

Giovanna Siedina

PER UNA TRADUZIONE ITALIANA DI TARAS ŠEVČENKO. UN PRIMO APPROCCIO AL PROBLEMA

1. Il presente articolo costituisce una prima analisi dei problemi che deve affrontare un traduttore italiano del retaggio poetico di Taras Ševčenko, unanimamente riconosciuto da generazioni di critici come il maggiore poeta ucraino (1814-1861). Un esame di alcune delle traduzioni italiane delle poesie di Ševčenko¹, mostrandoci la forma in cui la ricezione italiana della poesia di Ševčenko ha preso corpo, ci condurrà direttamente ad affrontare una questione più generale e centrale: in che misura è possibile tradurre Ševčenko? O per meglio dire: in che misura possiamo postulare la traducibilità in italiano della poesia di Ševčenko? Le risposte che tenteremo di formulare nel presente contributo avranno un carattere per così dire, "preliminare", e non pretendono in alcun modo di essere esaustive o definitive.

1.1. Affrontare il problema dell'analisi di una traduzione significa, come già nel 1929 ben sottolineò il primo insigne filologo slavo italiano, Giovanni Maver², considerare che una traduzione documenta una relazione tra due letterature e, di conseguenza, tra due popoli. Questa affermazione pare particolarmente significativa in relazione alla traduzione delle liriche ucraine di Ševčenko ad opera di Mlada Lypovec'ka³, pubblicate nel 1942 a Milano dall'Istituto per l'Europa Orientale⁴. Come osserva Leone Pacini Savoj, è alla instancabile attività della Lypovec'ka che si deve in primis la familiarizzazione del pubblico italiano con l'opera di Ševčenko⁵.

2. Fondamentale e preliminare a una efficace trasposizione dell'opera poetica del poeta ucraino⁶ è la piena comprensione della specificità della sua *Weltanschauung*, della sua percezione della storia nazionale, del carattere dei suoi connazionali ("Ščo my? Čyji syny?", *Poslanie (I mertvym, i žyvym...*), vv. 156-157), del valore altamente poetico della sua opera come documento autobiografico e allo stesso tempo "storico-nazionale", se così si può dire.

Le strutture profonde che sottendono il pensiero di Ševčenko, sia nei poemi retorico-profetici (e "politico-ideologici"), sia nelle poesie di effusione lirica, come pure nei poemi narrativi più interessanti e complessi, sono radicate nel pensiero mitico⁷. In questo contesto intendo sottolineare qui prima di tutto il sincretismo e la originaria natura simbolica del pensiero mitico, che rivela un insospettato potere conoscitivo e costituisce un tratto fondamentale del pensiero umano e della prassi artistica, oltre a costituire un modello del comportamento umano individuale e sociale⁸. In secondo luogo intendo riferirmi al carattere specifico della letteratura medievale della Slavia Orthodoxa, acutamente evidenziato rispettivamente nei saggi di Riccardo Picchio, *La funzione delle chiavi tematiche bibliche nel codice letterario della Slavia ortodossa*⁹ e di Ju. M. Lotman e B.A. Uspenskij, *Il ruolo dei modelli duali nella dinamica della cultura russa (fino alla fine del XVIII secolo)*¹⁰. Di questi due lavori vorrei rilevare alcune acquisizioni che interessano, anche se in forma parzialmente indiretta, il pensiero mitico di Ševčenko, e che sono tutt'altro che secondarie dal punto di vista della trasposizione traduttiva.

Per quanto riguarda il primo saggio, mi riferisco ai livelli semantici del testo (senso spirituale e senso storico), alla funzione referenziale di citazioni e rimandi biblici e all'interpretazione della "storia" in sé, nel suo significato terreno, quasi come "un'allegoria storica della stessa parola biblica". Per quanto riguarda il secondo saggio, intendo sottolineare la polarità fondamentale, da identificarsi nel carattere duale della struttura della cultura russa medievale e del processo storico. <<Conseguentemente il nuovo non scaturisce da una riserva strutturale "inutilizzata", ma è il prodotto di un ribaltamento di valori affermatasi in seguito a più antichi rivolgimenti di uno stadio precedente>>. I cambiamenti ricorrenti si risolvono in "una *rigenerazione* di forme arcaiche" (373, 375).

3. La recente interpretazione del pensiero mitico, caratterizzato dall'unità indivisibile delle sfere logica ed emozionale, dalla non distinzione tra oggetto e segno, tra il principio e l'essenza, dall'idealizzazione del periodo delle origini come "età dell'oro" e dalla percezione del significato teleologico di tutto ciò che accade¹¹, appare particolarmente utile ai fini della nostra analisi delle traduzioni italiane di Ševčenko.

In effetti, è proprio la trasposizione di un testo, e in particolare di un testo poetico in un'altra lingua, che fa affiorare i "nodi" stilistico-con-

cettuali e culturali che contraddistinguono l'opera del "più nazionale" e più universale poeta ucraino. Non mi soffermerò qui ad esporre la classificazione della poesia di Ševčenko (che va considerata, inoltre, come una forma aperta), già illustrata da Grabowicz (1982). Più opportuno sembra in questo contesto porre in luce le metafore chiave attraverso le quali il poeta esprime la sua verità sul passato ucraino: *slovo*, *volja*, *pravda*. Come si può immediatamente osservare, questi vocaboli, per esempio, non hanno una traduzione univoca in italiano. *Slovo*, parola, Verbo; *volja*, volontà, libertà; *pravda*, verità, giustizia. In altre parole, proprio le parole che riassumono l'ethos del Cosaccato, misura morale di una vita ideale, ultimo obiettivo della restaurazione di una mitica età dell'oro, in una auspicata futura *communitas* di uomini liberi ed uguali, in un certo senso mancano, in quanto la connotazione semantica dell'originale appare in traduzione come una copia pallida e parziale. In altri termini, si perde nella resa italiana la pregnanza e la bidimensionalità semantica dell'originale. A ciò va aggiunta, ad esempio, l'opposizione binaria tra un glorioso passato di libertà (e *slava*), e la miseria presente, dove la *mohyla* si riferisce a una dimensione che è insieme storica e paesaggistico-spaziale. Il tumulo funerario, che per il lettore ucraino evoca un'intera gamma di valori, esperienze, tradizioni, rappresenta una strana e remota entità per l'immaginario collettivo del lettore italiano medio, abituato a *realia* più definiti e localizzati da un punto di vista storico-cronologico e di collocazione spaziale.

