

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE
UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

2

ANNO XXIII 2015

MARE PVNICVM.

MARE IBIIV

EDUCATT - UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

L'ANALISI
LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE
E LETTERATURE STRANIERE

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

2

ANNO XXIII 2015

PUBBLICAZIONE SEMESTRALE

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA
Facoltà di Scienze Linguistiche e Letterature straniere
Università Cattolica del Sacro Cuore
Anno XXIII - 2/2015
ISSN 1122-1917
ISBN 978-88-6780-963-9

Direzione

LUISA CAMAIORA
GIOVANNI GOBBER
LUCIA MOR
MARISA VERNA

Comitato scientifico

ANNA BONOLA – LUISA CAMAIORA – ARTURO CATTANEO
ENRICA GALAZZI – MARIA CRISTINA GATTI – MARIA TERESA GIRARDI
GIOVANNI GOBBER – DANTE LIANO – FEDERICA MISSAGLIA
LUCIA MOR – MARGHERITA ULRYCH – MARISA VERNA
SERENA VITALE – MARIA TERESA ZANOLA

Segreteria di redazione

SARAH BIGI – LAURA BIGNOTTI
ELISA BOLCHI – GIULIA GRATA

*I contributi di questa pubblicazione sono stati sottoposti
alla valutazione di due Peer Reviewers in forma rigorosamente anonima*

© 2015 EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano | tel. 02.7234.2235 | fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (*produzione*); librario.dsu@educatt.it (*distribuzione*)
web: www.educatt.it/libri

Redazione della Rivista: redazione.all@unicatt.it | *web*: www.educatt.it/libri/all

Questo volume è stato stampato nel mese di dicembre 2015
presso la Litografia Solari - Peschiera Borromeo (Milano)

INDICE

Kompositionsfreudige Italienreisende Wortbildungsphänomene in Reiseberichten aus drei Jahrhunderten <i>Laura Balbiani</i>	189
Verbale und non-verbale Kommunikation interkulturell: Eine sprachwissenschaftliche Perspektive für die Wirtschaft und die internationalen Beziehungen <i>Federica Missaglia</i>	211
Une lecture textuelle de la violence cachée dans le discours idéologique écrit : <i>L'écriture et la différence</i> comme exemple <i>Riham Jaradat</i>	225
Sondaggi sul linguaggio di Clemente Rebora traduttore dal russo. Tra le novelle di Andrejev e le prose di guerra <i>Anna Carminati</i>	237
Argomentare parlando e parlare argomentando: la polisemia della parola 'argomento' nella <i>Divina Commedia</i> <i>Elena Musi</i>	265
"Preposterous thicks and thins": i libri ideali di William Morris fra intermedialità e teoria sociale <i>Paola Spinozzi</i>	285
Recensioni e Rassegne	
Recensioni	299
Rassegna di Linguistica generale e di Glottodidattica a cura di Giovanni Gobber	315
Rassegna di Linguistica francese a cura di Enrica Galazzi e Chiara Molinari	325
Rassegna di Linguistica inglese a cura di Amanda Murphy e Margherita Ulrych	335

Rassegna di Linguistica russa a cura di Anna Bonola	343
Rassegna di Linguistica tedesca a cura di Federica Missaglia	347
Indice degli Autori	355

SONDAGGI SUL LINGUAGGIO DI CLEMENTE REBORA TRADUTTORE DAL RUSSO. TRA LE NOVELLE DI ANDREEV E LE PROSE DI GUERRA

ANNA CARMINATI

L'interesse per il mondo russo manifestato da Clemente Rebora nel primo dopoguerra ha un ruolo significativo all'interno del suo percorso umano e poetico. Ciò è ben visibile nella traduzione del racconto *Eleazar* di Leonid Andreev, pubblicato nel 1919, in cui Rebora riconosce descritta la propria esperienza vissuta al fronte. Questa si riflette nel processo traduttivo, che diventa occasione per scavare nel significato dell'opera.

Il presente contributo, che si muove nell'ambito degli studi di italianistica, analizza il *Lazzaro* reboriano nel contesto delle coeve opere del poeta milanese, particolarmente le prose liriche di guerra, ed individua i punti in cui il traduttore, discostandosi vistosamente dall'originale pur senza tradirlo, lascia emergere la sua personale voce. L'analisi stilistica condotta mostra come l'affinità con l'opera tradotta permetta a Rebora di riconsegnare nella veste italiana la peculiarità espressiva del linguaggio andreeviano.

The interest in the Russian world which was clearly manifest in Clemente Rebora's life in the period after the First World War has a significant role in his human and poetic path.

This is particularly explicit in the translation of *Eleazar* the story written by Leonid Andreev, published in 1919 and in which Rebora recognizes the description of his own experience lived in the frontline. The latter is reflected in the process of translation which gives the opportunity to revealing the meaning of the works.

This essay is driven within the area of Italian studies. It analyses Rebora's *Lazarus* in the context of the coeve works of the Milanese poet, particularly the prose of war lyrics. It also identifies the parts where the translator, clearly distancing from the original without betraying it, allows his personal voice to emerge.

The stylistic analysis shows how the resemblance of the translated works enables Rebora to give back the expressive peculiarity of Andreev's language with Italian features.

Keywords: the experience of the war, translation, poetic language, Rebora, Andreev.

Tra il 1919 e il 1922 Clemente Rebora pubblica tre traduzioni dal russo: *Lazzaro e altre novelle* di Leonid Andreev, *Il cappotto* di Gogol' e *La felicità domestica* di Lev Tolstoj¹.

¹ L. Andreev, *Lazzaro e altre novelle*, tr. it. di C. Rebora, Vallecchi, Firenze 1919; N.V. Gogol', *Il Cappotto*, trad. it. di C. Rebora, Il Convegno editoriale, Milano 1922; L. Tolstoj, *La felicità domestica*, trad. it. di C. Rebora, La Voce, Firenze 1920.

A confronto con la produzione originale del poeta queste traduzioni potranno sembrare occasionali, frutto di un interesse passeggero suscitato dall'incontro con la pianista piomboburghese Lydia Natus, con la quale egli ebbe una relazione dal 1914 al 1919. Certamente la Natus fu il tramite più evidente che spinse il poeta ad approfondire quella passione che, fino a quel momento, era stata solo una tra le tante, ed è inoltre plausibile che la maggior parte delle conoscenze letterarie e linguistiche siano state apprese nel legame con lei; tuttavia il solo movente affettivo non può offrire una spiegazione esauriente del rapporto tra Rebora e la cultura russa. Attraverso una breve ricostruzione del contesto storico-culturale² e l'analisi della traduzione *Lazzaro*, il seguente lavoro si propone di indagare questo particolare aspetto della vita del poeta, con lo scopo di comprenderne il valore all'interno del suo percorso umano e poetico.

Osservare in primo luogo il contesto entro cui si svolge l'attività di Rebora traduttore è fondamentale per comprenderne l'importanza: è proprio in questi anni infatti che la letteratura russa inizia a diffondersi in modo significativo nel nostro paese, a partire dall'iniziativa di alcuni intellettuali e letterati che esprimono il desiderio di conoscerla più da vicino. Fino ad allora, d'altra parte, la conoscenza degli autori russi giungeva in Italia attraverso la mediazione francese, dunque influenzata dai gusti d'Oltralpe e diffusa attraverso traduzioni di seconda mano, spesso scadenti e poco fedeli all'originale. Scrive nel 1906 Giuseppe Prezzolini: "Dal russo c'è quasi tutto da rifare perché gran parte delle traduzioni italiane furono fatte su quelle tutte mutilate e illeggiadrite dei francesi"³. Si crea così una "russistica 'militante'"⁴ che vede coinvolte personalità che, "pur non avendo in modo esclusivo e precipuo volto a studi russi la propria attività, hanno coltivato con interesse e intelligenza la materia, hanno studiato la lingua e hanno portato, isolatamente o saltuariamente, notevoli contributi di traduzioni o di scritti divulgativi"⁵. Essi precedono di qualche anno l'attività di Ettore Lo Gatto e la fondazione della slavistica italiana, preparando ad essa il terreno e iniziando a rispondere al bisogno di uno studio sistematico e accademico di tale disciplina. Un esempio è il già citato Giuseppe Prezzolini, che, in qualità di direttore della casa editrice "La Voce", promuove la pubblicazione di autori quali Čechov, Dostoevskij e Tolstoj

² Si riporta solo qualche breve accenno per tratteggiare il contesto in cui si inserisce l'attività di Rebora, a questo scopo si darà maggiore rilievo a quelle personalità e quegli ambienti che più direttamente lo riguardano. Per una visione più completa si veda: L. Beghin, *Da Gobetti a Ginzburg. Diffusione e ricezione della cultura russa nella Torino del primo dopoguerra*, BHIR, Roma 2007; F. Conti, *Le culture slave nei periodici italiani fra le due guerre (1918-1940)*, Roma 2011 [<http://hdl.handle.net/10805/1184>, ultima consultazione 2 febbraio 2015]; C. Diddi, *La slavistica italiana del primo dopoguerra nella rivisita "I libri del giorno" (1918-1929)*, "Europa Orientalis", 27, 2008, pp. 209-234; M. Calusio, *I classici della poesia russa in Italia*, "Nuova secondaria", 2012 [<http://hdl.handle.net/10807/39635>, ultima consultazione 2 febbraio 2015]; L. Tonini Steidl, *La divulgazione della cultura russa in Italia: letture e lettori al Gabinetto G.P. Vieusseux*, in *Editori e lettori. La produzione libraria in Italia nella prima metà del Novecento*, L. Finocchi – A. Gigli Marchetti ed., Franco Angeli, Milano 2000, pp. 282-298.

³ G. Prezzolini, *La coltura italiana*, La Voce, Firenze 1923, p. 300.

⁴ C. De Michelis, *Panorama della letteratura russa in Italia*, in *I russi e l'Italia*, V. Strada ed., Libri Scheiwiller, Milano 1995, p. 298.

⁵ E. Damiani, *Gli studi slavi in Italia*, "Leonardo", III, 1927, p. 256.

in traduzione italiana⁶. Oltre a lui si possono citare Giovanni Papini e Giuseppe Antonio Borgese che, tentando un giudizio su alcuni scrittori, contribuirono a sviluppare una letteratura critica propriamente italiana; o ancora Ardengo Soffici, il romanziere calabrese Corrado Alvaro, l'intellettuale Piero Gobetti con la moglie Ada Prospero, autori di valide traduzioni.

Anche Rebora entra a far parte di questo “nucleo di interpretazione italiana della cultura russa”, a tal punto da poter essere considerato “alla stregua di un vero e proprio *pioniere*”⁸. L'epistolario dello scrittore, infatti, mostra chiaramente come egli fosse tutt'altro che estraneo a questo fenomeno, dimostrando, nel periodo del primo dopoguerra, uno spiccato interesse a coltivare rapporti con alcuni tra i maggiori protagonisti della diffusione della cultura russa in Italia. Basterà in questa sede citare la corrispondenza con Olga Resnevič Signorelli, lo scambio epistolare con Andrea Caffi, intellettuale italo russo trasferitosi in Italia da Pietroburgo nel 1909; i riferimenti a Vasilij Suchomlin, collaboratore dell'“Avanti” dal 1915 con lo pseudonimo di “Junior”; i contatti con la colonia russa di Capri strettasi attorno allo scrittore socialista Maksim Gor'kij⁹. Si consideri inoltre il rapporto di stima con Giuseppe Prezzolini e l'ambiente vociano, vivamente appassionato alle novità letterarie provenienti dalla Russia; o ancora la collaborazione con uno dei padri fondatori della slavistica italiana, Ettore Lo Gatto. Il contributo di Rebora alla diffusione della cultura russa si declina inoltre in numerose attività, prima fra tutte la collaborazione con le riviste che richiedono il suo intervento in qualità di esperto: per “La Lettura” nel 1916 pubblica il breve racconto *Dio ci lasciò vedere l'Italia, racconto di un soldato russo sfuggito alla prigionia*

⁶ A. Cechov, *Racconti*, trad. it di A. Soffici – S. Jastrebzof, Casa Editrice Italiana, Firenze 1910; F. Dostoevskij, Crotkai (La mite) ed altre novelle, trad. it. di E.K. Amendola, Libreria della Voce, Firenze 1913; L. Tolstoj, *La felicità domestica*, trad. it. di C. Rebora, La Voce, Firenze 1920; A. Cechov, *La steppa*, trad. it. di O.R. Signorelli, La Voce, Firenze 1920. Si è voluto citare solo alcuni titoli di pubblicazioni per dare un'idea generale del coinvolgimento di Giuseppe Prezzolini con la Russia. Per un elenco completo rimando a *Le edizioni della “Voce”. Catalogo*, C.M. Simonetti ed., Giunta regionale toscana, La nuova Italia editrice, Firenze 1981.

⁷ E. Lo Gatto, *La rivista “Russia”, “Rassegna sovietica”, IV, 1977, p. 96.*

⁸ G. Spendel, *Clemente Rebora e la letteratura russa*, “Rassegna sovietica”, IV, 1977, p. 100.

