grafica: Ripellino è l'unico che rispetti la maiuscola di *Gore* [Dolore], ma occorre tener conto che non sempre le edizioni russe rispettano l'*editio princeps*.

Dello stesso anno, e fors'anche precedente, è la versione di Dino Bernardini¹².

Io sono Goya!
Mi scavò le occhiaie a colpi di becco il nemico volando sul campo
[indifeso.

Io sono il dolore.

Io sono la voce
della guerra. I tizzoni delle città fumanti sulla neve dell'anno
[quarantuno.

Io sono la fame.

Io sono la gola
di una donna impiccata il cui corpo come campana batteva sulla
[piazza nuda...

Io sono Goya.

O furore
della vendetta! Con una scarica verso occidente ho disperso
[le ceneri dell'ospite non invitato,

e sulla lapide del cielo ho infisso stelle salde
come chiodi.

Io sono Goya.

In realtà Bernardini non si fermò a questa prima versione. Come scrive nelle sue memorie, la "ripubblicò più volte, ogni volta limandola e modificandola, senza rimanerne mai completamente soddisfatto"¹³. Riportiamo qui una delle sue ultime versioni, quella del 1990: il lavoro di lima è rappresentato dalle varianti in grassetto.

¹⁰ A. Voznesenskij, *Mozajka. Stichi i poëmy*, Vladimir 1960, p. 38. Nella *Sobranie sočinenij* indicata alla nota 2 la poesia porta la data del 1957.

¹¹ A. M. Ripellino (a cura di), *Nuovi poeti sovietici*, Torino 1961, p. 203.

¹² Cfr. "L'Europa Letteraria", 1961 (7), 2, pp. 212-213.

¹³ Cfr. D. Bernardini, *Scampoli di memoria* (7), "Slavia", 2008, 1, p. 203.

Io sono Goya.
Mi scavò le occhiaie a colpi di becco
il nemico, volando sul campo indifeso.

Io sono il dolore.

Io sono la voce
della guerra, **sono** i tizzoni delle città
fumanti sulla neve dell'anno quarantuno.

Io sono la fame.

Io sono la gola
di una donna impiccata,
il cui corpo batteva sulla piazza nuda
come una campana...

Io sono Goya.

Oh furore della vendetta!
Con **il fuoco** verso occidente
ho disperso le ceneri
di un ospite non invitato

e sulla lapide del cielo ho infisso stelle
salde come chiodi.

Io sono Goya.

Molte delle osservazioni fatte a proposito della traduzione di Ripellino valgono anche per queste versioni di Bernardini. Da notare, però come la struttura “Io sono Goya” venga mantenuta nel corso della poesia anche in “Io sono il dolore”; “Io sono la voce”; “Io sono la fame”; “Io sono la gola” rendendo possibile se non la creazione di un archisema (di nuovo: il primo membro “go” è presente solo in “Goya” e in “gola”) il parallelismo sintattico tra predicato nominale e “Io sono”. Anche in questo caso troviamo fenomeni di allitterazione: del fonema /k/ nei versi 2-3 e nei versi 10-12, nonché del fonema /s/ nei versi 18-19, e anche qui è difficile individuare il nucleo a cui questa semantizzazione dei tratti fonologici rimanda. Da notare la moltiplicazione delle serie di anfibrachi: *oc – chià – ie / a còl – pi / di – bèc – co il / ne – mì – co / vo – làn – do / sul – cà m – po in / di – fè – so / lo – sò – no il / do – lò – re. / Io – sò – no / la – vò – ce; lo – sò – no / la – fà – me; lo – sò – no / la – gò – la*. La prima lunga serie è resa possibile dalla traduzione di *nagoe* con “indifeso”, una traduzione quanto meno originale. Dal punto di vista lessicale è da notare la traduzione dell'espressione *grozdi vozmezd'ja* [grappoli di vendetta], in cui un termine concreto viene originalmente accostato a un astratto, con un più consueto e banale “furore della vendetta”.