In altre parole, l'intrinseca organica "circularità" dell'ispirazione poetica e dell'opera di Ševčenko ponevano una certa difficoltà al traduttore che volesse trovare una felice disposizione di una scelta di poesie e frammenti tali da convogliare al lettore italiano, che poco o niente conosceva dell'Ucraina, alcuni aspetti di quella autobiografia simbolica che è la poesia di Ševčenko¹². Il contenuto viene così diviso in tre sezioni, convenzionalmente intitolate *Idilli*, *Inni e poemi*, *Elegie*. Questa classificazione sembra sovrapporsi al principio "tematico" con un criterio basato sul modo formale di presentazione. Secondo le parole del traduttore, le tre sezioni presentano al lettore, tra l'altro: 1. la profonda aspirazione a un'armoniosa vita campestre, depositaria di una memoria collettiva di pace in grembo alla natura e di amore fraterno¹³; la rappresentazione di eventi storici¹⁴; "elegie", frammenti di confessioni, animate da note dolenti e pervase di speranza, che esprimono nostalgia per la natia

Ucraina, orrore per l'esilio e la prigionia, il rimpianto per una mancata felicità¹⁵. Nei casi in cui l'originale è privo di un titolo specifico, il traduttore ne formula uno convenzionale. È ovvio che una tale divisione è inadeguata; l'assenza poi di un qualche criterio cronologico e di ispirazione poetica, comporta che, tanto per fare un esempio, *Muza e Slava*, composte nello stesso giorno e, diciamo così, in un solo respiro, vengono presentate in due sezioni diverse, mentre costituiscono un "nodo" centrale della autorappresentazione del poeta. Tralasciando la questione dell'opportunità o della ragionevolezza della selezione e della disposizione della produzione scelta, mi concentrerò sulle modalità della trasposizione in italiano.

4.1. Fornirò qui di seguito alcuni saggi, tratti dalle tre sezioni, della traduzione italiana col testo ucraino in parallelo. La mia scelta mira ad illustrare alcune delle difficoltà che deve affrontare un traduttore che voglia conservare la veste "formale" di quanto traduce. Non è irrilevante ricordare, tuttavia, l'indicazione del frontespizio che recita: "Adattamento italiano di Cesare Meano". La specificazione è tutt'altro che secondaria: essa, comporta, infatti, come tenterò di mostrare analiticamente, interventi nel testo e, come apparirà chiaro, la cosciente "disattenzione" per la corrispondenza rimico-ritmica dei versi, che ci induce a postulare una traduzione in prosa.

Sadok vyšnevyj kolo xaty,
Xrušči nad vyšnqmy hudut',
Pluhatari z pluhamy jdut',
Spivagt' idučy divčata,
A materi večerjat' ždut'.

Sem'ja večerja kolo chaty
Večirnja ziron'ka vstaje.
Dočka večerjat' podaje,
A maty choče naučaty,
Tak solovejko ne daje.

La sera
Tutt'intorno alla casa,
c'è un giardino di ciliegi.
Tutt'intorno ai ciliegi
ronzano i calabroni
Tornano gli aratori con l'aratro,
Le fanciulle camminano cantando.
Aspettano, le madri, con la cena.

Sotto i ciliegi
la famiglia si siede a mensa.
S'accende
la stella del vespro. La figlia
porta la cena in tavola. La madre
le vorrebbe insegnare . . .
Ma non può.
L'usignuolo le tronca la parola.

Siedina

Poklala maty kolo chaty	La madre dispone,
Malen'kych ditočok svojich;	vicino alla casa,
Sama zasnula kolo jich.	i più piccoli figli.
Zatychlo vse, til'ko divčata	Li fa addormentare.
Ta solovejko ne zatych.	Si addormenta con loro...
	Tutto tace.
	Soltanto le fanciulle
	non tacciono, e l'usignuolo.

Possiamo rilevare nel complesso una certa ridondanza rispetto all'originale (tre strofe di cinque versi sono rese con tre strofe di sette versi); la composizione ucraina è assai più essenziale, contenendo ogni verso un'unità semantico-sintattica compiuta. Dal punto di vista della trasposizione del metro (tetrapodia giambica) il testo italiano presenta un movimento che virtualmente potrebbe suonare come un endecasillabo-settenario (il cosiddetto verso recitativo), ma che tale non è. A ciò si aggiunge l'inserzione di quattro *enjambement*, che spezzano la misurata armonia dell'originale¹⁶.

La linearità e la compiutezza, come pure il carattere piano e semplice del lessico, rendono la resa italiana della prima strofa compito facile. Userò nelle mie due varianti di traduzione l'endecasillabo:

2

Giardino di ciliegi accanto a casa.	Giardino di ciliegi intorno alla casa,
Ronzano sui ciliegi i calabroni	Sui ciliegi i calabroni ronzano,
Tornano gli aratori con gli aratri,	Gli aratori con gli aratri tornano,
Rientrano cantando le ragazze,	Cantano rientrando le ragazze,
Aspettano le madri per la cena.	Per la cena le madri aspettano.

Nel primo verso, la "massima" riduzione può essere raggiunta in italiano eliminando l'articolo indeterminativo *un*. Il verso rinforza così l'idea dell'universalità, della atemporalità dell'ideale di pace e armonia delineato dal poeta. Nella seconda variante ho tentato di conservare parzialmente la rima verbale dell'originale (versi 2, 3, 5), ciò che, tuttavia, produce un effetto di monotonia e banalizzazione dell'originale. Infatti, come sottolineerò nelle conclusioni, mentre è indispensabile puntare a una equivalenza metrica funzionale dell'originale come principio struttu-

rante del verso, la rima in italiano può, a mio avviso, tralasciarsi.

4.2. Della seconda sezione, *Inni e poemi*, illustrerò dapprima la traduzione di *Prorok* (nella variante del 1848); quindi alcuni frammenti di *Kavkaz* (1845), e infine i versi 1-25 di *Čyhryne, Čyhryne...* (1844).

La solitudine del poeta profeta, l'incomprensione che lo circonda, già presente in *Perebendja* (1839), assumono in *Prorok* un'espressione più intensa ed accentuata. Il ruolo del poeta-profeta è quello di educare il suo popolo ridotto in schiavitù attraverso la proclamazione della "santa verità", dono della misericordia di Dio per gli uomini. Attraverso i profeti le parole di Dio si sono riversate sulle anime schiave degli uomini, assetate di libertà, come erano gli Ebrei durante la cattività babilonese. Ma come gli Ebrei nella cattività di Babilonia, le anime degli uomini sono corrotte, pervertite, hanno perso la memoria di sé e non accolgono la parola divina. Assumendo su di sé l'arduo ruolo di araldo del Verbo divino, il poeta-profeta si colloca tra i servi di Dio, perseguitati e lapidati.

Il profeta¹⁷

1 Nenače pravednych ditej
Hospod', ljublja otych ljdej
Poslav na zemlju jim proroka;
Svoju ljubov' blahovistyt'
5 Svjatuju pravdu vozvistyt'!

Nenače naš Dnipro širokyj
Slova joho lylys', tekly
I v serce padaly hlyboko!
Ohnem nevydymym pekly
10 Zamerzli duši. Poljubyly
Toho Proroka, skriz chodyly
Za nym i sl'ozy, znaj, lyly
Navčeni ljudy. I lukavi!
Hospodnjuju svjatuju slavu
15 Roztlyly I čužym boham
Požerly žertvu! Omerzyls'!