⁹ Olga Resnevič Signorelli (1883-1973), russa trasferitasi in Italia nel 1904, traduttrice e scrittrice (cfr. *Archivio russo-italiano VI. Olga Signorelli e la cultura del suo tempo*, E. Garetto – D. Rizzi ed., Veneja edizioni, Salerno 2010). Andrea Caffi (1987-1955) intellettuale italo-russo nato a Pietroburgo ed educato nel contesto dell'ideologia rivoluzionaria ottocentesca radicata negli ideali populistici. Nel 1905 partecipa allo sciopero generale di Pietroburgo, è arrestato e rilasciato solo nel 1908, momento in cui inizia il suo esilio in Europa (cfr. M. Bresciani, *La rivoluzione perduta. Andrea Caffi nell'Europa del Novecento*, Il Mulino, Bologna 2009). Vasilij Suchomlin (1885-1963), nipote di Viktor Černov, uno dei fondatori del partito social-rivoluzionario russo. Per quanto riguarda i legami con il ‘gruppo Gor’kij’, Rebora ne fa menzione in una lettera del 1917, consigliando all'amico Francesco Meriano, direttore de “La Brigata”, alcuni esperti da contattare per realizzare un numero russo della rivista (cfr. Lettera a F. Meriano, Milano 13 gennaio 1917, in C. Rebora, *Epistolario*, vol. I, C. Giovannini ed., Edizioni dehoniane, Bologna 2004, p. 347. I passi delle lettere di Rebora riportati da questo momento in poi fanno riferimento all'edizione sopra citata). La ricostruzione di questa rete di relazioni, qui solo accennata, è stata possibile a partire dagli studi del professor Giuseppe Ghini pubblicati nell'articolo *Clemente Rebora e la cultura russa*, in “Microprovincia”, 38, 2000, pp. 228-249.

*austriaca*¹⁰; “La Brigata” nel 1917 chiede il suo consiglio per la progettazione di un numero dedicato alla Russia; nel 1921 per “Russia” traduce la poesia *Italja*¹¹, unica lirica gogoliana fino a quel momento tradotta nel nostro paese. Si consideri, inoltre, l’esperienza editoriale della collana *Libretti di vita*, affidatagli dalla casa editrice Paravia dal 1923 al 1925, per la quale egli fece pubblicare un’opera di Solov’ev a cura di Ettore Lo Gatto¹², e pianificò un volume dedicato a Dostoevskij, per vari motivi mai realizzato. Si aggiungano, infine, lezioni e conferenze che, con molta probabilità, egli dedicò specificatamente a questi temi¹³.

Quella che poteva apparire come una breve parentesi si rivela in realtà un aspetto consistente dell’intensa attività lavorativa del poeta negli anni Venti, totalmente dedicata alla ricostruzione dell’umanità distrutta dalla guerra. Sono questi anni estremamente significativi per Clemente, che nel dicembre del 1915 è costretto a lasciare il fronte orientale per gravi problemi di salute. La lontananza dai compagni che ancora combattono nel fango diventa sempre più insopportabile ed egli, ridotto all’ “ozio più doloroso”, sente gravare su di sé la responsabilità di quegli “anonimi divini cuori travolti”¹⁴. Ciò che fino a quel momento era solamente orrore “indicibile”¹⁵, chiede ora di essere raccontato, non solamente per testimoniare la verità della guerra, spesso manipolata dall’opinione pubblica, ma per rivendicare quella sofferenza che tanto inutilmente sembrava essere stata patita. Lo scrivere diventa il supremo strumento di testimonianza, come egli stesso afferma in una lettera del 1916 alla madre, annunciandole la composizione delle prose liriche di guerra: “Rivendicherà’ di più domani un’opera d’arte, che tutto il resto. Quello è un *documento* che rimane”¹⁶.

Proprio in questo momento, in cui lo scrivere è “una missione, non un esercizio creativo”¹⁷, Reborà si cimenta nelle traduzioni dal russo, che, oltre al pregio artistico, conquistano un particolare significato all’interno della produzione reboriana. Le parole stesse del poeta, contenute in una lettera a Prezzolini del 1919, aiutano a comprendere quale fosse per lui il valore della traduzione:

il *tradurre*, com’io lo concepisco, mi divora tale tempo e forza creativa, e m’impegna così a fondo, che io sono un po’ titubante ad accingermi di nuovo a una simile impresa; e perché *disabitua la mia personalità* (come che sia), e perché troppo sproporzionata la fatica al risultato tangibile [...]. E anche perché finora io ho tradotto per lo più dietro la spinta di un bisogno spirituale e per affinità o simpatia con l’opera tradotta;

¹⁰ C. Reborà, *Dio ci lasciò vedere l’Italia, racconto di un soldato russo sfuggito alla prigionia austriaca*, in *Arche di Noè, le prose fino al 1930*, Jaca Book, Milano 1994, p. 188.

¹¹ N.V. Gogol’, *Italia*, trad. it. di C. Reborà, in C. Reborà, *Arche di Noè. Le prose fino al 1930*, vv. 1-8, p. 246.

¹² V. Solov’ev, *Il bene nella natura umana*, E. Lo Gatto ed., Paravia, Torino 1925.

¹³ In una lettera del 1923 egli dichiara di dover rinunciare a una conferenza su Gogol’ per problemi di salute: “mi duole invece di doverti dire ch’io non posso parlare di Gogol’ prima della fine di febbraio o nel marzo: per svolgere questo argomento mi occorrono ricerche e studi non lievi, e io sono avvolto in tante difficoltà che per ora me lo vietano [...]”. Cfr. lettera a E. Ferrieri, Milano 16 dicembre 1923, p. 549.

¹⁴ Entrambe le citazioni nella lettera a G. Martorano, Milano 7 aprile 1916, p. 317.

¹⁵ Lettera ad A. Monteverdi, Zona di guerra 14 dicembre 1916, p. 309.

¹⁶ Lettera alla madre, Milano 28 agosto 1916, p. 335.

¹⁷ M. Giancotti, *Un libro impossibile?*, in C. Reborà, *Frammenti di un libro sulla guerra*, M. Giancotti ed., Edizione San Marco dei Giustiniani, Genova 2009, p. 15.

e non saprei in ogni modo più ora “fare il traduttore di questo o di quello per me pari sono” anche quando si trattasse di capolavori ma ch’io non sento¹⁸.

L’affermazione di tradurre “dietro la spinta di un bisogno spirituale” permette di affermare che l’interesse di Rebora è innanzitutto personale e si volge, in primo luogo, verso quelle opere, temi e contenuti nei quali ritrova un “affinità” con il proprio pensiero. Questo fa sì che già dalla sola cernita è possibile cogliere aspetti della personalità del traduttore, come, d’altro canto, egli stesso già nel 1912 riteneva necessario: “Ormai dovrebbe essere convinzione usuale che gli spiriti intensi donano il proprio ritmo a qualsiasi oggetto entri nella loro orbita, e che il fatto solo della cernita rivela già l’essenza originale di chi sceglie [...]”¹⁹. Si può dunque affermare, come è stato messo in luce da Giuseppe Ghini, che “la sua opera di traduttore – secondo quanto il poeta stesso avrebbe probabilmente desiderato e la critica più volte indicato – [ha] un grado di intenzionalità non inferiore a quello della sua attività originale”²⁰.

Un tale coinvolgimento con l’opera scelta non può non avere ripercussioni anche nel processo traduttivo, egli stesso confessa: “traduco, con qualcosa di mio in più”²¹. Ciò tuttavia non è in contraddizione con i requisiti di una buona e fedele traduzione, anzi è proprio tale affinità che permette a Rebora di entrare nel vivo dell’opera tradotta, e riproporre un testo che non sia la ‘brutta copia’ dell’originale, ma un materiale rivissuto. Non si tratta, dunque, di una riscrittura dell’opera di partenza: piuttosto, il poeta traduttore mira a riconsegnare l’originale, conservandone il valore artistico anche nella veste italiana, soppendo in tal modo a uno dei limiti maggiori dell’attività traduttiva sui quali si dibatteva in quegli anni. Nel fare questo egli sfrutta tutte le possibilità che la sua lingua gli mette a disposizione, “si sforza di cogliere lo ‘spirito’ e le caratteristiche che animano lo stile proprio di ogni autore che traduce e, una volta impadronitosene, le riproduce al di là di una mera fedeltà alla lettera”²². Si comprendono a questo punto le prime righe della lettera inviata a Prezzolini in cui Rebora confessa che tale lavoro “disabitua” la propria personalità. Come acutamente osserva Giovanna Spindel, la “forza creativa” del poeta è impiegata dal poeta “non nel prestare il suo stile all’autore tradotto (ossia nel ‘reborizzarlo’, che sarebbe stato il procedimento indebito), ma nel renderlo in italiano con una proiezione delle caratteristiche dell’originale”²³.

La comprensione dei contenuti morali delle opere unita alla valorizzazione della qualità artistica diedero origine a ottime traduzioni, che, scrisse Gianfranco Contini, conferirono

¹⁸ Lettera a G. Prezzolini, Milano, 24 luglio 1919, p. 438.

¹⁹ Lettera ad A. Monteverdi, Milano 21 settembre 1912, p. 150. Parole scritte da Rebora a commento di un saggio dell’amico Angelo Monteverdi sull’attività di Carducci traduttore. Cfr. A. Monteverdi, *Giosue Carducci ‘traduttore’*, “Rivista d’Italia”, VIII, 1912.

²⁰ G. Ghini, *Rebora e Andrejev*, in *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*, Atti del convegno di Rovereto, 3-5 ottobre 1991, G. Beschin – G. De Santi – E. Grandesso ed., Editori Riuniti, Roma 1993, p. 344.

²¹ Lettera a B. Furlotti, Milano 13 gennaio 1919, p. 419.

²² G. Ghini, *Rebora e Andrejev*, p. 348.

²³ G. Spindel, *Clemente Rebora e la letteratura russa*, p. 102.

a Reborà la fama di “squisito traduttore dal russo”²⁴. Significativo in proposito è il commento conclusivo di Sergio Leone all’analisi della traduzione reboriana de *Il Cappotto* di Gogol’, posta a confronto con altre due più recenti versioni di traduttori specialisti:

La comparazione dei tre testi rivela una predominanza del “non specialista” [...] sugli specialisti, evidenzia la sua libertà “creativa” rispetto alle pastoie, anche psicologiche, derivanti da una cieca ubbidienza alle peculiarità sintattiche della frase russa. Si sa, inoltre, che le traduzioni invecchiano rapidamente, perché la lingua va modificandosi nel tempo, ma l’intervallo nel periodo di esecuzione delle tre versioni in esame, una datata 1920, le altre 1957 e 1967 rispettivamente, che dovrebbe giocare a favore delle due posteriori, mostra in questo caso, al contrario, che Reborà è riuscito, se non ad arrestare tale processo, almeno a rallentarlo²⁵.

1. *La traduzione della novella Eleazar di Andrejev: traduzione marcata*

Pubblicata nel maggio del 1919 a Firenze per Vallecchi, *Lazzaro* è la prima traduzione alla quale Reborà lavora. Il titolo dell’opera originale è *Eleazar*, breve racconto del 1906 di Leonid Andrejev (1871-1919), scrittore di novelle e drammi nella Russia del XX secolo. La trama si ispira all’episodio evangelico della resurrezione di Lazzaro (*Gv*, 11), sul quale Andrejev si interroga, immaginando la vita di quell’uomo dopo il miracoloso atto di Gesù. La narrazione prende avvio dal momento successivo al miracolo, quando il resuscitato, tornato a casa, viene accolto con grandi festeggiamenti. Ma Lazzaro è strano: oltre ai segni della morte ancora presenti sul suo corpo, qualcosa di terribile si avverte nel suo sguardo, mentre una profonda indifferenza contraddistingue ogni suo rapporto con il mondo circostante. La resurrezione, infatti, non ha cancellato la morte, l’ha solo temporaneamente arrestata, poiché essa incombe come un’onnipresente minaccia sulla vita di ciascuno. Ciò che Lazzaro ha visto nella tomba è impresso in modo indelebile nei suoi occhi, come a ricordare a chiunque lo guardi che tutto è destinato a scomparire nel nulla. L’angosciante verità che porta impressa in sé lo riduce all’isolamento, lo condanna all’emarginazione come un lebbroso, e infine, privato degli occhi, egli viene abbandonato nel deserto.

Dal 1916, per quanto ne dà testimonianza l’epistolario, il racconto andrejeviano assume per Reborà un particolare significato e, sempre più di frequente, nelle lettere ai cari, il nome di Lazzaro compare come pseudonimo del poeta: “Ma sapessi mio Raimondo, come, dopo che fui Lazzaro, mi torna arduo ‘comportarmi in società’ e dare un senso e un valore a uomini e cose”²⁶. È lo stesso anno in cui, segnato da un grave trauma psicologico, Clemente è costretto a lasciare il fronte e fare ritorno alla vita quotidiana; ma, come Lazzaro, lo scontro con la morte gli mostra tutta la drammaticità della vita ed egli non può più continuare a

²⁴ G. Contini, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un’appendice su testi non contemporanei*, Einaudi, Torino 1974, p. 6.

²⁵ S. Leone, *Note sulla traduzione reboriana del “Cappotto” di Gogol’*, in *Clemente Reborà nella cultura italiana ed europea*, p. 330.