Giorgio Kraiski presentò una sua traduzione negli anni Sessanta, una traduzione di cui esiste solo la versione registrata su un disco da 33 giri, interpretata da Fernando Cajati, preziosamente conservata dall'Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi che l'ha anche riversata su un file mp3¹⁴. La riporto qui con punteggiatura e spaziatura ovviamente solo presunta.

Io sono Goya.
Occhiaie a beccate mi ha scavato il nemico,
volando sui campi spogli.

Sono il dolore, io.

Io la voce della guerra,
i tizzoni delle città incendiate
sulla neve del quarantuno.

Sono la fame.

La gola, io,
d'una contadina impiccata, il cui corpo come una campana
dondolava sopra la nuda piazza.

Io sono Goya.
Oh, grappoli
della vendetta! Come una raffica ho scaraventato a Occidente
le ceneri di un ospite importuno.
E nella lapide del cielo ho conficcato saldi chiodi di stelle.
Io sono Goya.

Più ancora delle altre versioni questa traduzione si concentra sulle caratteristiche della lingua di arrivo e sulla scelta estremamente accurata della parola. La *variatio retorica* tutta italiana trova qui infatti la sua piena realizzazione: “Io sono Goya”; “Sono il dolore, io”; “Io la voce”; “Sono la fame”; “La gola, io”; e anche l'espressione sintetica “il quarantuno” per indicare l'anno rimanda all'italiano colloquiale. Dei fenomeni allitterativi è rimasta solo l'iterazione del fonema /k/ nel verso 7, mentre il ritmo di anfibraco si osserva solo in *oc – chià – ie a / bec – cà – te*.

L'ultima traduzione italiana ci perviene da quella che la filologia usa chiamare tradizione indiretta. È infatti contenuta proprio nella *Struttura del testo poetico* di Lotman, curato per la Mursia da Eridano

¹⁴ Devo qui ringraziare la direzione dell'Istituto e in particolare il sig. Roberto Catelli per la disponibilità dimostrata nell'inviarmi tempestivamente il file mp3 della versione di Kraiski. Il disco della RCA identificabile con il codice SBN DDS1302086 d.digit. 204485 non riporta l'anno di pubblicazione.

Bazzarelli e tradotto dal curatore, Erika Klein e Gabriella Schiaffino¹⁵. Non è dato di conoscere chi dei tre traduttori abbia tradotto nel 1972 questa versione italiana.

Io – Goya.
 Orbite di buche mi ha scavato a colpi di becco il nemico,
 scendendo a volo sul nudo campo.
 Io – il dolore.
 Io – la voce
 della guerra, della città i tizzoni
 ulla neve dell'anno quarantuno.
 Io – la fame.
 Io – la gola
 della donna impiccata, il cui corpo come campana
 sbatteva sopra la nuda piazza...
 Io – Goya!
 O grappoli
 della nemesi! Ho sollevato in un fiato verso Occidente
 la cenere dell'ospite non chiamato!
 E nel memoriale del cielo io ho martellato robuste stelle –
 Come chiodi.
 Io, Goya.

Curiosamente, all'opposto della versione del russo Giorgio Kraiski orientata sull'italiano, la versione della Mursia a opera dei tre italiani è la più vicina alla lettera del testo di partenza, forse perché funzionale alle spiegazioni di Lotman sul testo. Nella traduzione "Ja – Goja" con "Io – Goya" l'uso del trattino lungo a sostituire la copula è certamente più simile a quello del russo¹⁶ che a quello dell'italiano¹⁷, e proprio per questo ammette un'interpretazione delle proposizioni ja + predicato assai vicina a quella di Lotman almeno a livello sintattico. Addirittura anche l'allitterazione "io – Go – ya" si avvicina alla tautologia fonetico-semanticamente di "ja – Go – ja". Usuali sono gli effetti fonosimbolici dell'iterazione del fonema /k/ nei versi 2 e 10, che tuttavia nella lingua italiana non possono rimandare al nucleo semantico "go" di "Goya". E anche qui troviamo una pur modesta serie di anfibrachi *sca – v`a – to / a – c`ol – pi / di – b`ec – co il / ne – mi – co*, ciò che complessivamente sembra confermare l'influsso del ritmo del testo russo, non colto consapevolmente ma agente in modo subliminale all'atto della traduzione.