Dio amava gli uomini,
come s'amano i figli saggi:
e mandò sulla terra un Profeta
perché a tutti dicesse il suo amore,
e a tutti insegnasse
la santa ragione.

Le parole
del Profeta scorrevano
sulla terra,
larghe, piene,
come l'acque del nostro Dnipro;
e toccavano i cuori
profondamente
e li bruciavano... Gli uomini
amavano il Profeta,
lo pregarono versando lacrime,
poi... Gli uomini

I muža svjata . . . hore vam!	perfida genia,
Na stohnach kamenem pobyly.	distrussero la santa
I pravedno Hospod' velykyj,	gloria di Dio;
20 Mov na zvirej tych ljutyjch, dykych, e agli dèi sacrificarono	
Kajdany poveliv kuvat',	insozzandosi;
Hlyboki tjurmy pokopat'.	e il Santo Uomo
I rode ljutyj i žestokyj!	-guai a voi! –
Vomisto krotkoho proroča...	lapidarono sulla piazza,
25 Carja vam poveliv nadat'!	<i>abbandonandosi poi,</i>
	<i>ebberi di sangue e d'infamia, ai tripudi.</i>
	Fu dunque giusto,
	se il Signore, l' <i>Iddio</i>
	<i>nostro, giudice e padre,</i>
	per voi, o selvaggi, per voi,
	o feroci, ordinò
	di fucinare catene,
	di costruire prigioni profonde;
	e sopra voi, o crudele
	e menzognera genia,
	invece del dolce Profeta,
	impose uno Zar.

Ancora una volta osserviamo una certa ridondanza nelle espressioni arbitrariamente aggiunte dal traduttore, negli attributi e apposizioni (*l'Iddio nostro, giudice e padre; abbandonandosi poi, ebberi di sangue e d'infamia, ai tripudi*). Questo atteggiamento semplicistico nell'approccio al testo, e in particolare a questo testo (cfr., per esempio, la resa "neutra" dei verbi biblicamente connotati *blagovystyt' e vozvystyt'*), priva il testo italiano di quelle risonanze semantiche bibliche ampiamente analizzate da W. Mokry (Mokry 1996). Cfr., ad esempio, *pravda, slovo e slava*. Il verbo del poeta-profeta è la *gloria* di Dio, la *verità-giustizia* vivente, che il mondo ha conosciuto, ma non accettato, ha messo a morte. Rendere in italiano *svjataja pravda* con la *santa ragione* altera completamente la risonanza semantico-emotiva di questo verso, e in ultima analisi dell'intera poesia. Nella mia traduzione di questa poesia, mi sono sforzata di conservare l'"omogeneità" semantica, come pure, attraverso l'endecasillabo italiano, il ritmo uniforme della tetrapodia giambica dell'originale.

*Il profeta*¹⁸

Gli uomini amando come figli giusti,
nostro Signore Dio, *provvido padre*,
sulla terra mandò loro un Profeta,
il suo amore *fedele* ad annunciare,
la verità sua santa a proclamare!
Come le acque del Dnipro possente
scorrevano fluendo le parole,
nel profondo cadevano del cuore!
Di fuoco s'infiammarono segreto
le anime fredde. Amarono il Profeta,
ovunque lo seguivano, e per lui
lacrime i dotti versavano. Bugiardi!
Di Dio *misericorde* essi la gloria
santa corruperono... A dèi stranieri
sacrificarono! Commisero abominio!
E *del Signore* il Santo... guai a voi!
sulle piazze con pietre lapidarono.
Giusto fu allora il Signore Dio grande:
come per belve feroci, selvagge,
ordinò si forgiassero catene,
che celle si scavassero e prigioni.
E a voi, indegna e crudele genia,
del mite invece ed umile profeta
uno zar ordinò che s'inviassero!

Dal punto di vista metrico, ho conservato la corrispondenza funzionale tetrapodia giambica-endecasillabo sciolto. Al fine di raggiungere questa corrispondenza, ho inserito alcuni aggettivi che, non alterando il testo, conferiscono tuttavia al verso una certa simmetria e compiutezza ritmica. Ove possibile, ho mantenuto gli *enjambement* dell'originale (cfr. i versi 9, 13, 14). Il binomio *Signore Dio*, pur mancando nell'originale, è assai frequente in italiano. In modo simile, l'aggiunta di *acque* nel sintagma nominale *le acque del Dnipro possente* ("Nenače naš Dnipro šyrokyj") è volta a rafforzare la similitudine, che sposta l'azione da un tempo storico indeterminato all'Ucraina e al poeta stesso. Gli aggettivi *provvido*, *fedele*, *misericorde*, come pure i tre iperbatisti dei versi 8, 21, 23,

mirano a soddisfare il requisito della storicizzazione del testo nella tradizione letteraria italiana e allo stesso tempo conservano le immagini e lo spirito del poeta ucraino. Da un punto di vista lessicale, ho mirato a mantenere il prevalente registro alto dell'originale, come si può osservare nel parallelismo di *blagovistyt'* e *vozvistyt'* resi con *annunciare* e *proclamare*, che hanno un'analoga connotazione semantica; il verbo *omerzyls'* è stato da me reso con il verbo fraseologico *commisero abominio*, scelta, per così dire, compensata dalla successiva unica forma verbale *sacrificarono* per *požerly žertvu*.

4.3. In *Kavkaz* (libero adattamento) le tre figure evocate dal poeta, Geremia (nell'epigrafe), Prometeo e Cristo condividono l'autentica aspirazione a compiere il bene, nonostante l'inevitabile sofferenza che ciò comporta. Esse appartengono al mondo delle idee eternamente vive e fondanti di una nuova epoca dello spirito umano. In essa il cuore dell'uomo, reso degno e purificato attraverso la sofferenza, tende al sacrificio di sé per il bene dell'umanità e ingaggia in ardita solitudine il più alto combattimento spirituale. Come l'aquila tufferà senza posa il suo becco nel rosso viscere di Prometeo, così la libertà e la verità-giustizia, come Verbo di Dio, sono eterne. Qui la dinamica semantica di *pravda*, *slava* e *volja*, ad esempio, che subisce un processo di "decentramento", richiede una particolare attenzione da parte del traduttore. La gloria di Dio e la libertà dell'uomo non possono manifestarsi laddove la realtà storica contingente evidenzia la violenza dell'imperialismo russo sulla gente del Caucaso, la violenza dell'umanità "strutturata" sull'uomo della *communitas* a cui Dio voleva donare la santa libertà, *svjataja volja*. Qui l'ironia, o per meglio dire, l'amaro sarcasmo che caratterizza l'uso semanticamente dinamico della parola *slava*, riferita non soltanto all'ethos di una umanità "non strutturata", ma al feroce abuso di potere dell'uomo sull'uomo, perde la sua consistenza nell'"unidimensionale" adattamento italiano.