²⁶ Lettera a G. Raimondi, Como 19 dicembre 1918, p. 415.

vivere come prima: “Fortunati (?!) i lettori di giornali, gli spirituali buongustai dell’epopea delle logiche, i ferventi beneamanti della gloria della grandezza, ecc. Come è senza scampo e più immensa la faccenda!”²⁷, esclama, ancora al fronte, in una lettera all’amico Giovanni Boine. Nel racconto di Andreev Rebora trova le parole per descrivere ciò che ha vissuto: il piano letterario della novella si intreccia a quello biografico del poeta, e la traduzione diventa l’occasione per poter riguardare la propria esperienza, paragonandosi alla figura di Lazzaro.

È naturale che tale rapporto di immedesimazione stabilito con il testo di partenza si rifletta nella traduzione, così che talora la voce di Rebora si fa sentire attraverso le parole di Andreev mediante particolari soluzioni traduttive: nella sintassi, nell’impiego di ricorsi fonetici o di tropi, nelle scelte interpuntive e, soprattutto, relative al lessico, singolarmente ricco ed espressivo nel linguaggio del poeta milanese.

Particolarmente significative appaiono le espressioni riferite a Lazzaro, come si può vedere già nelle battute di apertura del racconto, dove Andreev presenta il protagonista in questi termini: “Kogda Eleazar vyšel iz mogily [...], v nem dolgo ne zamečali tech zloveščich strannostej, kotorye so vremenem sdělali strašnym samoe imja ego”²⁸. In una più recente traduzione italiana della novella, risalente al 1981, i traduttori Maria Rakovska e Nennele Perroni optano per una traduzione pressoché letterale, rendendo “zloveščich strannostej” (sinistre stranezze) con “strani, sinistri particolari”²⁹, scomponendo dunque il sostantivo russo “strannost’” (stranezza) nell’aggettivo “strani” e nel sostantivo “particolari”. Così invece la versione reboriana: “Quando Lazzaro uscì dal sepolcro [...] nessuno colse in lui quella funesta estraneità che rese terrifico col tempo il suo nome stesso”³⁰. La scelta di tradurre “strannost’” con “estraneità”, non sembra trovare giustificazione nel significato del sostantivo russo, che individua un soggetto inusuale, causa di perplessità³¹. Eppure la soluzione di Rebora non è arbitraria: mantenendo la stessa radice di ‘stranezza’ (strannost’), il poeta traduttore riflette sul valore semantico del sostantivo russo, immedesimandosi nella situazione e anticipando ai lettori la reale, profonda motivazione della stranezza di Lazzaro, che si manifesterà più avanti nel racconto. Dal momento in cui gli amici si accorgono della sua inquietante stravaganza, infatti, si allontanano da lui, incapaci o non intenzionati a comprendere il suo cambiamento. La sola presenza di Lazzaro ricorda la morte che nessu-

²⁷ Lettera a G. Boine, Zona di guerra 31 agosto 1915, p. 293.

²⁸ Si riporta una traduzione letterale del passo: ‘Quando Lazzaro uscì dalla tomba, in lui per molto tempo non notarono quelle sinistre stranezze che con il tempo resero terribile il suo stesso nome’. L. Andreev, *Eleazar*, in L. Andreev, *Sobrane sočenenij v šesti tomach*, Čhudošestvennaja literatura, Moskva 1990, 6 volumi, vol. II, pp. 192-209, p. 192.

²⁹ L. Andreev, *Lazzaro*, in *L’abisso e altri racconti*, trad. it. di M. Rakovska – N. Perroni, BUR, Milano 1989, pp. 203-226, p. 203.

³⁰ L. Andreev, *Lazzaro*, trad. it. di C. Rebora, Passigli editori, Firenze 1993, p. 19.

³¹ “1. свойство странного – странный: необычный, непонятный, высывающий недоумение – 2. что-либо странное, необычное, высывающее недоумение” [1. Proprietà di chi è strano – insolito, incomprensibile, che provoca perplessità – 2. qualcosa di strano, incomprensibile, che provoca perplessità]. In *Slovar’ sovremen-nogo russkogo literaturnogo jazyka v 20 tomach*, Akademii Nauk, Institut russkogo jazyka, Moskva 1963, vol. XIV, s.v. странность, странный.

no vorrebbe “immischiare nella vita”³², e il fatto che egli ne porti il marchio nell’aspetto e ne testimoni la presenza con il solo sguardo, lo rende ben presto un emarginato: “Non si volle curar più nessuno di Lazzaro [...]. Come lebbroso lo fuggivano tutti; come lebbroso volevano al collo passargli un campanellino, onde poterlo scansare all’incontro”³³. Nello stesso tempo, l’esperienza della morte getta Lazzaro in una condizione di completa indifferenza verso tutto ciò che lo circonda: niente cattura più il suo interesse, perché destinato ad essere inghiottito dal nulla. Sotto lo sguardo contagioso del resuscitato il mondo si fa estraneo:

Al suo guardare, non ristava già di splendere il sole, non ristava di fiottar la fontana, e permaneva senza nuvole azzurro il cielo natale; ma l’uomo caduto sotto quell’ennimatica fissità non percepiva più la fontana, non riconosceva più il cielo natale³⁴.

Ciò che nel racconto andreeviano si capirà solo qualche pagina dopo, è già compreso nella parola posta da Rebora nell’*incipit* della novella. È questo il primo esempio di “traduzione metonimica”³⁵, secondo la formula con cui Anna Bonola definisce il frequente procedimento di slittamento semantico dall’effetto alla causa nelle traduzioni reboriane. Qui, infatti, il termine “strannost” viene sostituito dalla causa nascosta nelle pieghe del suo significato: l’estraneità.

È proprio la vicinanza del poeta all’opera scelta che rende possibile questo modo di intervenire sul testo, scavandone in profondità, procedimento che Giuseppe Ghini definisce “traduzione per analogia”, cioè “applicazione al testo tradotto di un’analoga esperienza personale”³⁶. Per un lettore di Rebora, infatti, la traduzione in questo passo si fa trasparente, lasciando affiorare la voce del traduttore, che, nel contempo, nella veste di poeta, seguita a riflettere sul tema dell’estraneità, sentimento che pervade gran parte dei componimenti e delle lettere di questo periodo. Nella poesia *Tempo* del 1917 il poeta si descrive come “inerte dentro” mentre “fuori la vita è la morte”:

[...] Apro l’anima e gli occhi –
Ma sguardo non esce,
non entra pensiero:
inerte dentro,
fuori la vita è la morte.
Làcrime da un nervo teso
Cadono tutte a una scossa.

Quello che fu non è più,
ciò che verrà se ne andrà,

³² L. Andreev, *Lazzaro*, trad. it. Rebora, p. 27.

³³ *Ibid.*, p. 33.

³⁴ Tutte e tre le citazioni in L. Andreev, *Lazzaro*, trad. it. Rebora, pp. 27, 33 e 24.

³⁵ A. Bonola, *Tradurre per comprendere: colpa, pentimento e rinascita in “Semejnoe sčast’e” di Lev Tolstoj e nella traduzione italiana di Clemente Rebora*, “Linguae&Rivista di Lingue e culture moderne”, 2, 2013, pp. 31-48 [<http://www.ledonline.it/linguae/allegati/linguae1302Bonola.pdf>, ultima consultazione 2 febbraio 2015].

³⁶ G. Ghini, *Rebora e Andreev*, p. 349.

ma non esce non entra
 sempre teso il presente –
 gocciolate làcrime
 a una scossa del tempo³⁷.

Incapace di prendere contatto con il mondo circostante, il poeta si sente “escluso dal flusso della vita che osserva con occhi sbarrati”³⁸, percependo estranee le cose attorno a sé.

Il sentimento di estraneità nei confronti del mondo circostante ha come conseguenza l'incomprensione da parte di questo stesso mondo, che non può capire l'esperienza vissuta dai soldati al fronte. Emblematica in proposito è la prosa lirica *In orario perfetto*, pubblicata nel 1917 sulla “Riviera Ligure”. Tra il vociare della folla in attesa alla stazione, un grido d'angoscia – “Gesummaria, figlio mio!” – attira l'attenzione del lettore, è la voce di una donna che si congeda dal figlio richiamato al fronte, mentre attorno tutto è indifferenza: “Simile intorno gente diversa si riméscola: epidermide attiva, ustoria lusinga. Paraocchi a ciascuno, il proprio fatto: se dà paura, l'orizzonte è eluso”. Ogni persona è distante dall'altra: pensa al proprio interesse ed esclude dalla propria vita ciò che fa paura. Rebora ritrae in questi versi un atteggiamento a causa del quale soffrì molto dopo il ritorno dal fronte, cioè l'insensibilità della società per il dramma vissuto dai soldati e dai loro famigliari. La stessa tecnica compositiva, costituita solo da frammenti di dialogo che si accumulano l'uno sull'altro senza risponderci, alimenta tale sensazione di straniamento, culminante nel finale, “un taglio reciso che separa due mondi [...] che non possono comunicare tra loro”³⁹:

A spaccaminuto.
 Non c'è più mano.
 Tac taratàc.
 Per la trincea ripartito è qualcuno⁴⁰.

Qui, come in *Territoriale consigliato*, prosa del 1916, “il microcosmo del treno [...] torna a segnare un momentaneo ed estraniante contatto fra i due mondi, quello dei morti e quello dei vivi”⁴¹.

La stessa separazione si percepisce con evidenza nella lirica *Voce di vedetta morta*, pubblicata su “Riviera Ligure” il primo gennaio 1917:

Tu uomo, di guerra [...]
 Soffiale che nulla del mondo

³⁷ C. Rebora, *Tempo*, in C. Rebora, *Frammenti di un libro sulla guerra*, M. Giancotti ed., Edizione San Marco dei Giustiniani, Genova 2009, p. 191. Tutte le prose liriche saranno citate da questa edizione.

³⁸ Nota al testo di Matteo Giancotti, curatore della raccolta, che aggiunge: “Rebora, tornato ‘come Lazzaro’ dalla morte, non riconosce più vita intorno a sé e anzi, dove c'è vita, porta coi suoi occhi il ghiaccio della morte”. Cfr. C. Rebora, *Frammenti di un libro sulla guerra*, p. 192.

³⁹ Entrambe le citazioni in M. Giancotti, introduzione e nota al testo di C. Rebora, *In orario perfetto*, p. 108 e p. 114, nota 44.

⁴⁰ Tutte le citazioni del testo di Rebora sono in C. Rebora, *In orario perfetto*, pp. 110-111.

⁴¹ A. Dei, *Rebora 1914-1917*, “Studi e problemi di critica testuale”, 25, 1982, p. 171.

Redimerà ciò che è perso
Di noi, i putrefatti di qui⁴².

Da queste parole, che paiono risuonare dal regno dei morti, affiora la figura di Lazzaro, richiamato dall'appellativo "i putrefatti" con cui il poeta definisce i soldati. Il resuscitato, infatti, pur essendo vivo, porta sul corpo i segni della morte: "proporzioni mostruose, orribili protuberanze, sotto le quali si avvertiva la secrezione fetida dell'imputridimento"⁴³.

Altrove il poeta chiama i soldati i "semivivi"⁴⁴, uomini nel limbo tra la vita e la morte: l'espressione ricorre anche nella novella *Lazzaro*, riferita a due personaggi – l'artista romano e l'imperatore Augusto – che, imbattutisi nel resuscitato, sperimentano quel sentimento di estraneità alla vita che atrofizza il cuore. Anche in questo caso l'aggettivo scelto da Reborà è il risultato di una traduzione marcata, dal momento che nell'originale russo Andreev usa il participio del verbo "omërtvet"⁴⁵, traducibile con 'impiettrirsi, intorpidirsi'. La versione italiana Rakovska-Perroni, infatti, rende la prima occorrenza del termine con "anima intorpidita"; mentre opta per la perifrasi "il suo cuore già stretto da un torpore mortale"⁴⁶, per tradurre il successivo "ego omertvevšee serdce" (il suo cuore intorpidito). Il testo reboriano, invece, in entrambe le occorrenze usa l'aggettivo "semivivo"⁴⁷, che subito rimanda all'esperienza del poeta al fronte. Nella prosa lirica *Stralcio*, ad esempio, i "semivivi" sono proprio coloro che non godono né della pienezza della vita, sostituita da un'arezza rassegnata, né dell'oblio della morte, che rimane soltanto una prolungata agonia:

Soltanto la vita ci manca – ma l'arezza supina, l'ebetudine persa; la morte ci manca
– ma l'agonia che nell'assurdo mistero cinico ci avviluppa e costringe e restringe⁴⁸.

Tale condizione richiama proprio la figura di Lazzaro:

Giacché, finora, era stata così: che il morto solamente la morte conosceva, e il vivo conosceva solamente la vita – e non c'era ponte tra essi. Ma costui, anormale, conosceva la morte; e spaventevolmente enimmatica era la conoscenza sua⁴⁹.

Meritevoli di osservazione sono anche altre espressioni riferite a Lazzaro, come nel passo seguente:

⁴² Entrambe le citazioni in C. Reborà, *Voce di vedetta morta*, p. 85.

⁴³ L. Andreev, *Lazzaro*, trad. it. Reborà, p. 20.

⁴⁴ "Né i morti hanno urgenza, né i semivivi han guadagno ad affrettare la morte". In C. Reborà, *Stralcio*, p. 155.