Infine, tenendo conto di tutti i limiti che una traduzione italiana di questo testo inevitabilmente, come abbiamo visto, comporta, vorrei proporre una nuova versione che mantenga almeno, accanto alla dimensione semantica, parte della semantizzazione del livello fonosimbolico e, soprattutto, il ritmo solenne e incalzante di anfibraco.

Io – Goya!
 Occhiaie di buche ha scavato a beccate il nemico
 volando sul campo spogliato.

Io – angoscia.
 Io – voce
 di guerra, le case ridotte in tizzoni e la neve,
 nei giorni di quel quarantuno.

Io – fame.
 Io – gola
 di donna impiccata, il cui corpo batteva a campana
 su piazze deserte...

Io – Goya!
 Oh, grappoli
 di una vendetta! Ho disperso sparando a Occidente
 le spoglie di chi mai nessuno ha invitato!
 E nel cielo che sempre ricorda ho confitto degli astri
 incrollabili come dei chiodi.

Io – Goya.

¹⁵ Cfr. Lotman, *La struttura*, op. cit., p. 177.

¹⁶ F. S. Perillo, *La lingua russa all'università. Fonetica, morfologia, sintassi*, Bari 2000, p. 49.

¹⁷ Cfr. L. Serianni, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria. Suoni, forme costrutti*, Torino 1988, pp. 65-66.

◇ *Dancing to the Rhythm of Goya* ◇
Giuseppe Ghini

Abstract

The article explores the possibility of maintaining Russian rhythm in Italian translations, using Voznesenskii's poem *Goya* as a case study. The starting point is Iurii Lotman's thorough analysis of *Goya* in his *Structure of the Artistic Text*, here further enriched with an examination of the rhythmic level. Indeed, the amphibrach rhythm confirms and strengthens Lotman's statements about concordance of the phonetic and semantic levels in the poem. Five Italian versions of the poem are then analyzed, focusing on the semantization of the phonetic and rhythmic levels: Ripellino's translation (1961), two versions by Bernardini (1961, 2008), Kraiski's translation, and the one published by Bazzarelli, Kelin and Schiaffino within the aforementioned text by Lotman *Structure of the Artistic Text* (1972). The article concludes with a new Italian translation into Italian amphibrachs by the author.

Keywords

Voznesenskii, Goya, Russian Amphibrach in Translation.

Author

Giuseppe Ghini. Full Professor of Russian Literature at the University of Urbino since 2002; Fellow of the Institute for Research in the Humanities, University of Wisconsin, Madison (1997-98); Visiting scholar at the Davis Center for Russian and Eurasian Studies, Harvard University (2003); Member of Associazione Italiana degli Slavisti, reviewer for some "L'analisi linguistica e letteraria", "Studi slavistici", "Russica romana", "Linguae &". Author of four books (*Un testo "sapienziale" nella Rus' kieviana. Il Poučenie di Vladimir Monomach*, Bologna 1990, pp. 108; *La Scrittura e la steppa. Esegese figurale e cultura russa*, Urbino 1999, pp. 204; *Tradurre l'Onegin*, Urbino 2003, pp. 168; *Anime russe. Turgenev, Tolstoj, Dostoevskij. L'uomo nell'uomo*, Milano 2014) and more than 80 articles. In 2021 published a new Italian translation of Pushkin *Evgenii Onegin* in iambic nine-syllable verses. Member of the Evaluation Board of the Urbino University from 2007 to 2019. President of Fondazione Rui since 2017.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2021) Giuseppe Ghini