(versi 53-64)

Slava! Slava!

Chortam, i hončym, i psarjam,

I našym batjuškam-carjam

Slava!

I vam slava, syni hory,

Kryhoju okuti.

E date gloria, dunque,

ai cani, ai bracconieri,

e ai nostri padri gli zar!

Gloria!

A voi, a voi gloria,

o monti azzurri coperti

Per una traduzione

I vam, lycari velyki,	di ghiaccio, e a voi,
Bohom ne zabuti.	magnifici cavalieri
Boritesja - poborete!	prediletti dal Signore.
Vam Boh pomahaje!	Lottate! E vincerete!
Za vas pravda, za vas slava	Dio è con voi, la forza
I volja svjataja!	è con voi, la libertà
	e la santa verità sono con voi.

Qui l'espressività del repentino passaggio dell'autore da una slava "maledizione" a una *slava* "elogio", veicolata dal mutamento della forma metrica e dell'immagine, va perduta. "E date gloria, dunque" neutralizza l'intonazione, trasformandola in un andamento narrativo. La necessaria fedeltà all'originale poteva essere ben resa dalla locuzione solenne "Sia gloria!, Gloria!" che avrebbe assunto, tenuto conto del successivo brusco cambiamento di tono, l'amara intonazione sarcastica dell'originale. Quanto ai versi successivi, ci limitiamo a esprimere la seguente osservazione: l'allitterazione del verso 61 e l'impiego della stessa radice morfologica con effetto di rinforzo (*Boritesja – poborete!*) poteva esser raggiunta in italiano dall'impiego della forma riflessiva reciproca e transitiva del verbo *battere* (*battersi-* combattere; *battere-* vincere, cui si sarebbe potuto aggiungere il pronome *li*). Si sarebbe così conservata la stessa radice morfologica con il prefisso, riproducendo il parallelismo dell'originale.

Nei versi 22-23, riportati qui di seguito, l'espressione slavo-ecclesiastica *chleb nasušnyj* e l'immagine del pane impastato col sudore della propria fronte (la cui asprezza è rafforzata dall'aggettivo *krovavyj*) sono profondamente radicati nella bidimensionalità semantica spirituale e materiale inerente alla Sacra Scrittura e dovrebbero essere adeguatamente rese nella traduzione. In questo contesto il traduttore si è scontrato con la difficoltà di rendere la locuzione *krovavym potom* ("sudore di sangue") che in italiano appesantirebbe il testo. Tuttavia, l'equivalente funzionale italiano di *chleb nasušnyj* costituisce una chiave tematica (per cogliere la definizione di Picchio) e rende "il sudore" quasi superfluo per la percezione del lettore.

Nam til'ky plakat', plakat', plakat'	Solo ci è dato piangere,
I chlib nasušnyj zamisyť	piangere, piangere,
Krovavym potom i sl'ozamy	e impastare di sangue e di lacrime
	il nostro pane quotidiano.

4. 4. Le due traduzioni di Čyhryne, Čyhryne di cui disponiamo ci presentano due interessanti modelli di differenti approcci alla traduzione rispettivamente della Lypovec'ka e di Meano. La traduzione della Lypovec'ka vide la luce per la prima volta nel 1919 (n. 3 de "La Voce dell'Ucraina"). Successivamente questa traduzione venne adattata dal Meano e pubblicata nella nostra antologia. Un confronto parallelo dei versi 1-25 ci consentirà di fare alcune osservazioni interessanti.

1 Čyhryne, Čyhryne,
Vse na sviti hyne,
I svjataja tvoja slava,
Jak pylina lyne.
5 Za vitramy cholodnymy,
V chmari propadaje.
Nad zemleju letjat' lita,
Dnipro vysychaje,
Rozsypajut'sq mohyly
10 Vysoki mohyly -
Tvoja slava . . . i pro tebe,
Starče malosylyj,
Nichto i slova ne promovyt',
Nichto j ne pokaže,
15 De ty stojav? čoho stojav?
I na smich ne skaže!!
Za ščo ž borolys' my z ljakamy?
Za ščo ž my rizalys' z ordamy?
Za ščo skorodyly spysamy
20 Moskovs'ki rebra?? zasivaly,
I rudoju polyvaly . . .
I šabljamy skorodyly.
Ščo ž na nyvi urodylos'??!
Urodyla ruta . . . ruta . . .
25 Voli našoji otruta.

Lypovec'ka
O Cihirin, o Cihirin!
Tutto al mondo perisce
E la tua sacra gloria

Lypovec'ka-Meano
Oh Cighirin,
tutto perisce e *scompare*
Ora i gelidi venti

Per una traduzione

come un atomo di polvere,
co' freddi venti, vola -
e nelle nubi scompare.
Volano, sopra la terra, gli anni,
Si inaridisce il Dnipro,
Si sfasciano le tombe -
le alte tombe che sono la tua gloria;

e di te, vecchia esausta città,
nessuno dirà più parola,

nessuno farà conoscere
dove tu sorgevi e perché sorgevi -
neanche per deriderti si parlerà di te.

Perché abbiamo combattuto contro i Polacchi?
Perché ci siamo sgozzati coi signori?
Perché abbiamo trafitto con lance
le costole ai tartari?
Seminavamo e innaffiavamo
la terra col sangue
la zappavamo con le sciabole -
E che cosa ha germogliato?
E' nata la ruta, la ruta
veleno della nostra libertà.

rapiscono la tua santa gloria,
e la portano lontano,
come una nube di polvere,
per disperderla in cielo.

Tutto, tutto scompare.

Gli anni si inseguono

E il Dnipro perderà
le sue acque,

diverrà una fiumana di sabbie.

E le tombe crolleranno,
le tombe

d'Ucraina, alte e belle,

che sono tutto il tuo vanto.

E nessuno dirà una parola
per te; mai nessuno saprà
rievocarti là dove sorgevi,
o vecchia esausta città,
neanche per deriderti.

Ma perché combattemmo
Contro i polacchi?

Perché, con le nostre lance,

pungemmo il costato dei tartari?

Noi aprivamo i solchi

con le nostre sciabole;

noi li innaffiavamo

col nostro sangue.

Ma soltanto la ruta

è germogliata,

veleno della nostra libertà.