⁴⁵ "разбудить омертвевшую душу" [svegliare l'anima intorpidita], "и острой, спасительной болью пронизалось его омертвевшее сердце" [e il cuore intorpidito fu trafitto da un acuto e salutare dolore], in L. Andreev, *Eleazar*, pp. 202 e 208.

⁴⁶ L. Andreev, *Lazzaro*, trad. it. Rakovska-Perroni, pp. 216 e 224.

⁴⁷ "Nella lusinga di [...] ridestarne l'anima semiviva" e "e un penetrante dolore salutare gli trafisse il semivivo cuore" in L. Andreev, *Lazzaro*, trad. it. Reborà, pp. 39 e 51.

⁴⁸ C. Reborà, *Stralcio*, p. 156.

⁴⁹ L. Andreev, *Lazzaro*, trad. it. Reborà, p. 46.

Così – maschera di cadavere (dove la morte aveva signoreggiato tre giorni nella tenebria) in pompose vesti nuziali, riscintillanti di aureo giallo e di sanguigna porpora, incumbente e taciturno, già spaventevolmente spersonato e incomunicabile – senza che alcuno n’avesse coscienza, fra amici e congiunti sedeva egli a convito⁵⁰.

La qualità di Lazzaro tradotta da Reborà con “incumbente” è espressa, nell’originale, dall’aggettivo “tjaželyj”, la cui traduzione più immediata sarebbe, relativamente al contesto, “pesante, severo, gravoso, opprimente, intrattabile”⁵¹. La versione Rakovska-Perroni traduce “grave”, facendo risaltare, per contrasto, la particolarità della scelta reboriana. Sfruttando la varietà di significato del termine russo e ricorrendo ad un participio presente in funzione di aggettivo, tratto peculiare della sua scrittura, il poeta seleziona il corrispettivo italiano di “tjaželyj” più legato all’idea della pesantezza fisica, associandolo poi a una idea di minaccia imminente, contenuta, infatti, nel significato stesso di “incumbente”, che indica appunto qualcosa “che sovrasta, che si approssima minacciosamente; qualcosa di imminente, che urge”⁵². Penetrando nelle pieghe del testo Andreeviano, Reborà va alla ricerca di soluzioni espressive in grado di rappresentare la personalità di Lazzaro, la cui presenza grava, infatti, sulle teste degli uomini del villaggio come un monito di qualcosa che ineluttabilmente avverrà: è la morte che, attraverso il suo sguardo, si impone.

Lo stesso avvertimento di minaccia è presente nelle prose liriche reboriane di questo periodo, nella quali la morte regna sovrana su scenari di assoluta desolazione. Così, ad esempio, la prosa lirica *Fonte nella macerie*:

Gluglù, c’era una volta, e sempre c’è, l’acqua a sgorgare – e la fontana più.
Dicitura dell’amen sul paese che fu [...].
Al cielo spalancata ora la chiesa – breve inferno di santi; giù dalla croce, crocifisso Gesù [...].
Risorto il cimitero – incombe – in libertà di scheletri le tombe.
Gluglù, c’era una volta, e sempre c’è, nel forato silenzio l’acqua che va giù: cammino ancora a chi non sa il destino [...]⁵³.

⁵⁰ L. Andreev, *Lazzaro*, trad. it. Reborà, p. 21. Di seguito il passo nell’originale in lingua russa: “Так с лицом трупа, над которым три дня властвовала во мраке смерть, – в пышных брачных одеждах, сверкающих желтым золотом и кровавым пурпуром, тяжелый и молчаливый, уже до ужаса другой и особенный, но еще не признанный никем, – сидел он за столом пишества среди друзей и близких” (L. Andreev, *Eleazar*, p. 193). Se ne propone anche una traduzione letterale: “Così con il volto di cadavere, sul quale la morte aveva signoreggiato tre giorni nelle tenebre, – in sfarzose vesti nuziali, scintillanti di oro giallo e di sanguigna porpora, severo e taciturno, già diverso e strano da far paura – ma ancora nessuno se ne era accorto – lui sedeva al tavolo del banchetto in mezzo ad amici e parenti”.

⁵¹ V. Kovalev, *Dizionario russo-italiano, italiano-russo*, Zanichelli, Bologna 2007, s.v. Si veda anche *Slovar’ sovremenno gorusskovo literaturnogo jazyka v 17 tomach*, Akademii Nauk SSSR, Institut russkogo jazyka, Moskva Leningrad 1950, vol. XV, s.v. “тяжёлый”, nel significato relativo ad una persona: “неприятный в общении, общежитии, угнетающе действующий на окружающих своим нравом, характером” [persona spiacevole nella conversazione e nella convivenza, opprimente, che influenza gli altri con la propria indole, il proprio carattere].

⁵² *GDLI*, vol. VII, s.v. “incumbente”.

⁵³ C. Reborà, *Fonte nella macerie*, p. 206.

Rebora usa qui lo stesso termine che nella novella è riferito a Lazzaro: il verbo “incombe” è posto in una posizione di rilievo, isolato da due pause che costringono a soffermarsi su di esso e avvertirne il peso del significato. La frase in cui il verbo è incastonato è formata da due versi in rima, un novenario e un endecasillabo, in cui il suono cupo della ‘o’, acuito dall’allitterazione del gruppo consonantico ‘tr’ rimarcano la sensazione di minaccia. La rima ‘incombe-tombe’ pone in stretta relazione i due termini, poiché è appunto la morte a sovrastare minacciosamente tutta la scena. Il giocoso sgorgare dell’acqua, unico segnale di vita, appare infatti inutile poiché nessuno ve ne attingerà più, e il rigolo che discende sotto terra vale solo a indicare l’inevitabile fine di tutti e di tutto.

L’incombere della morte è richiamato spesso dall’immagine dei morti insepolti, scenario terribile e ricorrente in guerra, come nella lirica *Camminamenti*:

Piccone sordo
 Morder gravame,
 Fin che la notte resista:
 Galeotta pista
 Maciullar pietrame,
 Fin che nel mondo s’insista:
 Incomber teso
 Che nessuno torni
 Di chi fu preso,
 Frana di morti
 Su noi vivi ancora
 Insostituibilmente nativi⁵⁴.

I versi, pubblicati su “La Tempra” nel febbraio del 1917, sono le parole dei soldati costretti la notte a scavare un passaggio nella roccia: lavorano come automi, con movimenti impersonali resi in poesia dall’uso degli infiniti e dalla sintassi spezzata, mentre aleggia fra loro l’idea che nessuno tornerà (“incomber teso che nessuno torni”). Ancora ritorna il verbo “incombere” legato all’immagine della morte che, infatti, pesa sulle schiene dei soldati, nel tormentoso ricordo dei compagni morti.

Oltre che “incombente e taciturno”, il protagonista del racconto di Andreev è descritto da Rebora come “spaventevolmente spersonato e comunicabile”. Nel testo russo il protagonista appare “do užasa drugoj i osobennyj”⁵⁵, che la versione Rakovska-Perroni traduce fedelmente con “spaventosamente mutato e strano”⁵⁶. L’aggettivo russo “drugoj” significa, infatti, come attributo di una persona, ‘altro, diverso’⁵⁷; mentre “osobennyj” è traducibile

⁵⁴ C. Rebora, *Camminamenti*, p. 171.

⁵⁵ L. Andreev, *Eleazar*, p. 193.

⁵⁶ L. Andreev, *Lazzaro*, trad. it. Rakovska-Perroni, p. 205.

⁵⁷ “другой, следующий за первым, второй; иной, инный, не тот или не этот”, in V.I. Dal’, *Tolkovyj slovar’ živogo velikorusskogo jazyka*, Izd. Citadel’, Moskva 1998, s.v. другой.

con ‘particolare, che si distingue dagli altri’⁵⁸, in questo caso, appunto, “strano”. Dunque anche in questo caso Rebora si discosta dalla traduzione letterale, approdando ad una soluzione del tutto personale. Interrogandosi sulla natura della stranezza di Lazzaro, egli ne individua all’origine l’incapacità e l’impossibilità di comunicare la propria esperienza, rimanendo, di conseguenza, incompreso e estraneo, appunto “incomunicabile”.

A partire dal 1915 il problema dell’incomunicabilità dell’esperienza al fronte è uno dei temi principali, ricorrente in quasi tutte le lettere del poeta dall’agosto al dicembre di quell’anno: “quanta esperienza non dicibile”; “di me non posso dir nulla”; “se non scrivo più perdonatemi”; “le attività clementiane soffrono tanto, e allora è meglio star zitti”; “ma la mia intimità devo tacere a voi”; “come è possibile in condizioni simili dare notizie di sé?”; “L’orrore di ciò che mi circonda [...] non mi lascia espressione più”; “di me, non dico”; “innarrabili noie”; “tutto ciò che è indicibile ora”. A impedire l’espressione è l’ineffabilità degli orrori vissuti al fronte, ciò che giustifica anche l’esasperata sperimentazione linguistica delle prose liriche di guerra, componimenti con i quali, dopo un lungo periodo di silenzio, tornerà a scrivere. Inoltre, il processo di disumanizzazione a cui sono sottoposti i soldati non lascia spazio ai sentimenti umani: “il tormento interno non vale (dicono) ora – e quindi non ha nessunissima importanza!”⁵⁹, e la voce, di conseguenza, si riduce a un “guardar di spurgo”⁶⁰, come quella che caratterizza anche l’elocuzione del personaggio andreeviano:

Le parole che eccezionalmente articolava, erano elementari, meccaniche, indispensabili: suoni privi di elaborazione e profondità, come quelli che servono all’animale per esternar pena e soddisfacimento, sete e fame. Potrebbe un uomo tutta la vita dire tali parole, e nessuno conoscere mai l’intima gioia o l’intimo tormento della sua anima⁶¹.

Dunque impossibilità e incapacità di esprimersi, ma anche di essere compresi, data la mancanza di terreno comune, come dichiarano i versi della già citata *Voce di vedetta morta*, dove il “non dire”, ripetuto in anadiplosi, segna una distanza necessaria tra chi ha vissuto quella circostanza e chi invece rimane nell’incoscienza:

Però se ritorni
Tu uomo, di guerra
A chi ignora non dire;
Non dire la cosa, ove l’uomo
E la vita s’intendono ancora⁶².

⁵⁸ “особый; отличный от прочих, иной, другого разбора; отличный, в знач. превосходный, лучший, особенно хороший”, in V.I. Dal’, *Tolkovyj slovar’ živogo velikoruskogo jazyka*, s.v. “особенный”.

⁵⁹ Citazioni dall’epistolario di Rebora, nell’ordine: lettere ad A. Monteverdi, p. 289; alla sorella Marcella, p. 289; al padre, p. 292; al padre, p. 295; alla madre, p. 296; a S. Aleramo, p. 299; alla madre, p. 304; alla madre, p. 305; alla madre, p. 306; ad A. Monteverdi, p. 309; a L. Mazzucchetti, Zona di Guerra 14 settembre 1915, p. 295.

⁶⁰ C. Rebora, *Stralcio*, p. 156.

⁶¹ L. Andreev, *Lazzaro*, trad. it. Rebora, p. 21.

⁶² C. Rebora, *Voce di vedetta morta*, p. 85.

I versi ammoniscono il reduce a non rivelare l'orrore della morte "a chi ignora" cosa essa sia, poiché "dire" quel segreto farebbe crollare tutta la realtà, gettandola nella disperazione del nulla. È ciò che accade all'inizio della novella di Andreev, quando, nel mezzo del banchetto, la domanda rivolta a Lazzaro sulla morte "nudò la verità in tutto il raccapriccio"⁶³. Da quel momento nessuno si avvicinerà più a lui.

Ancora, Reborà definisce Lazzaro "spersonato". Egli sostituisce all'aggettivo "drugoj" un participio passato, che, confermando un tratto caratteristico dello stile reboriano, esplicita l'azione che ha condotto Lazzaro ad essere 'diverso', sottolinea cioè il processo di privazione della personalità. Non a caso il termine adottato dal poeta è un neologismo, creato dal participio passato di un verbo derivato dal sostantivo 'persona', preceduto da 's' sottrattiva, il cui valore è intensificato dall'allitterazione con l'avverbio precedente: "spaventevolmente spersonato". Tale prefisso, osserva Fernando Bandini, ha un valore "violentemente separativo o intensivo"⁶⁴ e caratterizza molti verbi del dettato reboriano, in quanto espressivo di un processo di frattura e dissoluzione. Reborà, infatti, mediante l'uso del solo participio "spersonato" riesce ad esprimere tutto quel processo di disintegrazione che conduce Lazzaro allo stato di estraneità e indifferenza: un progressivo appiattimento della propria personalità e volontà, conseguente alla scoperta della cupa vertigine del nulla.

