

NEL LABORATORIO DI GIGLIOLA VENTURI.  
ANALISI DELLE TRADUZIONI POETICHE DEL VOLUME  
*POESIA SOVIETICA DEGLI ANNI 60*

MARTA MANCINI  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI CHIETI-PESCARA  
marta.mancini@unich.it

Received October 2023; Accepted February 2024; Published online April 2024

This paper is aimed at analyzing Gigliola Venturi's poetic translations within the volume *Poesia sovietica degli anni 60* (ed. by Cesare G. De Michelis; Milano: Mondadori 1971). The study is built on the metric-stylistic analysis of the Italian verses and has the purpose of tracing translation methods and tendencies. The translations exhibit a special focus on rhymes and expressiveness rendering, deviating from the general tendency to prefer blank verses, and moving away from the least common choice of metric or rhythmic versions. Hence, Gigliola Venturi's strategy differs from the Russian into Italian translation tradition for the unusual choices and experiments performed, with more or less happy outcomes.

*Keywords:* Gigliola Venturi, Poetic Translation, Rhyme, Soviet Poetry

### 1. *Gigliola Venturi e il volume Poesia sovietica degli anni 60*

Nonostante il contributo non trascurabile che Gigliola Venturi (1917–1991) ha dato alla ricezione della letteratura russa in Italia, il suo nome rimane ancora poco conosciuto, spesso anche tra gli addetti ai lavori, e quindi ingiustamente poco apprezzato. Il merito di aver portato l'attenzione su questa traduttrice *sui generis* è di Aldo Agosti, che con il suo articolo “‘Quel mare di locuzioni tempestose.’ Vita e traduzioni di Gigliola Venturi” ne ha sbizzato il profilo personale e professionale.

Gigliola Spinelli nasce a Roma nel 1917, settima di nove figli si allontana dalla famiglia di origine fino a perdere quasi ogni contatto anche con i fratelli. Partecipa attivamente alla lotta di liberazione con un coraggio tale da alimentare l'aura, quasi leggendaria, che andava addensandosi attorno alla sua figura di donna *engagée*. Dopo la fine della guerra sposa lo storico Franco Venturi e si stabilisce a Torino. Nel 1947, insieme al marito, che era stato nominato addetto culturale dell'ambasciata italiana a Mosca, si trasferisce nella capitale sovietica senza conoscere la lingua russa. Al termine del soggiorno in URSS nel 1950, Gigliola avrà maturato una passione e un interesse tutt'altro che ingenui verso la cultura russa, oltre a notevoli competenze linguistiche. La sua formazione tardiva (quando Gigliola è a Mosca ha già trentatré anni) e da russista 'sul campo', ne ha decretato la posizione appartata,

a lato dell'ambiente accademico ufficiale della slavistica e dello studio della traduzione dal russo all'italiano.

Dai primi anni Cinquanta comincia la sua instancabile attività di traduttrice di prosa, collaborando con le maggiori case editrici italiane (Einaudi, Mondadori, Adelphi), talvolta svolgendo per loro anche attività di *scouting*. Alla fine della sua carriera avrà tradotto oltre 30 romanzi (senza contare le fatiche inedite), per i quali spesso aveva ricevuto il plauso di figure di rilievo della slavistica-russistica italiana come Renato Poggioli, Giovanni Maver e Vittorio Strada.

Gigliola Venturi, dunque, è nota principalmente come traduttrice di prosa, ma nel 1969 non manca il suo appuntamento con i versi e accetta con entusiasmo la proposta di Cesare De Michelis di partecipare alla pubblicazione per Mondadori di un volume di poesia russa sovietica, affiancando come traduttrice Joanna Spendel e Giovanni Giudici.

Contrariamente a quanto suggerito dalla sua opera edita, Gigliola è interessata alla poesia. Traduce dall'inglese Katherine Mansfield e anche, dal francese, un'antologia di versi vietnamiti<sup>1</sup>. Inoltre, lei stessa scrive poesie fin dagli anni Quaranta, ma solo nel 1969 esordisce come autrice con la pubblicazione di *Lunes*, a cui seguiranno *Come un albero sono* (1977), *Manate di colombi sembravano* (1981), e infine *Paglia a paglia* (1991). Le raccolte, uscite in tiratura molto limitata, non sono mai state ristampate e sono oggi, purtroppo, quasi introvabili.