In entrambe le traduzioni nei versi "Za ščo skorodyly spysamy // Moskovs'ki rebra??" l'aggettivo *moskovs'ki* è sostituito con *dei tartari*, per evidenti ragioni di opportunità politica. Mentre lo storico conflitto contro i tartari, "gli infedeli", era percepito in termini positivi, una traduzione letterale avrebbe potuto indurre il lettore a sospettare una possibile

colpevolezza o complicità storica dell'Ucraina nei confronti del "fratello maggiore". E questo non sarebbe stato in linea con l'immagine generale dell'Ucraina come "Cristo delle nazioni", rispetto soprattutto all'Impero Russo che "La Voce dell'Ucraina" si sforzava in primo luogo di presentare. Inoltre la Lypovec'ka ha sostituito il verso "Za ščo ž my rizalys' z ordamy?" con il più neutro "Perché ci siamo sgozzati coi signori?". Entrambe le traduzioni possono essere definite in prosa, e solo graficamente disposte in forma di versi. La traduzione letterale della Lypovec'ka, anche se non rende ragione della metafora *starče malosylyj*, si mantiene più vicina all'originale e, come l'originale, è scevra di qualsiasi orpello retoricamente "poetico"¹⁹. Come i versi ucraini, è un vivo lamento cocente sulla vanità delle gloriose gesta passate dei figli d'Ucraina, naufragate nel tempo presente di perdita della dignità nazionale di *deletio memoriae*. La mia seguente traduzione dei primi 16 versi costituisce un tentativo di individuare un equivalente stabile del metro della *kolomijka*. Mentre in altri casi questo metro è più agevolmente reso in italiano con la combinazione endecasillabo-settenario, qui la forma del lamento, con scarse immagini che esprimono l'inesorabile cancellazione prodotta dal tempo, suggerisce un ritmo prevalente di ottonario (tetrapodia giambica o trocaica) - settenario.

Oh Čyhyryn, mia Čyhyryn,	8
Tutto al mondo perisce,	7
E di te la santa gloria,	8
Come polvere trascorre	8
Con i gelidi venti,	7
In nuvola si perde.	7
Volano gli anni sulla terra,	9
Il Dnipro inaridisce,	7
In rovina van le tombe	8
I nostri alti tumuli -	7
La tua gloria... e su di te,	8
Vecchio senza più forze,	7
Nulla più ormai si dirà,	7
Nessuno più mostrerà	7
Dov'eri, perché ti ergevi,	8
Neanche per deriderti.	8

4. 5. Della terza sezione illustrerò alcuni momenti relativi alla traduzione di *Muza* (1858). Qui notiamo il tentativo di rendere con il prevalente metro "recitativo" (endecasillabo-settenario) l'alternanza della tetrapodia giambica e della *kolomijka*, così felicemente artisticamente integrate nell'originale. Mentre i versi di Ševčenko non sono mai convenzionali, né aulici, la traduzione è punteggiata da espressioni pleonastiche, che fungono, per così dire, da riempitivi "poetici" abusati, che rivelano un gusto poetico di second'ordine (per esempio, "tu, con le tue stesse mani", "e io fui tuo"). I due versi semplici e intensi (vv. 11-12)

Meni ty vsjudy pomahala,

Mene ty vsjudy dohljudala

vengono resi da una simmetria triadica che richiama alla mente la classica *concinnitas* latina: "D'allora mi aiutasti, / e fosti mia custode, / mia compagna, mia forza". Avrebbero potuto efficacemente tradursi con i semplici versi "Ovunque m'hai aiutato, / Ovunque m'hai vegliato", rispettando la simmetria dell'originale. Non meno dolciastra e di sapore settecentesco è l'espressione "tu voli, / mio cherubino dall'ali d'oro" che corrisponde all'intensamente suggestiva espressione "ty, zolotokryla". Infine i versi 32-34,

Vytaj zo mnoju i učy,

Učy neložnymy ustamy

Skazaty pravdu.

Sii presso ad insegnarmi,

con la tua bocca sincera,

come si faccia a dire

la verità

laddove si sarebbe, a mio avviso, dovuto tradurre "con labbra non menzognere" e semplicemente "dire la verità", essendo le due immagini connesse con il linguaggio biblico. Altrettanto erronea suona la traduzione di "Molytvu dijaty do kraju" con "Soccorrimi perché io possa pregare fino alla morte", laddove Ševčenko qui intende esprimere potentemente l'essenza stessa della sua vocazione, chiedendo che la sua poesia e la sua vita, come una preghiera, "compiano" una trasformazione dei cuori degli uomini. Per non dire poi che la metafora "žyvuščuju vodoju" viene completamente omessa. Il tono di caldo affetto e profonda intimità che promana dai diminutivi *čarivnyčenka*, *zoren'ka*, *poradon'ka*, *sl'ozyna*, spes-

so si perde in italiano, in cui difficilmente la relativa resa del traduttore attinge la stessa efficacia funzionale (cfr. rispettivamente *incantatrice, stella, consigliera, una lacrima*). In questo caso vanno tenuti presenti alcuni fattori. In primo luogo, i diminutivi in italiano non si usano così spesso come in ucraino. In secondo luogo, anche quando esiste il relativo diminutivo italiano, il suo valore semantico-affettivo differisce da quello ucraino. Basti confrontare, ad esempio l'ucr. *sl'ozyna* vs. "lacrimuccia". Quest'ultimo ha una sfumatura peggiorativa. A questa asimmetria semantica non si può ovviare con una soluzione univoca, e ogni specifico caso va trattato singolarmente. Una possibile soluzione è l'aggiunta di un aggettivo che nell'uso effettivo si è consolidato con il sostantivo come locuzione stabile. Questo è il caso, ad esempio, di "buona stella" per *zoren'ka* e, in minor misura, di "piccola lacrima" per *sl'ozyna*. A volte diversi aggettivi possono svolgere questa funzione di compensazione. *Poradon'ka* può rendersi, ad esempio, con "buona consigliera" e "saggia consigliera". In particolare, poi, quando il diminutivo nell'originale è accompagnato da un aggettivo, come è il caso di *poradon'ka svjataja*, la migliore soluzione è quella di rendere il diminutivo semplicemente con il grado positivo dell'aggettivo.

5. In tempi più recenti (nel 1987, ristampata nel 1990) una nuova antologia della poesia ucraina di Ševčenko ha visto la luce in Italia, tradotta a cura di Mario Grasso²⁰. La traduzione, tuttavia, presenta poco interesse. Il fatto che il traduttore non conosca la lingua ucraina (infatti le sue traduzioni sono basate su una non meglio specificata traduzione francese), determina, prima di tutto, vistose distorsioni dell'originale e, di conseguenza, la quasi totale mancanza di omologia intertestuale. Nell'appendice, inoltre, M. Grasso acriticamente traspone su terreno italiano un "campione" dell'*Albomna ševčenkiana* sovietica. Egli presenta insieme materiale autenticamente ševčenkiano, che riflette i due aspetti creativi di poeta e artista del grande ucraino (acquerelli, incisioni, autoritratti e ritratti, autografi delle sue composizioni poetiche), con aspetti che illustrano la "risonanza" del retaggio di Ševčenko e riproduzioni di monumenti e luoghi legati al poeta (cfr. G. Grabowicz, *Sovjets'ka al'bomna ševčenkiana: kolazh, bricolage i kitsch*, "Krytyka", Berezen' 1998: 24-29). Per completare il quadro, il traduttore include anche la traduzione italiana della prefazione dell'edizione da lui utilizzata (Dnipro, Kyjiv 1978), che riflette l'interpretazione sovietica "ufficiale" del poeta.