È evidente che con questa scelta di traduzione, così pensata ed espressiva, Reborà intende comunicare qualcosa in più del generico cambiamento espresso da "drugoj", qualcosa che, testimoniano ancora le lettere coeve, egli stesso ha sperimentato. Scrive infatti a Francesco Meriano nel marzo del 1917: "un po' come Lazzaro, a chi m'invita vado infinitamente spersonato – gravitante soltanto nell'essenza tremenda delle cose"⁶⁵. Lo stesso processo di distruzione dell'individualità descritto da Andreev sembra essere, infatti, quello vissuto dal poeta nei mesi al fronte sotto l'effetto della "routine macabra e vana" della guerra, che trasforma tutti gli uomini in soggetti anonimi, confusi nella massa. Il fango, il freddo, l'orrore, la minaccia incessante della morte e la convivenza con essa, distruggono l'umanità dei soldati, riducendo la loro vita alle sole necessità primarie di sopravvivenza, dove "mangiare e coprirsi è ormai l'unica soddisfazione". La guerra "dove si vive e si muore come uno sputerebbe", disumanizza la persona, porta all'"imbestiamento", muta i soldati in un "branco cavernicolo"⁶⁶. È una condizione di paralisi dell'io che si riflette anche nelle liriche di guerra, come è documentato in *Perdono?*, dove il poeta si dimostra incapace di ritrovare dei sinceri sentimenti umani: il suo cuore è "impietrito"⁶⁷ anche davanti al cadavere di un compagno:

⁶³ L. Andreev, *Lazzaro*, trad. it. Reborà, p. 22.

⁶⁴ F. Bandini, *Elementi di espressionismo linguistico in Reborà*, in *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Liviana editrice, Padova 1966, p. 17.

⁶⁵ Lettera a F. Meriano, Milano 5 marzo 1917, p. 355.

⁶⁶ Citazioni dall'epistolario di Reborà, nell'ordine: lettere alla madre, Zona di guerra 28-29 novembre 1915, p. 304; alla madre, Zona di guerra 22 novembre 1915, p. 303; a L. Mazzucchetti, Zona di guerra 3 dicembre 1915, p. 306; alla madre, Zona di guerra 28-29 novembre 1915, p. 304; a L. Mazzucchetti, Zona di guerra 3 dicembre 1915, p. 306.

⁶⁷ Lettera alla madre, Zona di guerra 28-29 novembre 1915, p. 304. Interessante l'uso di questo verbo, "impietrito", soprattutto se visto in relazione ad una lettera successiva inviata ad Antonio Banfi in cui Reborà si paragona

Feci come per tergerlo al cuore – ma viscido anche il mio cuore. Perdono?
 Diedi come a fasciarlo di sguardi – ma senza benda i miei sguardi. Perdono?⁶⁸.

Nel 1925, in una lettera a un compagno d'armi, Rebora riguarda con lucidità a quei mesi e afferma:

Gettato a faccia a faccia con i diavoli della Città del Male, non seppi scansarmi dal guardare il viso impietrante di Medusa che essi mi sbarattarono davanti agli occhi – e anziché mirare al fine ideale e con l'aiuto dell'alto vincere le difficoltà e aprire le porte verso il Bene, io retrocessi, non resistendo al disumano presente, sin quasi alla negazione passiva e agitata degli ignavi⁶⁹.

Tra i vari riferimenti danteschi presenti nella lettera compare anche la figura di Medusa, stesso personaggio mitologico che, nelle pagine del racconto di Andreev, viene paragonato a Lazzaro, il cui sguardo ha la stessa capacità di pietrificare tutto ciò che incontra⁷⁰. Egli, infatti, una volta resuscitato non sa più dare valore alle cose circostanti: “andava così in isfacelo, sotto l'estraneo guardare del redivivo tutto ciò che serve ad affermare la vita, il suo senso, la sua gioia”⁷¹. Anche Rebora, vista tutta la malvagità di cui l'uomo è capace, afferma: “il mio cuore è diventato una medusa”⁷², e cade nella negazione della vita, definita in *Stralcio* “un assurdo mistero cinico”⁷³.

Tuttavia il Rebora-Lazzaro che torna dalla guerra, pur essendo un uomo dall'umanità sfasciata, è un “Lazzaro che deve vivere”⁷⁴, ed è proprio questo attaccamento alla vita che lo differenzia dall'eroe andreeviano. Gli occhi di Lazzaro si mutano e, da portatori di morte, si fanno testimoni di amore: “Se il vivere ha significato qualcosa, i miei occhi ancora sbarattati lo testimoniano, e (se mi sarà dato) faranno vedere, da Lazzaro amore”⁷⁵. L'intuizione di una bontà che permane in qualsiasi circostanza, scoperta al fronte nell'umanità dei suoi soldati, è ciò che inizialmente lo induce a desiderare di poter tornare a vivere⁷⁶, e successi-

al Conte Ugolino della *Divina Commedia*: “io sono come un ugolino anonimo, fra lezzo di vivi e di morti, imbestiato e paralizzato per la colpa e la pietà, e l'orrendezza degli uomini [...]” (lettera ad A. Banfi, *Zona di guerra* 7 dicembre 1915, p. 307). È proprio il Conte Ugolino, infatti, che recita il verso dantesco “Io non piangea, sí dentro impetrai” (v. 9). Il canto XXXIII dell'*Inferno* della *Commedia* di Dante è usato, insieme al *Lazzaro* di Andreev, come paragone della propria esperienza.

⁶⁸ C. Rebora, *Perdono?*, p. 165.

⁶⁹ Lettera a G. Capristo, Milano 3 novembre 1925, p. 590. Il riferimento a Medusa è in *Inferno* IX, vv. 52-57. Medusa è qui invocata dalle tre Furie, custodi della Città di Dite, affinché pietrifichi con il suo sguardo Dante. Si noti inoltre il riferimento agli ignavi.

⁷⁰ “È mia cognizione che la tua testa ha virtù simile a quella di Medusa, e tramuta in pietra chiunque tu guardi” (L. Andreev, *Lazzaro*, trad. it. Rebora, p. 47).

⁷¹ L. Andreev, *Lazzaro*, trad. it. Rebora, p. 41.

⁷² Lettera ad A. Monteverdi, Milano 25 maggio 1916, p. 322.

⁷³ C. Rebora, *Stralcio*, p. 156.

⁷⁴ Lettera a D. Malaguzzi, Milano 17 febbraio 1916, p. 315.

⁷⁵ Lettera a G. Boine, Milano 6 febbraio 1916, p. 314.

⁷⁶ Emblematica è una lettera scritta dal fronte alla madre: “Dopo aver visto Gino, il bisogno di rivivere mi si è fatto esasperante [...]. Sono comandante di Compagnia, con responsabilità e noie infinite; ma l'affetto dei miei

vamente a spendersi e a scrivere affinché questa umanità sia preservata e coltivata. Riscoperta la sua funzione di poeta, Reborà torna a scrivere, non più nei panni di un Lazzaro “incomunicabile”, ma che chiede di accogliere la parola:

Accogli, Brigata, una parola – da uno che spersonato nel male del tempo rimane tuttavia insanabilmente uomo [...]. Una parola come non mia, che equivalga a una tacita coscienza diffusa [...]. Ora, Brigata, vuoi accogliere questa parola da un Lazzaro, che chiamato venne a te senza intenzione né parte? [...] Tagliar netto alla “boria” e offrire anche solo un pane, nutrimento a qualcosa di più che è in noi e dappertutto? Cosa significa la persona, quando non è pretesto di una nobiltà? [...] Aver la forza della propria miseria o umiliazione – la lealtà di affrontare il proprio vuoto: ma questo forse vuol dire qualcosa di troppo superbo e rispettoso insieme⁷⁷.

La fiducia nella bontà del prossimo sarà il preludio per la ricerca di una Bontà che con la sua presenza redima il male sofferto. Il cammino del personaggio andreeviano e quello di Reborà, dunque, si separano: il primo rassegnato a un destino malvagio, il secondo teso nella venuta di qualcosa, o qualcuno, che squarci la monotonia del presente, come si evince dalla lirica posta a chiusura della raccolta *Canti Anonimi*, scritta nel 1920: *Dall'immagine tesa*⁷⁸.

2. *Analisi stilistica*⁷⁹

Nel 1919, anno di pubblicazione di *Lazzaro e altre novelle*, Piero Gobetti pubblica nella sua rivista “Energie Nuove” un’elogiativa recensione delle traduzioni reboriane:

la traduzione di Reborà è un capolavoro, e noi in Italia non siamo abituati a lavori di tal serietà e finezza d’arte [...]. Egli ha dinnanzi un’opera d’arte e vuol farla sentire: il resto non importa e se anche per ciò che sente gli è necessaria una lingua nuova, non se ne sgomenta⁸⁰.

dipendenti mi serve a non lasciare che il veleno giunga al cuore”. Lettera alla madre, Zona di guerra 8 dicembre 1915, p. 308.

⁷⁷ C. Reborà, *Arche di Noè sul sangue*, pp. 227-228.

⁷⁸ “Dall’immagine tesa / vigilo l’istante / con imminenza di attesa / e non aspetto nessuno: / nell’ombra accesa / spio il campanello / che impercettibile spande / un polline di suono / e non aspetto nessuno: / fra quattro mura / stupefatte di spazio / più che un deserto / non aspetto nessuno: / ma deve venire, / verrà, se resisto, / a sbocciare non visto, / verrà d’improvviso, / quando meno l’avverto: / verrà quasi perdono / di quanto fa morire, / verrà a farmi certo / del suo e mio tesoro, / verrà come ristoro / delle mie e sue pene, / verrà forse già viene / il suo bisbiglio”. (C. Reborà, *L’immagine tesa*, in C. Reborà, *Le poesie (1913-1957)*, G. Mussini – V. Scheiwiller ed., Garzanti, Milano 1999, p. 151).

⁷⁹ Per la seguente analisi si è fatto riferimento agli studi di Giuseppe Ghini pubblicati nel già citato G. Ghini, *Reborà e Andreev*, pp. 341-358, e in G. Ghini, *Reborà e “Lazzaro”*, in “In forma di parole”, 3, 1993, pp. 138-155.

⁸⁰ P. Gobetti, *Leonida Andreev in Italia*, p. 346.

Tabella 1

	<i>Andrejev</i>	<i>Rebora</i>	<i>Rakovska-Perroni</i>
1.	и когда он, подобно жениху в брачном одеянии, снова сидел среди них за столом, и снова ел, и снова пил, они плакали от умиления (p. 192)	E quando egli – [...] simile a sposo negli adornamenti nuziali – sedette a mensa di nuovo in mezzo a loro, e di nuovo mangiò di nuovo bevé, piansero essi d'intenerimento (p. 9)	e quando, simile a uno sposo nella veste nuziale, egli sedeva tra loro a tavola, e di nuovo beveva e mangiava, versavano lacrime di tenerezza (p. 203)
2.	чаще случалось так, что равнодушно и спокойно он начинал умирать, и умирал долгими годами, умирал на глазах у всех, умирал бесцветный, вялый и скучный, как дерево, молчаливо засыхающее на каменистой почве (p. 195)	Ma accadeva più spesso ch'egli entrasse in un'agonia di apatica inerzia, e lunghi anni moriva, agli occhi di tutti moriva, moriva incolore, dinervato, riassorbito di tedio, come albero che inavvertito disseccò su pietroso terreno (p. 24)	più spesso accadeva che, calmo e indifferente, cominciasse a morire, e continuasse a morire per anni sotto gli occhi di tutti, apatico, scialbo, tediato come un albero che inaridisce silenziosamente su un terreno pietroso (p. 207)
3.	Но теперь голос его был равнодушен и тускл, и мертвая, серая скука тупо смотрела из глаз. И все лица покрыла, как пыль, та же мертвая серая скука [...] (p. 195)	Ma apatica atona aveva la voce ora, e tedio grigio letale con fissa ebetudine guardava dagli occhi. E un medesimo grigio tedio letale, come polvere ricoprì tutte le facce. (p. 25)	Ma ora la sua voce era atona e vuota, e un grigio tedio spento gli velava gli occhi. E tutti gli altri visi furono offuscati da quello stesso <u>opaco tedio mortale</u> , come polvere grigia. (p. 207)
4.	Никто не заботился об Елеазаре, не осталось у него близких и друзей [...]. Никто не заботился об Елеазаре. (p. 196)	Non si volle curar più nessuno di Lazzaro. Amici e congiunti si squagliarono [...]. Non si volle curar più nessuno di Lazzaro. (pp. 26-27)	Nessuno si prendeva più cura di Lazzaro, ormai. Nessuno degli intimi e degli amici era rimasto con lui [...]. <u>Nessuno si curava di Lazzaro</u> [...] (p. 208)
5.	Приходили, бряцая оружием, храбрые воины, не знавшие страха; приходили со смехом и песнями счастливые юноши (p. 197)	Venivano, con fragor d'armi, prodi guerrieri di fegato sano; venivan ridendo e cantando adolescenti felici (p. 30)	Venivano con grande strepito d'armi prodi guerrieri che non conoscevano la paura; <u>giungevano</u> tra canti e risate allegri giovanotti (p. 210)
6.	подковы <u>стучали</u> , подковы <u>стучали</u> о камень настлоков. (p. 203)	e grande <u>scalpitar</u> di zoccoli ferati, zoccoli di cavalli <u>scalpitavano</u> sulle pietre dei selciati. (pp. 41-42)	e scalpitavano gli zoccoli rimbombando sulle pietre del selciato (p. 218)
7.	но, вместо радостных грез, что дает вино, страшные сны осенили несчастную голову его. Страшные сны стали единственной пищей его пораженного духа. Страшные сны и днем и ночью держали его в чаду своих чудовищных созданий [...]. (p. 204)	salvo che, invece dei voluttuosi vaneggiamenti del vino, s'intenebri la sua testa sotto incubi tremendi. Incubi tremendi che divennero l'unica pastura del suo essere disfatto. Incubi tremendi notte e giorno, che vaporavano mostruose fantasmagorie [...]. (pp. 42-43)	ma invece dei sogni gai ispirati dal vino, incubi paurosi gettavano ombre cupe sul suo misero cervello. <u>Terribili immagini</u> divennero l'unico elemento di quello spirito scosso: <u>sogni terrificanti</u> l'ossessionavano di continuo, notte e giorno con mostruose visioni [...]. (p. 219)

È ciò che lo stesso Reborà definisce “interpretazione espressiva”⁸¹: immedesimarsi nelle ragioni che hanno portato lo scrittore russo a fare determinate scelte stilistiche e cercare di riprodurle sfruttando tutte le possibilità che la lingua italiana mette a disposizione. Come osserva Giuseppe Ghini, infatti, anche quei tratti più caratteristici dello stile reboriano, nella sua produzione originale, non vengono “prestati” indifferentemente ad Andreev, ma messi a servizio dell’opera, nel tentativo di ricreare la peculiarità della scrittura dell’autore, di rendere in italiano costrutti tipici della lingua russa, e di contribuire così, nel modo migliore, alla comprensione del testo.