Nel 1969, quindi, Gigliola Venturi riceve ufficialmente l'incarico da parte di Mondadori per il volume in cui sono antologizzati i testi di dieci poeti. Ai colleghi Giudici e Spendel spettano E.M. Vinokurov, R.I.V. Roždestvenskij, G.V. Sapgir, E.A. Evtušenko e A.L. Chvostenko; a lei vengono affidati B.S. Okudžava, A.A. Voznesenskij, A.S. Kušner, B.A. Achmadulina e I.A. Brodskij, per un totale di 31 componimenti e circa 2000 versi<sup>2</sup>.

Di fronte alla varietà delle voci proposte, il lavoro della traduttrice non si prospetta certo semplice. L'unica scuola, soprattutto nel periodo della gestazione dei *Translation Studies*, è la prassi traduttiva, la costruzione di una norma personale che venga dall'esperienza ripetuta della traduzione.

## 2. Il laboratorio di Gigliola Venturi

Nel Fondo Gigliola Spinelli-Venturi (FGV) dell'archivio dell'Unione Femminile Nazionale (UFN) a Milano è conservato, insieme a molto altro, il materiale relativo all'uscita del volume di *Poesia sovietica degli anni 60*. A causa della mancanza di minute relative ai testi che le erano stati affidati, non è stato purtroppo possibile ripercorrere le varie fasi del lavoro della traduttrice. Ciononostante, il materiale fornisce importanti informazioni sul progetto dell'edizione, così come sull'etica traduttiva e gli strumenti di Venturi che, nel 1971, in riferimento alle traduzioni di Giudici e Spendel contenute proprio nel volume

<sup>1</sup> Queste traduzioni, mai pubblicate, sono conservate nel Fondo Gigliola Venturi (FGV) della Biblioteca dell'Unione Femminile Nazionale (UFN) a Milano.

<sup>2</sup> Per un approfondimento circa le poetiche di questi autori si rimanda ai contributi di Vinokurova (1995), Zubova (2015), Stepanov (2014), Rodnjanskaja (1999).

*Poesia sovietica degli anni 60*, scriveva: “a questo punto non capisco a cosa serva ‘tradurre’, visto che per principio di modernità, e sovente per impossibilità di resa, si sono lasciate da parte la metrica, la rima, le assonanze, i giochi di parole”<sup>3</sup>.

Venturi, quindi, ritiene auspicabile che un traduttore non si fermi alla trasmissione dei contenuti, ma si cimenti anche nella resa degli elementi formali del testo, dimostrandosi così consapevole della complessità della lingua poetica russa e dell’importanza che rivestono la rima e le strutture metriche (Salmon 2018).

Da una prima lettura delle prove di Venturi, alcuni elementi si impongono inevitabilmente all’attenzione del lettore poiché ricorrenti nelle traduzioni da tutti e cinque gli autori, come il frequente ricorso al lessico alterato (in particolare ai diminutivi) e la mescolanza di registri stilistici diversi. Una traduzione in doppi quinari, tra le altre in versi liberi ed endecasillabi, si fa notare, invece, per la sua unicità. Questa analisi ha dunque lo scopo di indagare gli aspetti più spiccati delle traduzioni di Gigliola Venturi e di provare a darne ragione.

## 2.1 Note sul lessico

### 2.1.1 I diminutivi

Le traduzioni di Venturi sono ricche di diminutivi: se ne contano complessivamente 59 nelle versioni italiane a fronte dei 25 riscontrabili nel complesso dei testi originali. Nella tabella seguente si forniscono i dati relativi alla loro distribuzione:

Tabella 1

	<i>Originali russi</i>	<i>Traduzioni</i>
Voznesenskij	14	27
Okudžava	3	9
Achmadulina	2	11
Brodskij	2	5
Kušner	4	7

L’analisi puntuale delle occorrenze dei diminutivi nei testi italiani ha rivelato che nell’80% dei casi l’uso del lessico alterato permette alla traduttrice di ottenere delle rime, assonanze, consonanze, o di cucire un tessuto di richiami fonici tra versi vicini<sup>4</sup>. Si pensi ad esempio a:

Обманувши сады, огороды,  
их ничтожный размер одолев  
возымела значенье природы  
невеликая сумма дерев.