Avendo programmaticamente deciso di astenersi da una traduzione poetica, ossia in un metro definito (i suoi versi oscillano liberamente da 6 a 12 sillabe), Mario Grasso ci consegna un testo “genericamente poetico”. Egli attinge esiti più convincenti quando traspone in una prosa piana brani che hanno un carattere narrativo (il poema *Varnak* e parte di *Neofity*), alternandoli a passaggi lirici presentati in veste grafica come versi (cfr. la preghiera alla Vergine Maria in *Neofity*). Nel complesso, per le considerazioni suesposte non ritengo necessario soffermarmi ulteriormente sulle sue traduzioni. Se i lavori di Lypovec’ka e di Meano rientrano nel contesto di un risvegliato interesse per la cultura ucraina, presentando per ciò stesso almeno un valore storico, il lavoro di Mario Grasso è il frutto di una molteplice mediazione e ha al massimo un valore genericamente divulgativo²¹.

6. L’esame ravvicinato degli esiti di traduzione di Lypovec’ka e Lypovec’ka-Meano ci permette di trarre alcune conclusioni. Benché esse siano, come ho già sottolineato, preliminari, difficilmente, a mio avviso, potrebbero essere contestate.

6.1. In linea di principio, per una traduzione che risponda ai requisiti dell’omologia intertestuale, e ancor più per una traduzione poetica, la condizione primaria e fondamentale è che il traduttore possieda il pieno dominio della lingua e della cultura del testo che si appresta a tradurre. In tal caso, l’esatta percezione del “grado di traducibilità” di un testo poetico è il primo indice della preparazione professionale del traduttore²². Per quanto concerne l’opera poetica di Ševčenko, il suo “grado di “traducibilità” varia. Particolarmente impegnativo è per il traduttore l’approccio a testi poetici che mostrano la presenza e l’interazione di diversi registri e “risorse” verbali (differenti livelli semantici combinati a varie soluzioni stilistiche, che contemperino in misura rilevante locuzioni ed espressioni slavo-ecclesiastiche, espressioni popolari e volgari e strutture verbali tipiche delle canzoni popolari, come in *Neofity*, e in minor misura in *Marija*)

È necessario storicizzare, per quanto possibile, il testo tradotto nella tradizione letteraria della lingua d’arrivo. Nel nostro caso, Ml. Lypovec’ka si è sforzata di fornire soprattutto le coordinate storiche dell’opera poetica di Ševčenko, accompagnando la traduzione con una dettagliata introduzione storica. In singoli casi la traduttrice ha poi inserito note a piè di pagina, laddove il testo ucraino contiene *realia* o riguarda elementi storici sconosciuti al pubblico italiano. Per esempio *čurek* e

saklja in *Kavkaz*, o in altri casi gli attributi del potere degli *etman*.

6. 3. Mentre Etkind sostiene la necessità e la possibilità di una traduzione in rima, io condivido l'opinione, espressa da Colucci, che una traduzione poetica italiana può, e probabilmente dovrebbe non prendere in considerazione la rima, dal momento che la poesia italiana è da tempo abituata a una versificazione senza rima (il verso sciolto), per non parlare del *vers libre*. In questo modo il traduttore, pur privando l'originale di tratti marcati ben percepibili, non porrebbe la sua traduzione al di fuori della propria tradizione letteraria nazionale.

6. 4. Per quanto attiene alla forme metriche usate da Ševčenko, un approccio volto a cercare un'equivalenza funzionale più che formale mi sembra preferibile. Al presente, riguardo ai due schemi metrici maggiormente usati dal poeta ucraino, la *kolomijka* e la tetrapodia giambica mi sembra di poter affermare quanto segue. 1. Il verso quadridecasillabo della *kolomijka* (4+4+6, tetrapodia-tripodia, che costituisce il 58% della produzione poetica di Ševčenko²⁴) può essere reso con l'associazione di ottonario-settenario o di endecasillabo-settenario, che mantiene nella tradizione poetica italiana un'aura simile a quella del verso folclorico ucraino. 2. La tetrapodia giambica (31%), che come verso letterario si integra nella poesia di Ševčenko con il metro folclorico della *kolomijka*, può essere resa con l'endecasillabo: la flessibilità di questo schema metrico permette al traduttore una grande varietà di realizzazioni stilistiche.

6. 5. Per una interpretazione esauriente e coerente della poesia del grande poeta ucraino sarebbe inoltre necessario disporre di una edizione critica completa delle sue *Opere*, che includesse l'intero corpo dei suoi scritti, in poesia e in prosa, in ucraino e in russo. In particolare la sua prosa russa (nove novelle e il *Diario*) porta alla luce aspetti della sua personalità "integrata" che gettano una nuova luce sulla sua produzione poetica. Così, ad esempio, non è di secondaria importanza il fatto che il traduttore percepisca la profonda e costante presenza nella *Weltanschauung* di Ševčenko delle Sacre Scritture, la cui eco affiora non solo dove è più evidente, come nelle epigrafi, citazioni, immagini parafrasate tratte dal Vecchio e dal Nuovo Testamento, ma soprattutto nella testura semantica del suo lessico. La dinamica della semantica lessicale, che interagisce talvolta con il polo negativo, talaltra con il polo positivo del significato, e dà risultati ora di patetica solennità, ora di amaro sarcasmo, ora di parodia (cfr. l'uso di slavo-ecclesiasticismi a questo scopo²⁵), è radicata nella assi-

dua frequentazione della Bibbia²⁶.

6. 6. Il polo folclorico dell'ispirazione di Ševčenko, che costituisce l'altro "pilastro" della sua poesia, deve essere rispettato con un'attenta fedeltà. Facile a dirsi, si potrà obiettare. Qui è necessaria la pazienza e l'intelligenza per sostituire, nella traduzione, scelte morfologiche e lessicali con "compensazioni" che possono anche essere espedienti ritmici e fonici. Questo polo presenta al traduttore un'intera gamma di fenomeni lessicali. Ne richiamerò solo alcuni: i tradizionali binomi folclorici come *synje more, svjateje sonce, čyste pole, kin' voronyj, orel syzyj, bile lyčko, kari očy*, etc.), e in genere il lessico che caratterizza i *topoi* (personaggi e situazioni: il povero orfano, il padrone crudele, la ragazza sedotta e abbandonata, l'ardito e insieme tragico cosacco, l'avidio ebreo, il fanatico gesuita, ed altri), e infine il particolare uso dei diminutivi-vezzeggiativi (*bylynon'ka, divčynon'ka, čarivnyčen'ka, poradon'ka*), l'uso sostantivale dell'aggettivo, locuzioni sinonimiche e tautologiche (*kljala-proklynala; rano-vranci; u slavnomu-preslavnomu misti Čyhyryni; plače-rydaje* e altre), infine metafore e similitudini. Questa gamma di espressioni verbali esige, a nostro avviso, dal traduttore uno sforzo di "contaminazione" della lingua di arrivo con qualche elemento della lingua di partenza (come opportunamente suggeriva Ortega y Gasset). Ciò che arricchirà il lettore italiano, costringendolo a una "gestualità mentale" nuova.

