

SPAZI, TEMPI E ARMONIE: L'IDENTITÀ RUSSA NEI SUONI DELLA SUA POESIA

Con un esempio lermontoviano

Giulia BASELICA

ABSTRACT • Spaces, Times and Harmonies. The Russian Identity in the Sounds of His Poetry.

Spaces, times and consonance mirror the musicality of the Russian verse as well as its main characteristics i.e. the mixed artistic trends, the different and not seldom contradictory elements which emerged and followed one another in past centuries in the immense space of the Russian state. The distinctive correspondence between poetical word and sound harmony is revealed in all its unreproducible richness which condemns every single translation to a partial failure. The Author gives, starting from Roman Jakobson, a rapid survey of the history of the poetic Russian word. On one side, the steadfast emergence of the harmonic conflict between rule and revolution which vivifies the work of the poet, sometimes even one single poem, generating intense and unexpected transformations capable of bringing nearer such distant ages; in such a way, Aleksandr Puškin's poetical word is echoed by Anna Achmatova. On the other side, the article highlights the sound substance of the Russian verse, subject on which the Russian poets of the twentieth century lingered over. The harmonious correspondence between sound of the poetic word and music finds its expression in the romance, solemn celebration of the meeting between the work of outstanding poets and that of the great Russian composers of the nineteenth century. Such a fruitful meeting finds its expression, in particular, in Michail Lermontov.

KEYWORDS • Russian Poetry; Russian Melody; Lermontov.

1. Poesia, melodia e traduzione

Una suggestiva, efficace introduzione alla poesia russa ci viene offerta dalle riflessioni del notissimo linguista –oltre che critico letterario e semiologo– Roman Jakobson, che in un saggio intitolato *Il cammino della poesia* (Jakobson 1989) ci invita a riflettere su un particolare momento del poema *Vojna i mir* (*Guerra e universo*), composto da Vladimir Majakovskij¹ negli anni 1915-'16: il poeta immagina che ogni nazione doni all'umanità del futuro la migliore

¹ A Majakovskij Jakobson dedicò ampi studi, fra i quali è da ricordare il saggio intitolato *O pokolenii, rastrativšem svoich poetov*, in *Smert' Vladimira Majakovskogo*, opera pubblicata a Berlino nel 1931, Jakobson afferma che la parola poetica di Majakovskij si distingue qualitativamente da tutto quanto nel verso russo si esprime prima della sua comparsa e che la struttura della sua poesia è profondamente originale e rivoluzionaria. La “generazione che ha dissipato i suoi poeti” è quella nata negli anni compresi fra il 1885 e il 1900, cioè “quelli che sono entrati negli anni della rivoluzione già fatti” (Jakobson 1975: 4).

espressione di sé e la Russia dona la poesia: “Rossija serdce svoe/raskryla v plamennom gimne” (Majakovskij 1955)².

Subito Jakobson, osservando che la poesia non figura tra le espressioni artistiche russe più conosciute e dunque più apprezzate dalle altre culture, e da quelle occidentali in particolare, identifica una prima essenziale peculiarità della poesia russa: “essa è così intimamente legata alla lingua russa da mal sopportare le avversità della traduzione” (Jakobson 1989: 93). In un altro, celebre scritto, intitolato *Aspetti linguistici della traduzione*, Jakobson afferma l'intraducibilità della poesia, così argomentando la sua asserzione:

le categorie sintattiche e morfologiche, le radici, gli affissi, i fonemi e i tratti distintivi loro componenti, in altri termini tutti gli elementi costitutivi del codice linguistico [...] diventano così veicolo di un significato proprio. La somiglianza fonologica è sentita come un'affinità semantica. Il gioco di parole [...], o paronomasia, regna nell'arte poetica. Che tale dominio sia assoluto o limitato, la poesia è intraducibile per definizione. (Jakobson 2002: 63)