Illudendo giardini, *orticelli*  
soverchiandone l’infima misura  
assegnato ha valore di natura  
ad una somma esigua *d'alberelli*.

(De Michelis 1971, 283)

Oppure:

<sup>3</sup> Gigliola Venturi a un corrispondente non identificato, 1971, FGV, b. 1, fasc. 9.3, UFN, Milano.

<sup>4</sup> Nei versi tratti dalle traduzioni di Venturi e dalle sue raccolte poetiche, qui e altrove, il corsivo è di chi scrive.

Вдоль стекол Зимнего дворца,  
 То фиолетовых, то синих,  
 Мелькает тень на черных клиньях  
 Не то стрижа, не то скворца.

Al palazzo d'Inverno, lungo i vetri  
 quale violaceo, qual *cilestrino*  
 saetta un'ombra negli angoli tetri  
 non sai se rondine o altro *uccellino*  
 (De Michelis 1971, 319)

Questa apertura all'uso del diminutivo e a certe rime 'facili' veniva notata anche da Carlo Dionisotti, che scriveva, a proposito del volume di Propp<sup>5</sup> tradotto da Venturi qualche anno prima: "Ci sono questioni di lingua e di metrica italiana in cui non possiamo e forse non potremmo essere d'accordo. [...] Riconosco che la mia insofferenza dei troncamenti e dei diminutivi, ad esempio, è irrazionale ed eccessiva, ma così è"<sup>6</sup>. Dionisotti esprimeva così, in realtà, un sentire piuttosto comune. La poesia italiana mal tollera diminutivi, rime 'facili' e tronche, tipiche piuttosto della letteratura per bambini, che peraltro Venturi frequentava<sup>7</sup>. Non si dimentichi, inoltre, che il russo, come altre lingue slave, è estremamente produttivo in termini di diminutivi e vezzeggiativi, sebbene il loro impiego non possa dirsi analogo a quello che ne viene fatto in italiano (Salmon 2007, 128). Non è da escludere, perciò, che Venturi, durante il suo lungo soggiorno in Unione Sovietica, abbia in qualche modo (o almeno in parte) assimilato quel modello di produzione dei diminutivi che non impedisce a un adulto di chiedere 'dell'acquetta' [водички], senza che suoni ironico o giocoso. Segnaliamo, peraltro, come apocopi, rime 'facili' e tronche ricorrano anche nella poesia di Gigliola, in cui l'effetto filastrocca' viene smorzato dalla naturalezza della scrittura di prima mano:

Bella  
 la tua mano guantata di bianco  
 sul fianco vestito di *blu*.  
 Moschettiere della pittura  
 di te m'hanno parlato persone che ho amato  
 e non ci sono *più*.

(Venturi 1991, 26)

Oppure:

Quell'*arietta* ti fa voglia di *cantare*  
 se ti resta un mozzicon di sigaretta  
 te la fumi a *boccatine* senza fretta  
 seguitando allegramente a *camminare*.

(FGV, b.5 fas.24, 11, UFN)

<sup>5</sup> Dionisotti si riferisce al volume di Propp *I canti popolari russi* (1966).

<sup>6</sup> Lettera di Carlo Dionisotti a Gigliola Venturi, citata da Aldo Agosti (2018).

<sup>7</sup> Venturi molto ha dato anche al mondo per l'infanzia. Oltre a impegnarsi in prima persona nell'ambito dell'istruzione dei bambini dopo la guerra, aveva curato per Einaudi nel 1959 e nel 1963 *I Quaderni di San Gersolè*, riguardanti l'esperienza della maestra Maria Maltoni nella scuola del piccolo comune vicino a Firenze. Inoltre compare come traduttrice, insieme a molti altri, tra cui Gianni Rodari, del *Libro viola della fiaba* (1988).