È il caso dell’iterazione di singoli lessemi o interi sintagmi, fenomeno molto frequente nell’originale, dovuto in parte alla natura della lingua russa ma anche allo stile proprio di Andreev, che ricorre alla ripetizione per scandire il ritmo e marcare il significato della frase. Dal confronto tra la traduzione reboriana e la successiva di Rakovska e Perrone emerge che, laddove questa opta per sinonimi o perifrasi per evitare la ripetizione, Reborà la conserva con voluta insistenza:

Si osservi, per esempio, il punto 2. Nel testo russo Andreev insiste sul verbo “umirat”, morire, che ricorre in anafora quattro volte. Tale ricorso fonetico perde la sua efficacia nella traduzione Rakovska-Perroni che, pur minimamente conservando la ripetizione, non ha più l’obbiettivo di marcare un vocabolo, né tantomeno di scandire il ritmo della frase. Il traduttore, infatti, nell’unica iterazione mantenuta, vanifica con la sua scelta l’anadiplosi cercata dall’autore russo. Nella versione reboriana, invece, il verbo “moriva” ricorre tre volte sulle quattro del testo di partenza, e la sua posizione all’interno della frase dà luogo ad un’epifora e un’anadiplosi, riproducendo in tal modo l’effetto desiderato nell’originale. Significativo anche l’esempio riportato al punto 3, dove Reborà non solo, a differenza della traduzione seriore, conserva la stessa identica catena di aggettivi e sostantivo (disponendoli per asindeto) “grigio tedio letale” e “tedio grigio letale” che traducono il ripetuto “mertvaja, seraja skuka”; ma conserva anche parte della rima andreeviana (mertvaja/seraja) mediante l’omeoteleuto “grigio/tedio”. Dalla tavola sinottica, inoltre, è possibile osservare come Reborà non si limiti ad assecondare lo stile di Andreev ma lo accentui, potenziando, oltre al valore semantico della ripetizione, anche quello ritmico, intessendo la prosa di ulteriori ricorsi fonetici. Così al punto 6, dove il testo reboriano non solo mantiene l’iterazione del testo di partenza, – “podkovy stučali / podkovy stučali” – ma la muta in chiasmo – “scalpitare di zoccoli / zoccoli scalpitavano” – arricchendo l’enunciato con la presenza di una rima “ferrati / selciati”.

È chiaro, dunque, che la ripetizione andreeviana non rappresenta un problema per il traduttore, che è in grado di sfruttarla per rimarcare il senso e scandire il ritmo della frase. Inoltre, come mostra la tabella al punto 4, l’iterazione conferisce una particolare cadenza al testo, secondo un atteggiamento ricorrente nelle prose reboriane di guerra, dove paralle-

⁸¹ “Io tradurrei dal Tolstoj, magari subito e con grandissima voglia, i Cosacchi, o alcuni altri lavori ‘minori’, tutti del periodo solare del Tolstoj. Oppure, con più voglia ancora, qualcosa del Dostoevskij (per es. Nuccia o Annuccia Nisvanoia), che mi obbligherebbe a rinnovare ancora la mia interpretazione espressiva” (lettera a G. Prezzolini, Milano 24 luglio 1919, p. 438).

lismi e *refrains* “formano il fulcro che regge la struttura ritmica”⁸², come accade nella prosa *Senza fanfara*, caratterizzata da una triplice anafora di memoria dantesca:

Si va per la strada profonda spastata ingoiata. Confusion d'ordine; file perdute: barcollii di volumi spossati ricurvi, spossati e cacciati nel buio dal flutto dei morti [...].

Si va per la strada profonda. Come grassa terra bagnata si leva ferita e si volge rovescia [...].

Si va per la strada profonda. Bròntola bròntola, ma pazienza, cannone⁸³.

Oltre all'aspetto ritmico, l'anafora scandisce il tempo della narrazione, sottolineando la ripetitività e la tragica, infera routine della vita dei soldati. Le ripetizioni interne, come “sposati / spossati”, l'epanalessi “brontola brontola” e la pesantezza delle sequenze di trisillabi piani, per lo più asindetici (“profonda spastata ingoiata”, “spossati ricurvi, spossati cacciati”) contribuiscono ad accrescere la sensazione di pesante monotonia.

La sensibilità dell'orecchio reboriano al ritmo e alla musicalità della frase è particolarmente evidente anche nell'esempio al punto 5: Reborà qui rispetta l'anafora dello scrittore russo, così che il verbo “venivano” ricorre due volte a inizio frase come nell'originale “prichadili”. Ma se letto con attenzione, il particolare andamento ritmico dell'enunciato è conferito anche dal numero delle sillabe sapientemente studiato, che infatti dà luogo a due novenari intervallati da un endecasillabo e chiusi da un ottonario:

Venivano con fragor d'armi [novenario]
 Prodi guerrieri di fegato sano [endecasillabo]
 Venivan ridendo e cantando [novenario]
 Adolescenti felici [ottonario]

L'apocope nel verbo “venivan”, che diminuisce di una sillaba il verso, dimostra infatti l'intenzione del poeta di equipararla metricamente alla precedente, introdotta dal medesimo verbo.

Nel corso della novella si incontrano altri casi di versificazione in prosa. Si prenda ad esempio un passo dove l'originale russo presenta l'anafora dell'aggettivo “pustynno” [deserto] e la figura etimologica “more” [mare] / “morskaja” [marino]: “no pustynno bylo more, i morskaja bezdna byla nema i pustynna”⁸⁴. Reborà riprende l'anafora mantenendo la stessa struttura chiasmica: “Ma deserto il mare, muto l'abisso del mare e deserto”⁸⁵. Il passo – che il poeta evidenzia anche graficamente staccandolo dal corpo del testo – presenta altresì

⁸² F. Bandini, *Elementi di espressionismo linguistico in Reborà*, p. 30.

⁸³ C. Reborà, *Senza fanfara*, p. 176. Come accennato, la triplice anafora ricorda l'anafora dantesca: “Per me si va ne la città dolente, / per me si va ne l'eterno dolore, / per me si va tra la perduta gente” (*Inf.* III).

⁸⁴ L. Andreev, *Eleazar*, p. 203.

⁸⁵ L. Andreev, *Lazzaro*, trad. it. Reborà, p. 41. Nulla conserva invece la versione Rakovska-Perroni, se non la figura etimologica “mare/marino”: “ma il mare era deserto, muto e silenzioso era l'abisso marino” (L. Andreev, *Lazzaro*, trad. it. Rakovska-Perroni, p. 218).

un particolare andamento ritmico: diventato nominale, infatti, è composto da un senario seguito da un endecasillabo. Analogo espediente compare nella traduzione di “ноч’ prišla, i tjaželoj černotoju nalilsja vozduch”⁸⁶, che Reborà traduce nel dittico composto da un quinario e un endecasillabo: “Cadde la notte: l’aria s’imbevve di greve nerezza”⁸⁷, marcato, sul piano fonetico, dalla serie di geminate e dall’omotonia in ‘e’. Da notare anche l’effetto fonetico del ricorso determinato dal seguito delle geminate ‘dd’, ‘tt’, ‘vv’, e ‘zz’, che sembrano il corrispettivo formale del “greve”.

Conseguenza a tale sensibilità per l’aspetto ritmico della frase è anche la cura nel riprodurre i fenomeni pararimici presenti nell’originale russo o nel crearne di nuovi. Si consideri il passo “smutnuju, sosuščuju tosku” (p. 203), dove il ritmo conferito dall’allitterazione di ‘s’ e di ‘u’ viene riproposto nella versione reboriana con l’allitterazione del gruppo ‘te’ e l’omototeleuto tra i due participi presenti usati in funzione di aggettivo: “perturbante tedio immanente” (p. 42). Altro esempio è nella coppia avverbio-verbo “gromko zakričal” (p. 201), dove il traduttore coglie l’allitterazione della ‘k’ e della ‘r’ e l’efficace valore fonosimbolico dell’avverbio “gromko” [con forza]. Al fine di riprodurre il ricorso fonetico Reborà impiega la figura etimologica ‘gridare grida’, ottenendo così l’allitterazione del gruppo ‘gr’: “a grandi grida si mise a gridare” (p. 201).

In altri casi, invece, è solamente il traduttore che mostra l’intenzione di marcare l’andamento ritmico del testo, come nel passo in cui Andreev descrive il banchetto e, a seguito dell’insistente domanda di un amico a proposito dell’esperienza nella tomba, il piacevole suono dell’orchestra si zittisce lasciando il posto a un inquietante silenzio. Qui il testo originale non utilizza nessun particolare ricorso fonetico: “drožaščim, oborvannym zvukom otkliknulas’ citra” (p. 194), che letteralmente significa ‘con un vibrante/tremante suono spezzato la cetra echeggiò’. Reborà riproduce proprio quel suono ricorrendo all’allitterazione della ‘t’, della ‘r’ e all’omotonia della ‘o’: “con vibratorio tono tronco la cetra echeggiò” (p. 23).

Oltre ai ricorsi fonetici, la prosa reboriana ricorre volentieri alle figure retoriche. Si consideri ad esempio l’uso del chiasmo che spesso interviene in luogo dei parallelismi andreeviani.

Tabella 2

	<i>Andreev</i>	<i>Reborà</i>
1.	сильнее страха и питается страхом (p. 197)	forte della paura e di paura si nutre (p. 29)
2.	без желания что-либо скрыть, но и без намерения что-либо сказать (p. 194)	senza intenzione di dir qualcosa, senza proposito di nulla celare ³¹² (p. 24)
3.	Холодному мрамору я даю жизнь, я плаваю на огне звенящую бронзу	Al freddo marmo io infondo la vita; il bronzo sonoro io fondo nel fuoco ³¹³
4.	бессиленно и вяло лежали, сидели	giacevano spossati, indolenti sedevano (p. 41)
5.	эти чудовищные размеры, эти страшные выпуклости (p. 192)	proporzioni mostruose, orribili protuberanze

⁸⁶ L. Andreev, *Eleazar*, p. 201.

⁸⁷ L. Andreev, *Lazzaro*, trad. it. Reborà, p. 36.

L'andamento della frase scarta con notevole frequenza dalla costruzione standard voluta dal codice linguistico. Accanto alla struttura chiastica, la sintassi viene movimentata dalla presenza di ellissi, iperbati ed anastrofi. Contini, infatti, cita come "rappresentativo della prosa traduttoria di Rebora"⁸⁸ l'enunciato "scorsero essi una divinamente scolpita farfalla, trasparente le alucce"⁸⁹, caratterizzato dalla presenza di un iperbato e di un accusativo di relazione ("trasparente le alucce"), che conferiscono, insieme con l'inversione, un tono aulico e latineggiante al passo. La posposizione del soggetto è visibile anche in altri punti della traduzione: "non scherzava egli più"; "sedeva egli a convito"; "meno terrifico egli era"; "discendeva egli"⁹⁰.

Frequente è anche l'ellissi del verbo, espediente che rientra nella tendenza alla contrazione sintattica. Si consideri, per portare solo un esempio⁹¹, la forma impersonale "byloticho" [c'era silenzio] della versione originale (p. 194), che in Rebora diventa "Silenzio" (p. 23), mentre la traduzione Rakovska-Perroni riporta "Regnava il silenzio" (p. 206). La scelta del poeta traduttore dimostra più efficacia in ordine alla creazione di una pausa maggiore che lasci percepire l'atmosfera di silenzio. Tale intenzione è confermata anche dal fatto che, in luogo della semplice virgola del testo russo, fedelmente rispettata da Rakovska-Perroni, Rebora preferisce la pausa più forte del punto e virgola.

La modifica dell'interpunzione è frequente nel processo traduttivo. Giuseppe Ghini osserva infatti che "il poeta lombardo [in questa novella] sostituisce più di 70 volte i segni interpuntivi congiuntivi (cioè le virgole), nonché le congiunzioni (da sole o accoppiate a virgole) con segni interpuntivi disgiuntivi (due punti, punti e virgola, punti)"⁹². Non a caso anche la punteggiatura ha un ruolo fondamentale nell'interpretazione del testo tradotto; lo stesso Rebora, infatti, nell'inviare a Prezzolini il manoscritto con la traduzione della *Felicità domestica*, lo prega di "tener conto [...] dei molti *a capo* (specie nella prima parte) ch'io ho intercalato nel romanzo, consigliati da ragioni d'arte e di chiarezza, e giustificati da quel senso di ricreazione e fedeltà interiore che mi governò nel lavoro"⁹³.