Similmente In un noto e corposo saggio, *Unart en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, dedicato alla traduzione di poesia, Efim Etkind, filologo e teorico della traduzione, soffermandosi sui tratti stilistici –ritmici, sintattici e fonetici– della lirica *Rakovina* (La conchiglia) di Osip Mandel'stam, poeta dall'orecchio di musicista (Etkind 1982: 42), rileva il compito imperativo di prestare attenzione all'insistita ripetizione di suoni fricativi palatali š e ž, che nella lirica producono un effetto di intensificazione semantica. Il suono, dunque, insieme alla sintassi e al ritmo, esprime e trasmette l'idea. È quindi possibile soltanto la trasposizione creatrice all'interno di una data lingua (da una forma poetica all'altra), o tra lingue diverse. (Etkind 1982).

Su analoghe posizioni si colloca l'opinione di Giovanni Giudici, poeta e traduttore di poesia –fra l'altro del poema *Evgenij Onegin* (*Eugenio Onegin*) di Aleksandr Puškin³– il quale precisa che l'impeccabilità della traduzione di un verso poetico non di rado è null'altro che la resa interlineare del verso stesso e non una traduzione in lingua poetica, con l'inevitabile perdita di un qualcosa di molto importante: “l'arcigna e inoppugnabile esattezza della lettera prevarica e distrugge l'aerea grazia dello spirito; o, con diversa metafora, il corpo soffoca l'anima dell'originale” (Giudici 1992: 80).

E già Renato Poggioli, nel *Poscritto* alla sua celeberrima antologia *Il fiore del verso russo*, definendo il traduttore “Interprete in quanto rifacitore”, si riferiva alla traduzione poetica come a un atto audace compiuto *ad usum lectoris*, al quale si rivolge, con l'umile consapevolezza della propria sisifea impresa: “Al lettore il compito di cercare, al di là di quella prosa in versi che è la nemesi di ogni traduzione poetica, particolarmente se metrica o ritmica,⁴ gli echi e le reminiscenze della creazione originaria ed originale” (Poggioli 1949: 604).

² (Il cuore suo/la Russia ha rivelato in un focoso inno). Se non diversamente indicato, le traduzioni qui riprodotte sono a cura dell'autrice del presente contributo.

³ Così Giudici ricorda la sua impresa traduttiva: “ci fu da parte mia anche l'interesse per un esperimento prosodico che mi offriva contemporaneamente la possibilità di un contatto da vicino con la poco conosciuta lingua dell'originale” (Giudici 1992: 80).

⁴ Precisa, in argomento, la slavista e traduttrice Alessandra Mura: “oltre all'intonazione e al metro, altri elementi possono di volta in volta assumere una funzione dominante [...] la trama fonetica, le assonanze, le paronomasie, le rime, le ripetizioni e così via” (Mura 1989: 400). E, ancora, sulla relazione fra ritmo e suono e sulla conseguente e ineludibile asimmetria nella corrispondenza fra originale e traduzione, osserva la studiosa Laura Salmon: “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.

Un altro grande slavista, traduttore e critico, nonché poeta, Angelo Maria Ripellino, evocava, nella recensione a una nuova traduzione di una raccolta di liriche di Marina Cvetaeva, la dimensione sonora, non riprodotta nella versione italiana: “Un fragore di oceano in tempesta è divenuto sciacquio da trovarobe, l’urlato s’è fatto modulazione da camera. So bene quanto sia duro trasporre questo tessuto vocale, in cui le parole si attraggono ed urtano per parentela fonetica, spezzandosi in stridule schegge, questo tessuto malato di un’infrenabile iperemia di assonanze, –questa trama affannosa di frasi a squarciagola, scagliate alla cieca, a precipizio”.

(Ripellino 2000: 55).
È dunque l’intento traduttivo a rivelare l’unicità, irriproducibile, della sostanza sonora del verso, inducendo l’atto di ricreazione poeticamente ispirata⁵ a esprimere forme diverse e, di conseguenza, a non restituire, nella sua pienezza, la sostanza semantica del verso. È dunque la traduzione –dei versi di Puškin, di Mandel’štam, di Marina Cvetaeva– a mostrare *in ultimis* la distanza incommensurabile –l’immenso spazio– che separa le armonie delle forme poetiche, in quanto proprie, ognuna, della lingua che le ha generate.