Diminutivi e vezzeggiativi non vengono collocati solo in fine verso, e non concorrono con didascalica costanza alla formazione delle rime:

Quand'ero *bimbetta*  
 pensavo che i grandi avessero in testa  
 sol gravi pensieri  
 (FGV, b. 5 fasc. 24, 15, UFN)

O ancora:

Il primo giorno che la primavera  
 mette le dita sulla terra brulla  
 ricerca i boschi dove gli *alberelli*  
 stanno raccolti, e stenditi per terra.  
 (FGV, b. 5 fasc. 24, 17, UFN)

Il lessico alterato nelle poesie di Venturi denota tenerezza e complicità con certi elementi naturali – alberi e animali – completando e arricchendo così il significato del testo.

### 2.1.2 Mescolanza di registri

L'arsenale linguistico di Venturi ha argini spaziali e temporali ampi, è ricco e contiene vocaboli preziosi, colloquiali, espressioni desuete, letterarie, regionali o tipiche del parlato, che vengono impiegati senza imbarazzo con effetti icastici, espressivi e stranianti.

Una tale ricchezza comporta, talvolta, lo slittamento da un registro all'altro nel passaggio dall'originale alla traduzione, oltre che repentini salti tra registri diversi nel contesto di uno stesso testo tradotto. Nelle versioni da Brodskij, lo spettro stilistico va dall'espressivo "babbucce" (De Michelis 1971, 369) per "туфля" [scarpe, calzature] a "serotino" (355) per "вечерний" [serale]. Tuttavia, la poesia filosofica di Brodskij, la varietà e la ricchezza del suo lessico rendono lo scarto di registro più tenue, episodico (a eccezione delle numerosissime apocopi, copiose anche nelle versioni da Achmadulina). Nel caso di Brodskij, Venturi adotta soluzioni più prudenti, e anche il ricorso alla rima è meno frequente, fino alla completa rinuncia in alcuni casi:

Да будут метели,  
 снега, дожди  
 и бешеный рёв огня,  
 да будет удач у тебя впереди  
 больше, чем у меня.  
 Да будет могуч и прекрасен  
 бой,  
 гремящий в твоей груди.  
 Я счастлив за тех,  
 которым с тобой,  
 может быть,  
 по пути.

Saran piogge, saran nevi, tempeste  
 E il ruggire del fuoco, scatenato  
 – Batta il successo alla tua porta  
 Più che alla *mia*.  
 E sia possente e bella  
 la battaglia  
 furente nel tuo petto.  
 Felice mi sento per quelli  
 che t'accompagneranno  
 forse  
 nella *via*.

(De Michelis 1971, 349)

Non mancano tuttavia rime ‘facili’, come nel caso, ad esempio, di “Elegia grande” [Большая элегия]:

спят склоны гор, ручьи на склонах, тропы.  
 Лисица, волк, залез медведь в постель.  
 Наносит снег у входов нор сугробы.  
 И птицы спят. Не слышно пенья их.

L'ègual sulle pendici, monti e *ruscelli*  
 la volpe, il lupo, l'orso nel suo letto;  
 proprio avanti la tana, a *monticelli*  
 s'ammucchia la neve. Anche gli *uccelli*  
 dormono. Il loro canto tace.

(De Michelis 1971, 370–372)

Come si può notare anche dal solo confronto grafico, non c'è corrispondenza nel numero dei versi tra i passaggi in russo e quelli in italiano<sup>8</sup>.

Le tendenze traduttive di Venturi si rivelano affini alla lingua di Voznesenskij, che non è parco nell'uso di diminutivi e di espressioni colloquiali:

Спи, башку свою гениальную  
 уронив на дощатый стол.

Dormi, lascia cadere sul tavolo  
 il tuo geniale *capoccione*.

(De Michelis 1971, 229)

Чтоб от виселицы в трех метрах  
 в микроскопном желтом глазке  
 жизнь искать в волосочке смерти –  
 сам от смерти на волоске?!