L'analisi delle modeste prove esistenti di traduzione di Ševčenko in lingua italiana, di Ml. Lypovec'ka e C. Meano, i progressi della ricerca traduttologica, ma soprattutto l'attuale temperie storica e la rapida evoluzione delle relazioni tra Est e Ovest d'Europa, ci inducono a pensare che non sia lontano il tempo in cui Ševčenko troverà il "suo" traduttore italiano.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Arcaini E.
1999 *Un nuovo orientamento per la traduzione*, in *L'atto del tradurre. Aspetti teorici e pratici della traduzione*, Roma 1999: 15-26.

Čyževs'kyj D.
1980a *Ševčenko and Religion*, in *Ševčenko and the Critics*

1861-1980, a cura di G. S. N. Luc'kyj, Toronto 1980: 250-265.

1980b *Some Problems in the Study of the Formal Aspect of Ševčenko's Poetry*, in *Ševčenko and the Critics 1861-1980*, a cura di G. S. N. Luc'kyj, Toronto 1980: 266-283.

Colucci M.

1993 *Del tradurre poeti russi (e non solo russi)*, "Europa Orientalis", 1 (CHII), 1993: 106-127.

Grabowicz G.

1979-80 *The Nechus of the Wake: Ševčenko's "Tryzna"*, "Harvard Ukrainian Studies", vol. III/IV, 1979-1980: 320-347.

1982 *The Poet as a Mythmaker. A study of Symbolic Meaning in Taras Ševčenko*, Cambridge, Mass. 1982.

1991 *Do pytannja velyči Ševčenka: samozobražennja poeta*, in *Svity Tarasa Ševčenka*, New York 1991 (Paris - Sydney - Toronto - L'viv): 277-287.

1994 *Ševčenko, jakoho ne znajemo*, in *Ostannim šljachom kobzarja*, Kyjiv 1994: 244-260.

1998a *Sovjets'ka al'bomna ševčenkiana: kolaž, bricolage i kitsch*, "Krytyka". Berezen' 1998: 24-29.

1998b *Ševčenko v kolažach i z kon'junkturoju: doba nezaležnosti*, "Krytyka", Žovten' 1998: 7-15.

Franko I.

1982a *Ševčenko i Jeremija*, in *Tvory v 50 tomach*, t. 35: 185-188.

1982b *Ševčenko v nimec'kim odjazi*, in *Tvory v 50 tomach*, t. 35: 189-196.

Kolessa F.

1970 *Studiji nad poetyčnoju tvorčistju T. Ševčenka*, in *Folklorystyčni praci*, Kyjiv 1970: 172-326.

Kondratyšyn I.

1993 *Leksyka jak čynnyk viršovoji intonaciji v oryhinali ta perekladi (Na materiali poeziji T. Ševčenka ta jich perekladiv)*, in *Druhij Mižnarodnyj Konhres Ukrajinistiv. Dopovidi i povidomlennja*.

Literaturoznavstvo, L'viv 1993: 99-104.

Mokry W.

1982 *Taras Szewczenkoo w krogu lektur biblijnych*, "Zeszyty Naukowe KUL", 1982, nn. 2-4: 115-147.

1996 *Literatura i myśl filozoficzno-religijna ukraińskiego romantyzmu. Szewczenko, Kostomarow, Szaszkievicz*, Kraków 1996.

Ševel'ov G.

1980 *The Year 1860 in Ševčenko's Work*, in *Ševčenko and the Critics 1861-1980*, a cura di G. S. N. Luc'kyj, Toronto 1980: 324-354.

Zerov M.

1990 *Forma ševčenkovoji poeziji*, in *Tvory v dvoch tomach*, Kyjiv 1990, tom 2: 179-185.

Zorivnjak R., Dingley J.

1993 *Naičil'niši problemy anhlomovnoji ševčenkiany*, in *Druhij Mižnarodnyj Konhres Ukrajinistiv. Dopovidi i povidomlennja*. Literaturoznavstvo, L'viv 1993: 93-99.

NOTE

1 Oggetto della mia indagine sarà la poesia ucraina di Ševčenko. Pertanto la sua produzione letteraria in russo, sia in prosa che in poesia, benché costituisca una parte importante del suo retaggio letterario, non verrà presa qui in esame.

2 Giovanni Maver, *Lo studio delle traduzioni come mezzo di indagine linguistica e letteraria*, in *Recueil des travaux du Ier Congrès des philologues slaves à Praha en 1929. I. II Conférences*, rédigées par J. Horak – M. Murko – M. Weingart, Praha 1932.

3 Mlada Lypovec'ka (pseudonimo di Tajisa Belman, 1894-1962), era giunta dalla Volinia in Italia per studiare musica e canto, e vi rimase fino alla fine della sua vita. Negli anni 1919-20 fu tra i membri della cosiddetta "Missione diplomatica ucraina" a Roma. Questa "Missione",

costituita da una dozzina di emigranti ucraini, non venne mai riconosciuta ufficialmente dal Governo italiano (vedi Je. Onac'kyj, *Po poxylij plošči. Zapysky žurnalista i diplomata*, München 1964). Al fine di promuovere la causa dell'indipendenza ucraina i membri della Missione collaboravano attivamente con la stampa italiana, fornendo bollettini informativi e scrivendo articoli che illustravano la situazione politica, economica e culturale dell'Ucraina. La rivista della missione, "La Voce dell'Ucraina" (ne uscirono quindici numeri nel 1919 e sei numeri nel 1920) conteneva una sezione letteraria, della cui redazione era responsabile Mlada Lypovec'ka. Su questa rivista nel 1919 (n. 10) comparve la sua prima traduzione di Ševčenko, *Poslanie*, preceduta da un breve saggio sulla vita e l'opera del poeta ucraino, e nel n. 12 dello stesso anno la traduzione di Čyhryne, *Čyhryne*