Tale peculiarità –il vincolo, strettissimo, fra lingua e poesia– se a tutta prima appare un fenomeno che attiene esclusivamente alla superficie della dimensione poetica, la sostanza del testo, la concretezza con cui, praticamente, si misura il traduttore, in realtà, a una riflessione più attenta, suggerita dalle percezioni profonde che i poeti russi stessi ebbero della poesia – Jakobson cita Evgenij Baratynskij e Fedor Tjutčev– si coglie in tale carattere di sostanziale intraducibilità un particolare fenomeno di stratificazione. Non soltanto la poesia russa si caratterizza per la sua “espressione non comune” (*neobščee vyraženie*) –tale è la definizione del volto della musa del poeta Baratynskij, in una lirica intitolata *La musa (Muza)* e composta nel 1830, ma anche per la sua “particolare costituzione” (*osobennaja stat’*)– e qui Jakobson estende sineddoticamente alla poesia russa il peculiare attributo della Russia, da Fedor Tjutčev celebrato nei versi di *Umom Rossiju ne ponjat (Con la mente non si può capire la Russia)*, composti nel 1866, intendendo quindi identificare la Russia stessa con la sua poesia, entrambe inaccessibili all’intelletto: nella sua poesia, come nella Russia “V Rossiju možno tol’ko verit’” (Tjutčev 1993: 389), si può soltanto credere.

Sulla sostanza sonora del verso russo, sulla sua musicalità, interviene Mandel’štam nel 1923 in un breve articolo intitolato *Vulgata. Zametki o poezii (Note sulla poesia)* e pubblicato sulla rivista “Russkoe iskusstvo”. Vi afferma che la consonante è indice della vitalità della lingua poetica: “slovo razmnožaetsja ne glasnymi, a soglasnymi. Soglasny –semja i zalog potomstva jazyka” (Mandel’štam 1928: 47-48)⁶. Egli esorta a mantenere viva la sensibilità per le consonanti, indice di potente coscienza linguistica, e dichiara, ancora, “Russkij stich nasyščen soglasnymi i cokaet, i ščelkaet i svistit imi” (Mandel’štam 1928: 48)⁷. E infine –e ancora– per evocare l’intima connessione fra suono e verso, fra musica e poesia, la riflessione del poeta simbolista Andrej Belyj. Nello scritto significativamente intitolato *Budem iskat’ melodii (Cercheremo la melodia)*, introduzione alla raccolta *Posle razluki (Dopo il distacco)*, pubblicata nel 1922, Belyj afferma che la melodia è una parte sostanziale del verso e che soltanto la melodia, al centro, dunque, della composizione lirica, sa trasformare la poesia in un canto.

sono i vincoli sillabo-tonici e prosodici, non meno delle scelte imposte dai canoni, a privilegiare forme versificatorie e scelte” (Salmon 2017: 436).

⁵ Così Croce definì la traduzione della poesia. (Croce 1936).

⁶ “La parola si moltiplica non mediante le vocali, ma mediante le consonanti che sono il seme e la garanzia di continuità della lingua” (Mandel’štam 2003: 78).

⁷ “Il verso russo è saturo di consonanti, e con queste schiocca, scalpita e gioca”. (Mandel’štam 2003: 78).

2. I tempi e gli spazi della poesia russa

La poesia russa è, soprattutto, un'arte verbale, “strano miscuglio di elementi eteroclitici, forme intermedie, ibridi bizzarri” (Jakobson 1989: 95). Le ragioni di tale peculiarità della poesia russa sono da ricercare nell'epoca della formazione della scrittura, quindi di una lingua letteraria, conseguite alla cristianizzazione delle terre slave. Ecco, dunque la componente dello spazio, degli immensi spazi che connotano la nascita e la formazione della civiltà russa, quindi della sua cultura. Al territorio di insediamento della prima civiltà slava, compreso fra i fiumi Vistola e Dnepr, si aggiungono idealmente gli spazi scandinavi, dai quali provengono gli antichi varjagi, i fondatori del primo Stato russo, nel IX secolo. E poi lo spazio di Bisanzio, matrice culturale e religiosa, le remote terre asiatiche da cui, nel XIII secolo, muovono i mongoli che stabiliscono un dominio di oltre due secoli e, infine, i vasti spazi conquistati e acquisiti dall'impero russo nei secoli successivi.

