

DANTE IN RUSSIA

di Michail Andreev



Vladimir Purcin, *Le mie virtù*, stampa digitale da fotografia, 2006.

Nella letteratura russa si registrano due periodi di particolare interesse per Dante: il romanticismo all'inizio dell'Ottocento e il simbolismo all'inizio del Novecento. La cultura russa, almeno negli ultimi secoli, passa nel suo mutarsi storico attraverso due fasi strutturalmente identiche, compiendo così un movimento quasi ciclico: ad una fase di crescita interna segue una fase di crescita esterna che a sua volta cede il posto ad una nuova fase di crescita interna. Per crescita esterna si intende la fase in cui la cultura si estende in un nuovo strato sociale, da cui viene assorbita rapidamente ma superficialmente, nelle sue forme più semplici e elementari. Per crescita interna s'intende quando il cerchio culturale rimane lo stesso, non si allarga, ma le conoscenze culturali diventano più profonde e le manifestazioni della cultura più creative e complesse. Il romanticismo in Russia è appunto una fase della crescita interna, e non a caso Dante diventa per questo periodo uno dei simboli culturali più importanti. Puškin veglia tutta la notte su un volume di Dante (almeno nella finzione poetica); Gogol' nella sua opera maggiore, *Le Anime morte*, tiene a mente l'architettura della *Divina Commedia* progettando la sua seconda e terza parte come corrispettive del *Purgatorio* e *Paradiso* dantesco; Herzen legge nei suoi rapporti amorosi con la futura moglie il modello della *Vita Nuova*. Però, per i romantici russi, centrale non è l'opera di Dante, bensì la sua vita. Dante per loro è il primo della brigata dei grandi poeti segnati da un destino tragico: a lui seguono Camões, Tasso, ecc., fino a André Chénier e Byron.

Intorno alla metà dell'Ottocento comincia l'iniziazione culturale della classe sociale fino a quel tempo rimasta culturalmente ignorante, cioè la borghesia. Gli scrittori di quel

periodo non si ricordano più di Dante, mentre i traduttori sotto l'impulso dato dall'epoca precedente si mettono al lavoro. La prima traduzione russa della *Divina Commedia* (prosaica e relativa soltanto alla prima cantica) appare nel 1842, mentre verso la fine del secolo si contano già cinque traduzioni integrali in versi.

Con il Simbolismo si apre un nuovo movimento in profondità. La presenza di temi e motivi danteschi nella cultura del periodo simbolista (e non soltanto letteraria: basta ricordare le fantasie sinfoniche dedicate a Francesca da Rimini di Čajkovskij e Rachmaninov, la musica scritta da Taneev per la seconda canzone della *Vita Nuova*) è quanto mai massiccia. A differenza dei romantici, i simbolisti si rivolgono non tanto alle sventure di Dante, quanto alla sua esperienza poetica, alla sua capacità di penetrare i misteri eterni della vita e della morte: i decadenti con il loro interesse morboso per il male – e per il viaggio di Dante nell'inferno; l'idea dell'eterno femminile nella poesia e filosofia di Vladimir Solov'ev – e il culto dantesco di Beatriче; la poesia conaturata alla teurgia nell'opera di Viačeslav Ivanov – e il concetto dantesco del poeta, allo stesso tempo cantore che segue liberamente la sua alta fantasia e scribe la cui penna è diretta da volontà altrui. È quasi impossibile trovare tra i rappresentanti del cosiddetto 'secolo d'argento' della poesia russa qualcuno che sia rimasto indifferente al nome e all'opera di Dante. Una poesia che porta nel titolo il nome di Dante la scrissero sia Valerij Brjusov che Konstantin Bal'mont; un ciclo poetico dedicato a Beatrice lo scrissero sia Ellis che Nikolaj Gumilev. Quando la rivoluzione mise fine al 'secolo d'argento', i suoi rappresentanti fecero un bilancio rivolgendosi nuovamente allo stesso nome: Dmitrij Merežkovskij

scrive su Dante uno scenario cinematografico (1937) e un libro (1939), Osip Mandel'stam scrive un celebre saggio (*Conversazione su Dante*, 1933). Aleksandr Blok pensando ad una nuova edizione dei suoi giovanili *Versi sulla Bellissima Dama* vuole seguire l'esempio della *Vita Nuova*.