Per quanto riguarda ancora la figurativa, di rilevante importanza è l'impiego dell'epitaffi, che contribuisce a valorizzare e amplificare la tendenza dell'autore russo alla ripetizione, sulla quale già ci si è soffermati. Rebora vi ricorre per sostituirci alcune già presenti

⁸⁸ G. Contini, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei*, p. 7.

⁸⁹ L. Andreev, *Lazzaro*, trad. it. Rebora, p. 38.

⁹⁰ L. Andreev, *Lazzaro*, trad. it. Rebora, nell'ordine: pp. 21, 21, 29, 33.

⁹¹ Si vedano anche altri casi: "трижды всходило [era sorto] и заходило [era tramontato] солнце, а он был [era] мертв" (p. 195) "tre volte sorto e tramontato il sole, egli morto invece" (p. 26); "и уже пустота становилась на месте [subentra al posto] человека и погребальных свечей" (p. 198) "e già il vuoto in luogo dell'uomo e dei ceri" (p. 31); "Ето было [era] нечто чудовищное" (p. 201) "Qualcosa di mostruoso" (p. 38); "много людей на нем находилось [c'erano]" (p. 203) "Molti gl'imbarcati" (p. 40); "но пустынно было [era] море, и морская бездна была [era] нема и пустынна" (p. 203) "ma deserto il mare, muto l'abisso del mare e deserto" (p. 41); "не тронуло [non colpiva/impressionava] Елеазара" (p. 205) "Insensibile, Lazzaro" (p. 46); "Бесшумно разрушился [crollava] Рим, и новый город стал [sorgeva] на месте его" (p. 207) "In un amen Roma dissolta, e una nuova città in suo luogo" (p. 50).

⁹² G. Ghini, *Rebora e "Lazzaro"*, p. 148.

⁹³ Lettera a G. Prezzolini, Milano 24 luglio 1919, pp. 437-438.

nel russo, o, più spesso, le introduce di sua spontanea iniziativa per marcare la valenza di un particolare lessema del testo. Si troveranno così espressioni quali: “si inoltrava nel cuor cuore del palazzo” (p. 46) per rendere il rafforzativo “samiy” nell’espressione “v samoe serdce” [*proprio* nel cuore]⁹⁴; “procedeva più oltre, più oltre, più in fondo, più in fondo” (p. 47), traduzione letterale del testo di Andreev “vce dal’she i dal’she, vse glubže i glubže”⁹⁵, “e ancor penetrava nell’intimo dell’intimo d’ogni particella” (p. 31) in luogo di “i v glubinu častic pronikala ona” [ed essa penetrava nel profondo delle particelle, p. 198].

Significativa, infine, la presenza di tropi in aggiunta a quelli già contenuti nell’originale russo. Pur non essendo quantitativamente rilevanti, essi sono segno dell’attenzione alla componente retorica del testo di partenza, che permette al poeta di sfruttare il processo di traduzione per arricchire la prosa, pur mantenendo intatto il contenuto. Oltre all’ipallage “luminoso di vesti” (p. 34), che traduce il russo “svetlye odeždy” [luminosi vestiti] (p. 199), e l’altro accusativo di relazione “fissi lo sguardo in alto” (p. 37), corrispettivo del russo “smatreli vverch” [guardavano in alto] (p. 201) nelle prime pagine si incontra un altro tropo che non trova corrispettivo nel testo russo: modificando il verbo “zagljanut” [dare un’occhiata] (p. 196), il poeta introduce l’espressione “rinfrescare la vista” (p. 28), creando appunto una sinestesia. Più avanti la coppia sostantivo-aggettivo “rozovym plečom” [con spalle rosee] (p. 203) diventa “con spalle di rosa”, dando luogo ad una metafora, calco di un’altra di creazione andreeviana che occorre poche righe più avanti. Si tratta di un’analogia contenuta nel passo “smejalis’ fontany i ženščiny svoim žemčužym smečom” (p. 203), che letteralmente significa: ‘ridevano la fontane e le donne con il loro riso di perla’. La versione Rakovska-Perroni scioglie il paragone sottinteso, cercando di spiegarne i nessi logico semantici: “scrosciavano i getti delle fontane e squillavano le risate delle donne come uno sgranare di perle” (p. 218). Reborà, invece, mantiene la concentrazione dell’analogia: “ridevano donne e fontane un ridere di perla” (p. 41). Tale scelta è indicativa dello stile del poeta: il verbo ‘ridere’, da intransitivo, diventa transitivo e regge il complemento oggetto “un ridere”, che in origine era complemento di modo (“smečom”, ‘con una risata’). Si crea così una figura etimologica “ridevano [...] un ridere”, dove il verbo usato in funzione di sostantivo riflette un’altra tipica tendenza dello stile reboriano, cioè l’uso dell’infinito in funzione di sostantivo. Bandini, analizzando il linguaggio poetico di Reborà, afferma infatti: “in questo cospicuo aspetto della lingua di Reborà vanno anche iscritti gli infiniti e i participi che traspongono l’idea verbale sul piano funzionale del sostantivo o dell’aggettivo e denotano, ancora una volta, la prevaricazione della sfera verbale su quella nominale. Frequentissimo [infatti] l’infinito in funzione di sostantivo”⁹⁶. Inoltre, anche la volontà di conservare la metafora usata dallo scrittore russo è rivelatrice dell’identità del traduttore che, come osserva Pier Vincenzo Mengaldo, predilige alla “similitudine distesa del come [...] metafore ed analogie sinteti-

⁹⁴ L. Andreev, *Eleazar*, p. 205. La traduzione Rakovska-Perroni non si preoccupa di tradurre “samoe”, e opta per il semplice “nel profondo cuore del palazzo imperiale” (L. Andreev, *Lazzaro*, trad. it. Rakovska-Perroni, p. 221).

⁹⁵ L. Andreev, *Eleazar*, p. 206. Si consideri la traduzione Rakovska-Perroni che in questo caso cambia il testo russo e ripropone la perifrasi “nel cuore del palazzo” (L. Andreev, *Lazzaro*, trad. it. Rakovska-Perroni, p. 222).

⁹⁶ F. Bandini, *Elementi di espressionismo linguistico in Reborà*, p. 18.

che”. Un esempio è appunto quello del “cortocircuito analogico di tipo sintetico in cui il figurante funge, tramite *di*, da sostegno del figurato”⁹⁷: “ridere di perla”.

La maggior parte delle analogie sintetiche presenti nella traduzione, tuttavia, sono il risultato della sintesi delle similitudini andreeviane che Reborà ottiene in alcuni casi mediante l’eliminazione della congiunzione “kak” [come]. Un esempio è ravvisabile nel passo “i prodolžali sidet’ [...] kak tusklye ogon’ki” (p. 195), tradotto fedelmente da Rakovska-Perroni con “e continuavano a sedere [...], simili a fuochi scialbi” (p. 207). Nella versione reboriana la similitudine si trasforma in apposizione, dando così origine ad una metafora: “e permanevano seduti [...], fuochi fatui sperduti in un campo notturno” (p. 25). Un altro espediente è la traduzione del paragone espresso in russo con il caso strumentale, che Reborà sfrutta per sintetizzare la similitudine. Qui, ad esempio, il russo “smutnoj tolpoju toskujuščich tenej” [come una confusa folla di ombre rattristate] (p. 203), diventa in Reborà “marinai e inviati, in torbida turba di ombre tediare” (p. 41), dove la breve preposizione ‘in’ riassume l’analogia espressa da Andreev.

Se nell’attenzione al ritmo emerge il poeta, nella preferenza alle analogie sintetiche, come in molti altri aspetti, è possibile riconoscere lo stile espressionista di Reborà, che agisce sul codice linguistico tendendolo al massimo delle sue possibilità. Il primo aspetto da considerare è il trattamento dei verbi, elemento caratteristico di uno stile che per primo Contini definì “verbale”⁹⁸. Seguendo la classificazione che ne fa Bandini, anche nella traduzione di Andreev si possono rintracciare i medesimi usi particolari del verbo, primo fra tutti “l’estrema libertà del poeta nei confronti delle forme in cui [...] si presenta tradizionalmente”⁹⁹. Si trovano, infatti, verbi transitivi usati intransitivamente: “ridevano un ridere”, “esplodevano la loro adorazione al miracolo” (pp. 19-20), “ventar la sua folata fredda” (p. 36); o riflessivi trasformati in intransitivi assoluti: “il globo bassava” (p. 29); “i cipressi incurvavan” (p. 27); “come albero che disseccchi” (pp. 24-25). Tale uso del verbo è spesso conseguenza di un’esigenza espressiva: come Bandini osserva per la lirica, il verbo usato in questo modo e collocato in un particolare contesto acquista infatti nuove risonanze¹⁰⁰. Si prenda ad esempio il passo sopra citato: “e in entusiastiche esclamazioni esplodevano la loro adorazione al miracolo”, che riassume la corrispettiva russa “v burnych vosklicanijach vyražali svoe poklonenie čudu” (p. 192), traducibile letteralmente con ‘in forti/impetuose esclamazioni esprimevano la venerazione per il miracolo’. Reborà dunque riassume nel verbo “esplodere” sia l’azione del verbo “vyražat’” (esprimere) sia l’idea veicolata dall’aggettivo “burnyj”, i cui significati sono “tempestoso, burrascoso, impetuoso”¹⁰¹. Il verbo scelto dal poeta acquista maggiore rilievo semantico rispetto agli altri elementi della frase, dimostrando una potente sinteticità espressiva. Simile procedimento si può vedere nella traduzione di “kto-to [...] v bezobraznoj nagote otkryl istinu” (p. 193), letteralmente

⁹⁷ Entrambe le citazioni in P.V. Mengaldo, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Il Mulino, Bologna 1994, pp. 212-213.

⁹⁸ G. Contini, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei*, pp. 6-7.

⁹⁹ F. Bandini, *Elementi di espressionismo linguistico in Reborà*, pp. 15-16.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 16.

¹⁰¹ V. Kovalev, *Dizionario russo-italiano, italiano-russo*, s.v. бурный.

traducibile con ‘qualcuno [...] rivelò la verità nella sua disgustosa nudità’. Reborà usa invece il verbo ‘nudare’ che condensa in sé il concetto espresso dal verbo russo ‘otkryt’ [rivelare] e dal sostantivo ‘nagota’ [nudità], sfruttando al massimo la capacità espressiva del verbo. Calzante, anche per questa scelta traduttiva, è l’osservazione di Mengaldo: “Reborà è stato giustamente ammesso alla categoria dell’espressionismo stilistico per la carica di violenza deformante con cui egli aggredisce il linguaggio, lo sollecita a farsi azione e quasi lo scaglia contro la realtà”¹⁰².

Sempre per quanto riguarda la traduzione dei verbi notevole è l’uso di termini ricercati, scelti non tanto per il loro significato ma per la particolarità del significante, evocativo del concetto che il poeta vuole esprimere. Lo stile di Reborà si caratterizza, infatti, per un “gusto [...] per parole capaci di esprimere, in virtù dei caratteri sonori, qualcosa che ne superi il senso”¹⁰³. Si veda ad esempio il dantismo ‘springare’¹⁰⁴, intransitivo, usato da Reborà transitivamente per tradurre “vzbivaja kopytami bryzgi” [battendo con gli zoccoli sugli spruzzi] (p. 203). Reborà traduce: “springando gli zoccoli via solcasse tra gli spruzzi” (p. 41), in cui il dantismo sembra essere scelto non tanto per il suo significato – ‘scalciare’ – ma per il suono che, mediante l’allitterazione “springando / spruzzi”, riproduce anche foneticamente l’azione¹⁰⁵. Altri casi di forte espressività verbale sono “fanfalucavano” (p. 41) al posto di “filosofstvoali” [filosofeggiare]; “labbreggiavano” (p. 30) corrispettivo di “čmokali” [schioccare le labbra]; “sbraciavano” (p. 43) in luogo di “vspychivali” [infiammarsi]; e il verbo “traudivano” (p. 25) che traduce “vnimali” [ascoltare/dare ascolto].

Da notare, inoltre, l’uso del participio in funzione di aggettivo, tipico tratto della “natura fenomenista”¹⁰⁶ della lingua reboriana, frequente anche in questa traduzione, in cui il poeta lo preferisce in luogo di semplici aggettivi. Oltre alla traduzione di “tjaželyj” [grave/serio] e “drugoj” [altro], che, come visto precedentemente, diventano “incombente” e “spersonato”, si osservi la ricorrenza del participio passato “imperturbato” (due volte a p. 24), che traduce l’avverbio e l’aggettivo “spokojno” e “spokojnyj” [calmo], e la presenza di “perturbante” (p. 42) corrispettivo dell’aggettivo “smutnyj” [inquieto] (p. 203), nel testo al caso accusativo. Interessante è anche la scelta traduttiva di “vjalyj” [fiacco] e “skučnyj” [malinconico] (p. 195), a cui il poeta fa corrispondere due participi passati violentemente espressivi: “dinervato” e “riassorbito di tedio” (p. 24). In questo caso la traduzione marcata converte il semplice aggettivo in una metafora, prendendo ispirazione dalla successiva similitudine: “come albero che inavvertito disseccò su pietroso terreno”; Lazzaro, infatti, è talmente impregnato di tedio da inaridirsi. Da considerare anche l’accostamento di un verbo

¹⁰² *I poeti italiani del Novecento*, P.V. Mengaldo ed., Mondadori, Milano 1998, p. 251.