Nella seconda metà del X secolo cominciò a germinare una tradizione poetica liturgica, in parte tradotta da modelli greco-bizantini, in parte originale. Lo slavo ecclesiastico, a cominciare dal secolo successivo, costituì dunque lo strumento che rese possibile l'intensa attività spirituale della civiltà russa. Contestualmente, tuttavia, si affermava una ricca tradizione poetica orale laica, condivisa ampiamente da ogni componente sociale.

Da Bisanzio giunse alla Rus' di Kiev la tradizione del canto religioso monodico, nel quale la parola sacra si univa alla musica, rigidamente basata sul sistema dell'*octoechos*. E accanto all'espressione religiosa culturale “alta” si affermava la tradizione popolare dei *duchovnye stichi*, “versi spirituali”, fantasiosi poemi interpretati da mendicanti-pellegrini, non di rado ciechi, detti *kaliki*, i quali vagavano tra villaggi e città, e si esibivano accompagnandosi con strumenti musicali. (Picchio 1959). Successivamente si svilupparono, già intorno al XIII secolo, nel contesto della dominazione tataro-mongolica la forma della *bylina*, canto epico, componimento storico, e della canzone storica, nelle quali la parola poetica, strutturata in forma monologica o dialogica e convenzionalmente caratterizzata dal verso accentato, diffondeva probabilmente con maggior efficacia i propri contenuti, mediante una sottolineatura musicale.

Nel XVII secolo, sullo sfondo di profonde e drammatiche trasformazioni sociali e politiche, i confini tra produzione religiosa e produzione laica, tra oralità e scrittura, tra gli stili, i generi e le influenze –bizantina e occidentale– si attenuarono notevolmente, dando luogo a un'espressione poetica composita, spesso irregolare, stupefacente e originale.⁸ Nel Settecento le contraddizioni e i conflitti, non di rado violenti, connessi con l'imposizione di drastici cambiamenti sociali, culturali ed economici ebbero un potente riflesso sulla poesia russa che, proprio dalla varietà e difformità dei movimenti artistici di cui divenne espressione, acquisì il suo carattere distintivo. La coesistenza, spesso contraddittoria, di più correnti artistiche non caratterizzò soltanto la cultura letteraria e poetica settecentesca –e non soltanto– nel suo insieme, bensì caratterizzò anche la produzione dei singoli poeti, e addirittura la forma e la sostanza di un singolo componimento poetico. Nell'opera di Gavril Deržavin, per esempio, vissuto tra la seconda metà del XVIII secolo e il primo quarto del XIX, barocco e classicismo si incontrano di continuo; Aleksandr Puškin è espressione poetica del mondo classico, oltre che del romanticismo e del realismo. I già ricordati Baratynskij e Tjutčev conciliano nella loro produzione lirica “i canoni classici e la rivoluzione romantica”. (Picchio 1959). E nessuno dei maggiori poeti russi del Novecento presenta, sia nell'opera considerata nel suo insieme, sia nelle

⁸ All'inizio del secolo, grazie alla diffusione di modelli stranieri nell'epoca dei Torbidi, si assiste all'affermazione del verso letterario “costruito sul principio della doppia segmentazione sintattica e propriamente versificatoria” (Garzonio 1997: 617).

singole liriche, tratti distintivi ascrivibili monoliticamente a una specifica corrente o a una scuola.