Dopo la rivoluzione d'Ottobre la cultura entra in una fase segnata dall'acquisizione di nuovi strati sociali e dall'inevitabile perdita di profondità. Dante continua ad essere un importante simbolo culturale soltanto per gli eredi del 'secolo d'argento': Osip Mandel'stam e Anna Achmatova, mentre per una poesia dedicata a Dante, scritta da un poeta che esordì dopo la rivoluzione, bisognerà aspettare fino al 1957. Appunto in quell'anno Nikolaj Zabolockij visitò per la prima volta l'Italia in qualità di membro di una delegazione degli scrittori sovietici e compose una poesia dal titolo *Presso la tomba di Dante*. Negli anni settanta-ottanta l'interesse dei poeti russi per Dante si accresce, ma rimane tuttavia episodico e superficiale: è rivolto come al tempo dei romantici alla vita e non all'opera del poeta. Zabolockij riflette sul tema dell'odio/amore di Dante verso la patria; Aleksandr Mežirov, autore del ciclo poetico *Un ricordo di Firenze* (1983), affronta il tema della punizione senza la colpa; David Samojlov dà il nome di Beatrice ad un ciclo che comprende trentasei poesie (1989) e nel quale domina il tema dell'amore «severo, esigente e senza risposta». Aleksandr Kušner afferma che il nostro secolo ha superato tutti gli orrori dell'inferno dantesco (*La conversazione nell'anticamera*, 1977), mentre Iosif Brodskij (*Dicembre a Firenze*, 1976) gioca con i motivi dell'esilio senza ritorno. Aleksandr Tvardovskij nel suo poema *Terkin nell'aldilà* (1954-1963), sebbene accenni a Dante (un critico immaginario dice all'autore: «Forse vuoi spacciarti per un nuovo Dante»), prende dalla *Divina Commedia* soltanto il motivo del viaggio di un vivo nel regno dei morti (e continua con questo non la tradizione dantesca vera e propria, ma piuttosto quella dei travestimenti burleschi). Ugualmente Aleksandr Solženicyn usa nel titolo del suo romanzo una denominazione topografica presa dalla *Divina Commedia* soltanto per estendere questa metafora a tutta la realtà che descrive (il Gulag come inferno).

Il periodo postrivoluzionario nella storia della fortuna di Dante in Russia è, come il periodo postromantico nel secolo precedente, un tempo di traduzioni. Abram Efros traduce la *Vita Nuova* (1934), Mikhail Lozinskij realizza una nuova traduzione della *Divina Commedia* (*L'Inferno* è del 1939, *Il Purgatorio* del 1944, *Il Paradiso* del 1945) che rimane fino ad oggi in assoluto la migliore. Per il centenario dantesco del 1965 si pubblicano le opere complete di Dante tradotte in russo: delle traduzioni precedenti si riproduce soltanto la *Divina Commedia* di Lozinskij, mentre la *Vita Nuova* e tutte le opere minori vengono presentate in traduzioni fatte appositamente per questa edizione (che comprende anche un'opera come la *Quaestio de aqua et terra* a cui raramente s'interessano gli editori all'estero). Gli ultimi dieci-quindici anni sono segnati da un vero e

proprio boom editoriale che riguarda soprattutto la *Divina Commedia*. La traduzione di Lozinskij viene riprodotta quasi ogni anno da numerose case editrici. Sono ripubblicate anche le traduzioni dell'Ottocento: la traduzione di Dmitrij Min e quella di Dmitrij Minaev. E infine, proprio in questi anni, sono apparse due nuove traduzioni realizzate da Aleksandr Iliušin (1995)¹ e da Vladimir Marantsman (2003)².

Le proprie premesse teoriche Marantsman le espone nella prefazione. La prima e principale è che la precisione della traduzione non è da ricercarsi solo nella precisione delle parole ma anche nella precisione dei sentimenti. Ma come si decifra questa «verità dei sentimenti» e come si rende se non attraverso la «verità delle parole»? I principi che segue il traduttore si manifestano più chiaramente nella critica che lui rivolge ai suoi predecessori. Nella traduzione di Lozinskij Marantsman respinge «la classicità troppo solenne, una arcaicizzazione troppo intenzionale e un patetismo troppo romantico», in altre parole tutto ciò che delinea una prospettiva stilistica e allontana il testo da un nostro contemporaneo. Marantsman vuole invece che «il testo sia comprensibile senza nessun commento». I nomi dei personaggi danteschi e le realtà della vita medievale richiedono per forza un commento; quindi la comprensibilità a cui si appella il traduttore può essere raggiunta soltanto attraverso l'eliminazione di tutto ciò che nella poesia dantesca sembra a noi diverso, alieno, ciò che costituisce la peculiarità storica di Dante. Questo modo di concepire la traduzione è ben conosciuto: sta alla base delle esposizioni alleggerite di opere classiche indirizzate, per esempio, ai bambini. Le traduzioni di questo tipo sono sia utili che necessarie: costituiscono un primo passo nel processo di penetrazione nel mondo di uno scrittore di altro tempo e di altra nazione. Si ha l'impressione che con la traduzione di Marantsman la cultura russa torni ad una fase già passata: alla fase della prima conoscenza del poema di Dante. Evidentemente la cultura ha bisogno di questo ritorno: ciò spiega le frequenti riedizioni delle traduzioni ottocentesche della *Divina Commedia* tipologicamente vicine alla traduzione di Marantsman.