¹⁰³ F. Bandini, *Elementi di espressionismo linguistico in Reborà*, p. 21.

¹⁰⁴ *GDLI*, vol. XIX, s.v. springare. Il lemma è un dantismo, compare infatti per la prima volta nell’accezione ‘spingere’ in *Inf.* XIX, v. 120: “forte spingava con ambo le piote”. Per le presenze dantesche in Reborà si veda l’intervento di Roberto Cicala dal titolo *Dante modello per Reborà. Fortuna critica e postille inedite alla “Divina Commedia”*, in *Clemente Reborà nella cultura italiana ed europea*, pp. 423-442, e *Presenze dantesche in Reborà “religioso” – con un autografo inedito*, “Microprovincia”, 29, 1991, pp. 86-111.

¹⁰⁵ Lo stesso verbo compare anche in alcune prose di guerra. In *Senza fanfara* si legge “zòccola, springa, ristrìde una sopravveniente ferraglia” (p. 176); mentre in *Fantasia di carnevale*, “springa scrolla quel pazzo” (v. 8, p. 61).

¹⁰⁶ F. Bandini, *Elementi di espressionismo linguistico in Reborà*, p. 18.

fisicamente concreto con un sostantivo astratto, marca inconfondibile dello stile reboriano e indicata da Mengaldo come “concretizzazione plastica dei fatti spirituali, ma anche, a rovescio, spiritualizzazione della realtà”.

La confidenza con l'uso del participio si rivela anche nella tendenza del traduttore a conservarlo quando è presente nell'originale russo, dando luogo alla formazione, se non di neologismi, di termini estranei all'uso corrente. Si veda per esempio l'espressione “raggelantesi cuore” (p. 50) che traduce “ledenejuščee serdce” [cuore che si sta ghiacciando] (p. 207), o ancora “togliente ai muscoli il nerbo” (p. 35) corrispettiva del russo “obessilivsvščej [indebolitore] myšcy [dei muscoli]” (p. 195).

Altro segnale evidente dello stile espressionista reboriano è l'accumulazione di lessemi, che contribuisce a quella “*dilatazione a scopi emotivi*”¹⁰⁷ della lingua, caratteristica, afferma Mengaldo, dell'espressionismo di area vociana. Si tratta, in alcuni casi, di accumulazione ternaria per asindeto nella sintassi nominale e verbale: “Tedio pigro vischioso togliente ai muscoli il nerbo” (p. 25); “avido freddo ramingo deserto” (p. 27); “vigorosi belli alteri uomini” (p. 41); “si rinnovava precipite zampillando l'acqua” (p. 39). Più frequenti sono le coppie aggettivali sempre accostate per asindeto: “simpatica equilibrata giocondità” (p. 21); “livida inerte” (pp. 21-22); “glaciale severo” (p. 23); “inconsci crudeli” (p. 28); “grigio letale” (p. 25); “nera gigantesca” (p. 36); “acuto vigile” (p. 47); “atono inerte” (p. 50); “fiero bellissimo viso” (p. 34); “cieco amorfo cumulo” (p. 38); “esile contorto ramoscello” (p. 38). Tali coppie aggettivali, considerate da Mengaldo come indicative di un “gusto della densità”¹⁰⁸, competono in numero con una disposizione degli aggettivi a cornice, di cui si riporta qualche esempio: “greve lezzo cadaverico” (p. 20); “nere pupille sue” (p. 24); “grigio tedio letale” (p. 25); “scalzi piedi enormi” (p. 36) e così via¹⁰⁹. Tali accostamenti sono spesso occasione per arricchire la prosa di ulteriori ricorsi fonetici: “apatica atona” (omotonia e allitterazione del gruppo ‘at’, p. 25); “minacciante tacente” (omoteleuto, p. 43); “occhi cotti riarsi” (assonanza, p. 52); “festose splendenti vestimenta” (omoteleuto, p. 38); “lenti pesanti battenti” (omotonia, p. 50); “vibratorio tono tronco” (assonanza, p. 23); “arruffata barba selvaggia” (assonanza, p. 28).

Notevole è anche l'uso di neologismi derivati da nomi composti, per la maggior parte frutto della traduzione di altrettanti composti di creazione andreeviana. Si incontrano termini quali: “lividopaonazza” (p. 23) corrispettivo di “sine-bagrovaja” [blu-paonazza] (p. 194); “lingua-rapida” (p. 42) da “bystrojazyčnyj” [linguoveloce] (p. 203); “rossoincandescente” (p. 29) in luogo di “bagrovo-krasnyj” [rosso-porpora] (p. 197) e “follegaiò” (p. 41) da “bezumno-veselyj” [pazzo-allegro] (p. 203). La traduzione Rakovska-Perroni, invece, non conserva nemmeno uno di questi vocaboli che sostituisce con: “livida mano” (p. 206); “garrula” (p. 218), “di porpora incandescente” (p. 210), “ebbro e follemente gaio” (p. 218). Oltre ad una maggior fedeltà nei confronti dell'originale, tali esiti dichiarano la libertà di

¹⁰⁷ Entrambe le citazioni in P.V. Mengaldo, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Il Mulino, Bologna 1994, p. 212.

¹⁰⁸ P.V. Mengaldo, *Il Novecento*, p. 212.

¹⁰⁹ Giuseppe Ghini ne fa uno spoglio completo in G. Ghini, *Clemente Reborà traduttore dal russo*, “Lingua e stile”, 1, 1990, pp. 71-72.

Rebora nei confronti del linguaggio, che non ha paura di tendere al massimo per ottenere maggiore espressività. Appare significativa in proposito la presenza di tali neologismi anche nella produzione originale del poeta, in particolare nelle prose di guerra: si veda, ad esempio, la prosa lirica *Il territoriale consigliato*, dove si incontrano espressioni quali “verdelimone, pelorossigno spinoso”, “il suo contegno-interesse dello Stato”, “buonacattiva impressione”¹¹⁰; o ancora in *Bizzaria e corale di retrovia* l’aggettivo “glaucobruno”¹¹¹ e in *Coro a bocca chiusa* “verdelivido”¹¹².

Resta ancora da considerare la varietà linguistica (diafasica e diatopica) impiegata dal traduttore che spesso, soprattutto nell’ambito lessicale, ricorre a formule del registro colloquiale e a dialettalismi. Una delle motivazioni risiede nella volontà di mimesi del discorso diretto, come si vede ad esempio nell’esclamazione andreeviana “teper ja ponimaju” [ora capisco] (p. 200) che, nella versione reboriana, si colora di un intercalare dialettale “mo’capisco” (p. 5), marcando linguisticamente la provenienza del personaggio. Sempre nello stesso dialogo si legge “in quattro e quattr’otto” (p. 35) in luogo del semplice “tak bystro” [così velocemente] (p. 200); l’intercalare “via” in “ma perché in così bizzarre vestimenta, via, non belle” (p. 5); più avanti, dalla bocca di un altro personaggio, esce l’espressione popolare “in cimberli” al posto di “p’jany” [ubriaco] (p. 204); e “è un aborto” (p. 38) al posto di “eto bezobrazno” [è deforme], (p. 202). In altri casi il ricorso a modi di dire si trova all’interno della normale narrazione: “p’janica” [l’ubriacone] (p. 204) diventa il “crapulone” (p. 42); al posto del gerundio “igraja” [giocando] (p. 199) si trova “gingillandosi” (p. 34); “sotto i raggi a piombo” in luogo di “pod paljaščini lučami” [sotto i raggi roventi] (p. 201); “in un amen Roma dissolta” (p. 50) per tradurre “besšumno razrušilsja Rim” [silenziosamente crollò Roma] (p. 208); e “non si sentiva uno zitto” (p. 40) per “tich” [silenzioso] (p. 203). Il ricorso a tale varietà del codice è un segno inconfondibile dello stile reboriano, riscontrabile in particolare nelle prose di guerra, sia come mimesi del parlato nei discorsi diretti – “ma se avessi le 3,50 me le mangerei. Maledetto il governo, e queste stelletto! Sacromondo!”¹¹³ – sia entrando a pieno diritto nel linguaggio poetico, con espressioni quali: “cercar l’ora di notte”, “ammazzano il tempo”, “il sugo del disegno”, “tu campi nel suo riso”¹¹⁴, “tenersi sul suo”, “incastonati nella ciccia”¹¹⁵, e molti altri. Adele Dei individua proprio nel ricorso allo scherzo verbale, ai proverbi e ai modi di dire “la ricerca di una rinnovata espressività, una specie di grado zero da dove tutto è lecito e possibile”¹¹⁶.

¹¹⁰ C. Rebora, *Il territoriale consigliato*, p. 126.

¹¹¹ C. Rebora, *Bizzaria e corale di retrovia*, p. 101.

¹¹² C. Rebora, *Coro a bocca chiusa*, p. 117.

¹¹³ C. Rebora, *Il territoriale consigliato*, p. 126.

¹¹⁴ C. Rebora, *Bizzaria e corale di retrovia*, pp. 99-100.

¹¹⁵ C. Rebora, *Il territoriale consigliato*, p. 125.

¹¹⁶ A. Dei, *Rebora 1914-1917*, p. 178. Oltre alla necessità espressiva, dietro a tale linguaggio si cela una motivazione più profonda, per cui spesso le frasi fatte vengono ribaltate mediante giochi di parole per comunicare un messaggio più profondo. Esemplificativo è questo passo: “almeno ammazzano il tempo (che infine ammazza loro)” (C. Rebora, *Bizzaria e corale di retrovia*, p. 99). Matteo Giancotti afferma infatti: “in questo modo Rebora compie un sistematico sabotaggio della convenzione linguistica, ‘disturbandola’ proprio nei proverbi e

Al termine dell'analisi condotta si può affermare che la traduzione di Rebora si avvicina a una prosa lirica. Non è un caso, infatti, che, parallelamente alle novelle andreeviane, Rebora lavori alle prose di guerra, definite anche "poesie-prosa"¹¹⁷ per la loro particolare forma, caratterizzata dal trasferimento delle strutture poetiche su un testo in prosa. Egli approda a questo genere nella ricerca di uno stile che sia all'altezza della materia trattata, e la prosa è ciò che meglio si presta alla sua esigenza di raccontare la guerra. La forma tradizionale, tuttavia, non è sufficiente ad esprimere una realtà sconvolta dal male e dalla violenza, e così, il linguaggio prosastico si arricchisce del clima formale delle poesie che, "per la carica di violenza deformante", è riconducibile all'espressionismo stilistico¹¹⁸. La stessa sperimentazione linguistica si riflette anche nella traduzione della novella, scelta, per altro, proprio per la tematica affine. Utilizzando tutti gli strumenti linguistici in suo possesso, e non temendo i confini della tradizione, Rebora è in grado di restituire in veste italiana la peculiarità artistica della lingua di Andreev.

L'attenzione alla veste formale, inoltre, contribuisce alla comprensione del messaggio proposto dall'autore russo: la cura della musicalità del periodo, l'aggiunta di ricorsi fonetici, il gusto per le parole sonore e per i suoni aspri sono quegli strumenti che servono a comunicare ciò che le sole parole non possono esprimere, quell' "allargamento e risonanza dentro e oltre il metro dei versi"¹¹⁹.

La voce del traduttore, che affiora sia nel lessico che nello stile, si fa sentire proprio nel suo tentativo di comprendere maggiormente l'opera che ha di fronte: egli non traduce per uno scopo divulgativo ma lo fa prima di tutto per sé, proponendo così un'opera che, proprio perché vissuta in prima persona, si mantiene viva e attuale anche in un'altra lingua e in un altro contesto. Calzante la definizione di Piero Gobetti: "Rebora traduce per comprendere, e sa pure far comprendere ai lettori il suo autore"¹²⁰.

nelle espressioni idiomatiche, là dove, cioè, è più alta la condensazione di senso comune [...]: è così che la lingua reboriana diviene specchio di una realtà illogica" (M. Giancotti, *Un libro impossibile?*, p. 28).

¹¹⁷ Rebora stesso le chiama in questo modo: "Io ho abbozzato – nei momenti lucidi della mia salute precaria – un volume di poesie-prosa, dove la guerra sarà un motivo di perennità lirica" (Lettera a M. Novaro, 27 ottobre 1916, p. 342).

¹¹⁸ *Poeti italiani del Novecento*, P.V. Mengaldo ed., Mondadori, Milano 1998, p. 251.

¹¹⁹ C. Rebora, *Per un Leopardi mal noto*, in C. Rebora, *Arche di Noè. Le prose fino al 1930*, p. 124.

¹²⁰ P. Gobetti, *Nuove traduzioni*, p. 479.



FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE
L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

ANNO XXIII - 2/2015

EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.72342235 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione)
librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
redazione.all@unicatt.it (Redazione della Rivista)
web: www.educatt.it/libri/all

ISSN 1122 - 1917



917888671809639