Un'ulteriore peculiarità nell'evoluzione della poesia russa è definita dalla puntuale alternanza, soprattutto tra il Settecento e il Novecento, della missione e del ruolo storico di ogni generazione. L'ultimo decennio del XVIII secolo e il primo del XIX vedono la comparsa della generazione dei poeti –Aleksandr Puškin, Petr Vjazemskij, Kondratij Ryleev, Anton Del'vig, Evgenij Baratynskij, Fedor Tjutčev, per citarne soltanto alcuni– che diedero luogo alla cosiddetta “età dell'oro della poesia” (*zolotoj vek*). Poi l'originalità, l'innovazione, la potenza ispiratrice paiono eclissarsi dalle lettere russe, nell'epoca del “grande romanzo”, per ricomparire nuovamente quasi un secolo dopo, nella generazione dei poeti nati tra il 1880 e il 1890: Aleksandr Blok, Andrej Belyj, Velimir Chlebnikov, Nikolaj Gumilev, Anna Achmatova, Boris Pasternak, Osip Mandel'stam, Marina Cvetaeva, Vladimir Majakovskij, sono una incompleta rappresentanza dell'“età d'argento della poesia russa” (*serebrjanyj vek*).

I momenti di eclisse dell'ispirazione poetica sono contrassegnati dalla fioritura della prosa e i periodi in cui, come gli anni compresi fra il 1820 e il 1850, nessuno divenne “maestro del Verbo” (Jakobson 1989: 96) testimoniano della nascita, osserva ancora Jakobson, di grandi compositori, come Borodin, Musorgskij, Čajkovskij, Rimskij-Korsakov, quasi a intendere che poesia e musica si rivelano come manifestazioni monadiche, sostanziando di sé ora la forma poetica, ora la forma musicale e dando espressione a sempre nuove armonie.

Nel 1841 il critico progressista Vissarion Belinskij indicava la precisa corrispondenza fra poesia e musica: “est' daže takie liričeskie proizvedeniya, v kotorych počti uničtožajutsja granicy, razdeljajuščie poeziju ot muziki” (Belinskij 1954: 10)⁹ e intorno alla metà del XIX secolo l'incontro fra poesia e musica diede luogo alla forma artistica della romanza, alla quale si dedicarono i più noti compositori dell'epoca –oltre ai già ricordati Čajkovskij, Rachmaninov, Rimskij-Korsakov– anche Alj'b'ev, Verlamov, Glinka, Gumilev, Dargomyžskij, Kjuj, Sviridov. Sull'evoluzione della romanza russa la poesia di Aleksandr Puškin esercitò una significativa influenza e numerose romanze vennero composte sui suoi versi, oltre che sulle poesie di Žukovskij, Baratynskij, Del'vig, Batjuškov, Tjutčev, Fet, Lermontov. E non di rado una stessa composizione lirica generò svariate romanze, quindi svariate interpretazioni musicali, da parte di più compositori.

3. Musica e poesia in Lermontov

Uno degli esempi più celebri di interpretazione e reinterpretazione musicale è costituito dalla poesia *Vychožu odin ja na dorogu*¹⁰, composta da Michail Lermontov¹¹ nel 1841. È

⁹ “Vi sono anche delle opere liriche nelle quali i confini che separano la poesia dalla musica quasi si annullano”.

¹⁰ Si riporta il testo originale della lirica: “Vychožu odin ja na dorogu; /Skvoz' tuman kremnistyj put' blestit;/Noč' ticha. Pustynja vnemlet bogu,/I zvezda zvezdoju govorit.//V nebesach toržestvenno i čudno!/Spit zemlja v sijan'e golubom.../Čto že mne tak bol'no i tak trudno?/Ždu l' čego? Žaleju li o čem?// Už ni ždu ot žizni ničego ja,/I ne žal' mne prošlogo ničut';/Ja išču svobody i pokoja!/ Ja b chotel zabyt'sja i zasnut'!//No ne tem choldnym cnom mogily.../Ja b želal naveki tak zasnut',/Čtob v grudi dremali žizni sily,/Čtob, dyša, vzdymalas' ticho grud';//Čtob vsju noč', ves' den' moj sluch leleja,/Pro ljubov' mne sladkij golos pel,/Nado mnoj čtob, večno zeleneja,/Temnyj dub sklonjalsja i šumel” (Lermontov 2014:356).