Del tutto diversa è la situazione con la traduzione sperimentale di Iljušin, che sceglie per la sua traduzione il sistema sillabico. Questo sistema di versificazione preso dalla Polonia fu in uso nella poesia russa dalla metà del Seicento fino agli anni trenta-quaranta del Settecento, quando la riforma effettuata da Trediakovskij e Lomonosov stabilì in Russia la versificazione sillabo-tonica (basata sulla regolare alternanza regolare nel verso di sillabe toniche e atone). Il sistema sillabo-tonico rimase unico nella poesia russa fino alla fine del Ottocento mentre nel Novecento condivise la sua posizione dominante con il sistema tonico. Il sistema sillabico sembrava definitivamente sepolto nel passato: nel suo esperimento Iljušin non ha predecessori né nella poesia originale, né in quella di traduzione (l'unica eccezione è costituita dalla traduzione di alcune terzine della *Commedia* eseguita all'inizio dell'Ot-

tocento da Stepan Ševyrev). Un'altra novità della traduzione di Iljušin registrata da lui stesso consiste nell'alternanza dei registri stilistici ed anche linguistici. Un tratto caratteristico dello stile dantesco sta, secondo Iljušin, nella coesistenza di arcaismi e neologismi: gli arcaismi il nostro li trasmette per mezzo di parole ed anche espressioni appartenenti alla lingua slava ecclesiastica (comprese quelle che sono comprensibili solo ad un lettore che abbia una preparazione linguistica specialistica), i neologismi danteschi li rende ricorrendo a neologismi russi «rari e arrischiati». La traduzione di Iljušin è indirizzata ad un lettore «filologicamente preparato»: in altre parole la sua traduzione, a differenza da quella di Maratsman, avvicina non il testo al lettore, bensì il lettore al testo. Rispetto alla traduzione di Maratsman, è quasi un passo successivo nella conoscenza dell'opera appartenente ad una cultura diversa, volto a rilevare in essa non tanto le affinità, quanto la diversità.

In queste indicazioni di Iljušin si trova tuttavia una certa contraddizione. Nella scuola russa di traduzione si contrappongono nel corso dell'ultimo secolo due metodi: secondo il primo, il traduttore deve cercare di riprodurre l'impressione avuta dai primi lettori dell'opera da tradurre; mentre per il secondo, lo scopo della traduzione sta nel ricreare l'impressione che viene ricevuta dai contemporanei del traduttore (quelli certamente che leggono l'opera in lingua originale). Nel primo caso la distanza storica che separa il lettore dall'opera viene eliminata, nel secondo invece è ricostruita con l'aiuto di specifici mezzi stilistici impiegati dal traduttore. È curioso il fatto che nella tradu-

zione di Iljušin si adoperino allo stesso tempo ambedue i metodi, in effetti inconciliabili tra loro. Non si può negare che l'alternanza, nello stile di Dante, di elementi arcaici e moderni, potrebbe essere notata soltanto da un suo contemporaneo. Da un nostro contemporaneo tutti gli elementi del linguaggio dantesco che con il passare del tempo non sono stati assimilati dalla norma linguistica vengono recepiti in ugual modo come arcaismi: senza aver seguito studi specifici, il lettore non è in grado di identificare nel linguaggio di Dante la presenza dei neologismi. Le impressioni di un lettore russo e italiano contemporaneo a noi sono qui completamente diverse.

Il sistema versificatorio usato da Iljušin crea un effetto direttamente opposto. Per un lettore russo «filologicamente preparato» la traduzione di Iljušin viene spostata nel tempo prima di Puškin e prima di Deržavin: all'epoca di Simeon Polockij o Antioch Kantemir, antecedente a ciò che quel lettore considera la norma poetica. Una visione retrospettiva analoga si apre davanti ad un lettore italiano dei giorni nostri: la lingua poetica di Dante viene considerata da lui come più arcaica rispetto alla lingua di Petrarca, il fondatore del canone poetico italiano. In questo le impressioni di un lettore russo e italiano coincidono.

Tuttavia quella di Iljušin rimane per ora la sola traduzione russa della *Divina Commedia* che parta dai presupposti teorici espliciti e che sia indirizzata ad una categoria dei lettori ben determinata. Forse questo fatto potrebbe essere considerato come un indizio, tra gli altri, che la cultura russa sia giunta alle soglie di un nuovo movimento in profondità.



Michail Pikov, *Divina Commedia, Paradiso*,
Canti XVII, XVIII, XIX, 1961.