4 Taras Ševčenko (sic!), *Liriche ucraine*. Versione, prefazione e note di Mlada Lypovec'ka. Adattamento italiano di Cesare Meano, Milano 1942. Va rilevato tuttavia che già nel 1926 la Lypovec'ka aveva preparato per la stampa, in collaborazione con Meano, l'antologia *Liriche scelte dal "Cobsar"*, che tuttavia non vide mai la luce. La pubblicazione dell'antologia nel 1942 rientra nell'atmosfera di crescente interesse per la lingua e la cultura ucraina, il cui studio era promosso dall'Istituto per l'Europa Orientale (IPEO). I saggi e le traduzioni di poeti e prosatori ucraini che compaiono in questo periodo, in particolare quelli di Luigi Salvini (*Le quattro sciabole*, Vallecchi Firenze 1941, e *L'altopiano dei pastori. Narratori ucraini*, Colombo, Roma 1949, pur rivestendo un carattere prevalentemente divulgativo, mirano a dimostrare l'esistenza di una civiltà letteraria unitaria e rappresentativa della nazione. Sugli studi di Luigi Salvini dedicati alla Slavia orientale, di cui alcuni non pubblicati contenuti nell'Archivio Salvini, vedi in particolare Stefano Garzonio, *Salvini e le letterature slave orientali*, in *Luigi Salvini (1910- 1957). Studioso e interprete di letterature e culture d'Europa*, a cura di Giuseppe Dell'Agata, Tipografia Editrice Pisana, Pisa 2000: 67-75. Cesare Meano era un giornalista che faceva parte del circolo di traduttori e letterati che il Salvini aveva raccolto intorno a sé. Nel 1936, grazie agli sforzi di Luigi Salvini fu istituito all'Istituto Universitario Orientale di Napoli il primo corso di lingua e civiltà ucraina tenuto da Je. Onac'kyj. Cfr. altresì A. Cronia, *La conoscenza del mondo slavo in Italia*, Padova 1958: 611. Sull'originale figura e l'opera tutta del Salvini, cfr. tutti gli interventi nel

succitato volume a cura di G. Dell'Agata.

5 Cfr. la rassegna delle traduzioni italiane della poesia di Sevcenko e delle fasi della sua ricezione in Italia nell'articolo di Leone Pacini Savoj *Sevcenko v italijs'kij movi*, nell'edizione delle opere di T. Ševčenko *Tvory*. Tom XV, *Ševčenko v čužych movach*, Ukraïns'kyj Naukovyj Institut, Warszawa-L'viv 1938: 147-160.

6 Per i concetti di linguistica testuale, omologia intertestuale e la relazione tra segno linguistico e mondo extralinguistico, vedi E. Arcaini, *Un nuovo orientamento per la traduzione*, in *L'atto del tradurre. Aspetti teorici e pratici della traduzione*, a cura di P. Pierini, Bulzoni, Roma 1999: 15-26.

7 Cfr. George G. Grabowicz, *The Poet as Mythmaker. A Study of Symbolic Meaning in Taras Ševčenko*, Cambridge, Mass. 1982.

8 Cfr. in particolare E. Meletinskij, *Mif i dvadcatyj vek*, in *Izbrannye stat'i. Vospominanija*, Moskva 1998.

9 In *Letteratura della Slavia ortodossa*, Edizioni Dedalo, Bari 1991: 363-403.

10 In "Strumenti critici", n. 42-43, Ottobre 1980: 372-416.

11 Cfr. la profonda natura simbolica, che si accompagna a una parziale natura alogica, l'assemblaggio di elementi disparati e indiretti ("bricolage" e "mediazione", secondo la terminologia di C. Levi-Strauss).

12 Non mi soffermerò qui ad illustrare il lungo saggio introduttivo all'antologia, che contiene alcune osservazioni interessanti, ma il cui valore è essenzialmente storico-documentario.

13 *Jakby meni, mamu, namysto; Vitre bujnyj, vitre bujnyj; Zacvila v dolyni; Kolo haju v čystym poli; Sadok vyšnevyj kolo xaty; Ne ženysja na bahatyj; U tijeji Kateryny; Ne tak tiji vorohy; Na vhorodi kolo brodu; L. (Postavlju xatu i kimnatu); I dosi snyt'sja: pid horoju; Za sonce xmaron'ka plyve*). In realtà le uniche due poesie di questa sezione che contengono una visione idilliaca sono *Sadok vyšnevyj kolo xaty* e *I dosi snyt'sja: pid horoju*.

14 *Tarasova nič; Kobzar; Prorok; Ja ne nezdužaju, nivroku; Poljakam; Čyhryne, Čyhryne; Za bajrakom bajrak; Kavkaz; Hajdamaky* (frammenti); *Slava*.

15 *Ne dodomu vnoči jdučy; Sonce zaxodyt', hory čornijut'; N. Markevyču; Meni odnakovo, čy budu; I nebo nevmyte, I šyrokuju dolynu; Dobró, u koho je hospoda; Muza; Ne dljha ljudej; Zapovit* ("Jak umru, to

poxovajte . . . ”).

16 Ricorderemo in questo contesto i nove *desiderata* che secondo N. Gumilev è importante rispettare nelle traduzioni poetiche: 1. il numero dei versi; 2. il metro e la misura; 3. l'alternanza delle rime; 4. il carattere dell'*enjambement*; 5. il carattere delle rime; 6. il carattere del vocabolario; 7. il tipo delle similitudini; 8. i procedimenti particolari; 9. i passaggi di tono (N. S. Gumilev, *Perevody stichotvornye*, in *Principy chudožestvennogo perevoda. Stat'i F.D. Batjuškogo, N. Gumileva, K. Čukovskogo*, 2oe izd. dop., Peterburg 1920 (traduzione italiana di G. Zappi: *Le traduzioni poetiche*, "Rassegna sovietica", 1990, 5: 3-8).

17 In corsivo sono segnalate le aggiunte del traduttore.

18 Il corsivo segnala le mie aggiunte (G. S.).

19 Questa differenza di approccio fra le traduzioni della Lypovec'ka su "La Voce dell'Ucraina" e quelle dell'antologia Lypovec'ka-Meano viene osservata anche da Pacini Savoj (cit.). Di quest'ultima, come peculiarità negativa, lo studioso rileva le eccessive digressioni dall'originale, che spesso restringono, commentano e alterano la voce del poeta ucraino.

20 Taras Scevcenko (sic!), *L'eretico: con antologia d'altri poemetti e frammenti*. Scelta, traduzione e presentazione di Mario Grasso, Catania 1987; Taras Scevcenko, *Antologia di opere*. Traduzione, introduzione e note di Mario Grasso, Catania 1990

21 Le traduzioni di Grasso potrebbero essere definite, secondo la classificazione proposta da Etkind (E. Etkind, *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, Lausanne 1982), qualcosa di mezzo tra la traduzione-informazione e la traduzione-approssimazione (l'indicazione bibliografica è tratta da M. Colucci, *Del tradurre poeti russi (e non solo russi)*, "Europa Orientalis", 1993, 1 (XII): 108.

22 Ibidem: 120. Per una bibliografia fondamentale sulla traduzione poetica in generale, e più in particolare in lingua italiana, cfr. *Ibidem*: 109. Valore fondante per una valutazione critica della traduzione poetica riveste il già citato articolo di N. Gumilev (1920).

23 Ševel'ov 1980: 327 e sgg.

24 Cf. Zerov 1990: 182.

25 Ševel'ov 1980: 329 and *passim*.

26 Sull'importanza della Bibbia come uno dei fattori fondamentali modellanti la visione di Ševčenko, cf. Mokry, *cit.*: 52 a sgg.