Segue la traduzione italiana di Tommaso Landolfi: “Sulla strada esco solo; tra la nebbia/Il sassoso cammino luce; è notte/Calma. Il deserto porge orecchio a Dio,/E le stelle parlano tra loro.//Mirabile e

importante ricordare che la produzione lirica lermontoviana non di rado riflette una profonda percezione della tradizione musicale del romanticismo russo ed europeo. Per il poeta la musica rappresenta la più perfetta modalità espressiva dei sentimenti e del loro più recondito significato che con altri mezzi non può essere rivelato. Di qui la sua sensibilità estrema, addirittura esasperata, nel percepire i suoni, ad essi attribuendo non soltanto un valore estetico, bensì anche una profonda corrispondenza emotiva e sentimentale. Nelle sue *Avtobiografičeskie zametki* (Note autobiografiche) egli afferma infatti: “Muzyka moego serdca byla sorse rasstroena nynč. Ni adnogo zvuka ne mog ja izvleč’ iz skripki, iz fortepiano, čtob oni ne vozmutili moego slucha”¹² (Lermontov 1830). La musicalità della poesia lermontoviana deriva dall’impiego di particolari elementi strutturali. Nella poesia *Pesne pro ... kupca Kalašnikova* si riconosce una rigorosa simmetria compositiva (un proemio, due interludi e un finale che ripete il motivo del proemio), propria non tanto di un’opera poetica, quanto piuttosto di un’opera musicale (Gozenpud 1981).

In numerose liriche Lermontov ricorre a forme e a strutture che rinviano ai generi musicali della canzone e della romanza, non di rado accogliendo motivi del folklore musicale russo. Ne sono esempi il canto cosacco riportato nel romanzo *Vadim*, o i frammenti dei canti ispirati al ribelle Stepan Razin nella poesia *Ataman* (Gozenpud 1981). I versi della poesia *Vychožu odin ja na dorogu* vennero musicati da circa trenta autori, nel periodo compreso fra il 1854 e il 1943. (Morozova, Rozenfel’d: 1983). Uno di essi, Nikolaj Ogarev –che tuttavia non portò a termine la sua composizione musicale e che trasformò in romanze numerose liriche lermontoviane– proprio in merito a questi versi osservò che sono espressi con tale eleganza da potersi non soltanto recitare, bensì anche cantare (Morozova, Rozenfel’d 1983). Con queste parole la definisce I. Rodnjanskaja: “daže sredi bogatstv russkoj liričeskoj poezii stichotvorenje ostaetsja neprevzoidennymi po muzykal’nosti i pevčeskoj kantilene” (Rodnjanskaja 1981)¹³.

L’armonia dei suoni inoltre evoca, in *Vychožu odin ja na dorogu*, gli spazi maestosi del paesaggio caucasico, sogno perenne e nel contempo rifugio e raffigurazione dello spazio interiore del poeta. L’elemento peculiare non risiede tanto nel cospicuo numero di compositori che si cimentarono nella rielaborazione musicale del testo, quanto piuttosto nell’affermazione,

solenne il cielo!/Dorme la terra in un azzurro nimbo.../Cosa dunque m’opprime e mi fa male?/Che cosa aspetto, che cosa rimpiango?/Nulla più aspetto dalla vita,/E non rimpiango per nulla il passato;/Libertà cerco e pace! Ecco, vorrei/Abbandonarmi, addormentarmi!//Ma non del freddo sonno della tomba.../Addormentarmi sì, che fosse in petto/Sopita la vitale forza, ed esso/Si sollevasse piano nel respiro;//Che notte e dì, blandendomi l’udito,/D’amore mi cantasse dolce voce,/Che sopra me, in eterno verdeggiando,/S’incurvasse e frusciasse bruna quercia” (Lermontov 2006: 137). Il grande studioso Michail Gasparov osservò che questa lirica, insieme ai versi di *Nočevala tučka zolotaja*, composti anch’essi nel 1841, consolidò l’affermazione, nella lirica russa, della pentapodia trocaica (Gasparov 2000).

¹¹ Recensendo la raccolta di liriche *Stichotvorenija M.Lermontova*, pubblicata a San Pietroburgo nel 1840, Belinskij osservava: “Zdes’ poezija stanovitsja muzykoju: zdes’ obstojatel’stvo javljaetsja, kak v opere, tol’ko povodom k zvukam” (Belinskij 1891: 313); (Qui la poesia diventa musica: qui la situazione costituisce, come nell’opera, soltanto un pretesto all’espressione dei suoni).

¹² “La musica del mio cuore è oggi completamente rovinata. Non potevo ottenere neanche un suono da un violino o da un pianoforte senza offendere il mio udito”.

¹³ “Nel ricco patrimonio della lirica russa questa poesia rimane insuperata per musicalità e melodiosità vocale”.

nella memoria culturale russa, di una sola –divenuta celeberrima– versione, pubblicata nel 1861. La si deve a una compositrice, oggi quasi dimenticata: Elizaveta Šašina¹⁴.

La romanza composta per i versi di *Vychožu odin ja na dorogu* ha dunque attraversato i tempi e gli spazi così perpetuando la memoria della poesia di Lermontov, trasmettendone il significato più recondito, il valore emotivo e sentimentale mediante la lingua della musica, eterna, universale e, soprattutto, libera da ogni vincolo di traducibilità. Il presupposto della significanza –e quindi della traducibilità– che a sua volta comporterebbe l'ipotesi della separazione del significato, come contenuto, dal significante, come espressione, nell'opera musicale è annientato dalla natura stessa della musica, ove la distanza fra significato e significante è nulla: “la forma è contenuto e il contenuto è forma. Quindi questa separazione che chiamiamo traduzione è impossibile” (Steiner 1997: 108). Qui la traduzione è impossibile e non necessaria: la scrittura e rappresentazione musicale dei versi –di per sé una traduzione intersemiotica– rende accessibile la poesia lermontoviana in una dimensione altra, forse superiore, sicuramente priva di confini.

BIBLIOGRAFIA

- Belinskij, Vissaron (1954), *Razdavlenie poezii na rody i vidy*, in *Polnoe sobranie sočinenij* 13, V, 1953-1959.
- Belinskij, Vissaron (1891), *Šočinjenja V. Belinskogo. Čast' četvertaja*, Moskva, Tipografija A.I. Mamontova.
- Belyj, Andrej (1994), *Stichotvorenija i poemy*, Moskva, Respublika, 1994.
- Croce, Benedetto (1936), *La Poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Bari, Laterza, 100-106.
- Etkind, Efim (1982), *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, Lausanne, L'Age d'homme.
- Garzonio, Stefano (1997), *La metrica russa*, in *Storia della civiltà letteraria russa*, Torino, UTET, vol. 2, 617-634.
- Gasparov, Michail (2000), *Očerki istorii russkogo jazyka. Metrika. Ritmika. Rifma. Strofika*, Moskva, Fortuna Limited.
- Giudici, Giovanni (1992), *Tradurre poesia*, in *Andare in Cina a piedi*, Roma, e/o., pp. 77-83.
- Gozenpud, Abram (1981), *Muzyka Lermontova*, in V. Manujlov (a cura di), *Lermontovskaja enciklopedija*, Moskva, Sovetskaja Enciklopedija, s.v.
- Jakobson, Roman (1975), *Una generazione che ha dissipato i suoi poeti. Il problema Majakovskij*, V. Strada (trad. di), Torino, Einaudi.
- Jakobson, Roman (1989), *Il cammino della poesia russa*, in T. Todorov (a cura di), *Russia follia poesia*, Napoli, Guida, pp. 93-102.
- Jakobson, Roman (2002), *Aspetti linguistici della traduzione*, in L. Heilman (a cura di), *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, pp. 56-64

¹⁴ Scarse le notizie su questa musicista. Il periodico “Severnaja pčela” (L'ape del nord), nelle edizioni del 30 marzo e del 7 aprile 1856 pubblicò un articolo dedicato a lei e alla sorella Adelaide. L'articolo, intitolato *Devicy Šašiny* (Le ragazze Šašiny), riportava alcune informazioni essenziali. Le due sorelle, appassionate di musica, erano entrambe dedite al canto. Tuttavia, a causa di una grave infermità, Elizaveta perdette la voce e fu costretta a ripiegare sullo studio della teoria musicale e della composizione –soprattutto per permettere alla sorella di perfezionare la propria formazione di cantante lirica, dalla voce di contralto– firmando alcune romanze. È inoltre noto che le sorelle Šašiny avevano studiato canto in Italia, avevano preso lezioni dalla celebre Giuditta Pasta e si erano esibite al teatro Alla scala. Tornate in Russia, si esibirono per qualche tempo al Teatro dell'opera italiana a San Pietroburgo. La musicista Elizaveta Šašina morì nel 1903 (Polskaja, Rozenfel'd 1980; Morozova, Rozenfel'd 1983).

-
- Lermontov, Jurij (1830), *Avtobiografičeskie zametki*, <http://feb-web.ru/feb/lermont/texts/lerm06/vol06/le6-385-.htm>.
- Lermontov, Michail (2006), *Liriche e poemi*, T. Landolfi (trad. di), Milano, Adelphi.
- Lermontov, Jurij (2014), *Sobranie sočinenij v 4 tomach*, t. I. *Stichotvorenija*, Sankt Peterburg, Izdatel'stvo Puškinskogo doma.
- Majakovskij, Vladimir (1955), *Polnoe sobranie sočinenij v trinadcati tomach*, Moskva, Izdatel'stvo Chudožestvennoj literatury, t. I.
- Mandel'stam, Osip (1928), *Zametki o poezii*, in *O poezii*, Leningrad, Akademija.
- Mandel'stam, Osip (2003), *Sulla poesia*, M. Olsoufieva (trad. di), Milano, Bompiani.
- Morozova, Ljudmila, e Boris Rozenfel'd (1983), *Lermontov v muzyke*, Moskva, Sovetskij kompozito.
- Mura, Alessandra (1989), *Sulla traduzione poetica: Halas a tempo di Ripellino. Funzioni ed equivalenze degli elementi prosodici*, *Europa Orientalis* 8, 395-424.
- Picchio, Riccardo (1959), *Storia della letteratura russa antica*, Milano, Nuova Accademia Editrice.
- Poggioli, Renato (1949), *Il fiore del verso russo*, Torino, Einaudi.
- Polskaja, Evgenija, e Boris Rozenfel'd (1980), *I zvezda zvezdoju govorit...*, Stavropol', Stavropol'skoe knižnoe izdatel'stvo.
- Ripellino, Angelo Maria (2000), *Nel giallo dello schedario. Note e recensioni "in forma di ballate" (1963-1973)*, a cura di A. Pane, Napoli, Cronopio.
- Rodnjanskaja, Irina (1981), *Vychožu odin ja na dorogu*, in V. Manujlov (a cura di), *Lermontovskaja enciklopedija*, Moskva, Sovetskaja Enciklopedija, s.v.
- Salmon, Laura (2017), *Stornelli filosofici con raffinatezze umoristiche: progetto di traduzione dei "Gariki" di I. Guberman*, *Kwartalnik neofilologiczny* LXIV, 4, 433-444.
- Steiner, George (1997), *Un'arte esatta*, in *Nessuna passione è spenta*, C. Béguin (trad. di), Milano, Garzanti, 104-120.
- Tjutčev, Fëdor (1993), *Poesie*, E. Bazzarelli (a cura di), Milano, Rizzoli.

GIULIA BASELICA • Associate professor in Russian literature at the Università di Torino.

E-MAIL • giulia.baselica@unito.it