Per cercare, a tre metri dalla forca  
 sotto la gialla lente del microscopio  
 entro un *peluzzo* della morte – la vita:  
 voi stessi a un pelo dalla morte?!

(De Michelis 1971, 229)

<sup>8</sup> Non si tratta di un caso isolato, accade di frequente nelle traduzioni da Okudžava e Voznesenskij, in cui l'irregolarità e la resa grafica dei versi in russo rende l'aggiunta, o il taglio, quasi impercettibili. Si tratta di pochi versi, generalmente da 1 a 5. Il caso più eclatante, però, è senz'altro quello della traduzione di “Elegia grande” [Большая элегия] di Brodskij, in cui a fronte dei 124 versi dell'originale, Venturi ne propone 181. Questo esubero, che si traduce nell'impiego di circa il 40% di sillabe in più, non può essere totalmente spiegato con il fisiologico allungamento del discorso poetico nel passaggio dal russo all'italiano (Colucci 1993); dunque, le domande sull'origine di questa versione ‘allungata’ rimangono aperte.

Я ведь тоже не всем довольный  
(вспомните эпизодик с Фаустом)

Anch'io non sono del tutto soddisfatto  
(rammenti del Faust *l'episodietto*)  
(De Michelis 1971, 231)

Nel caso delle versioni da Kušner non si riscontrano particolari derive stilistiche. Si vedano i versi di “Che farne della prima impressione?” [Что делать с первым впечатленьем?]:

Что делать с первым впечатленьем  
Оно смущает и томит.

Che farne della prima impressione?  
essa appéna e confonde.  
(De Michelis 1971, 301)

Il recupero di forme preziose o dismesse come “appenare”, di dannunziana memoria<sup>9</sup>, per “томить” [affliggere], o “foro-setta” (De Michelis 1971, 308) per “поселянка” [contadina], si adatta allo stile equilibrato dell'autore.

Quanto a Okudžava, la *prjamota* della sua lingua – la sua schiettezza – soffre di alcune scelte orientate verso un registro alto. Si trovano “donde” (De Michelis 1971, 33) “olezza” (47), “ignote alture” (37), “modulare” e “rimiro” (51). Mentre in Achmadulina convivono le voci “spettacol di miti fantasie”, “bimbetti”, “visetti”, “acciacchi” (273–275), “disfiora”, “zufoleggia” (277), “cilestre” (275), “secolar segreto” (271), “pondo” (255), con effetto disorientante.

A ben guardare però, la parola marcata forza, da un lato, il registro dell'originale e, dall'altro, viene utilizzata per reinventare nel testo di arrivo rime e suggestioni foniche.

Qui di seguito sono riportati alcuni esempi da Okudžava, in particolare da “Magnanimo Marzo” [Март великодушный]:

У отворенных  
у ворот лесных,  
откуда пахнет сыростью,  
где звуки  
стекают по стволам,  
стоит лесник,  
и у него —  
мои глаза и руки.  
А лесу пласть старые тесны.  
Лесник качается  
на качкой кочке

Presso le *porte*  
Presso le *porte* spalancate della foresta,  
*donde* l'umido alita,  
dove i suoni  
fluiscono dai tronchi  
sta  
il guardaboschi. Suoi  
sono i miei occhi e le mani.  
Ma ai boschi il vecchio abito è angusto.  
Vacilla il guardiano  
Su un traballante fusto.

(De Michelis 1971, 33)

Da “Continua la musica a me attorno” [Продолжается музыка возле меня]:

<sup>9</sup> Si pensi in particolare ad *Alcyone* (1903).

Вот тарелки, серебряным звоном звеня,  
на большом барабане качаются тонко.  
Вот валторны

восторженно  
в пальцы вплеклись.

Вот фаготы с каких-то высот пролились,  
и тромбонов трудна тарабарская речь

Ecco i piatti squillare con voce d'argento  
lievi ondulando sul grande *tamburo*.

Ecco i corni da caccia  
alle dita intrecciarsi  
entusiasti.

Da *ignote alture* ecco i fagotti espandersi  
e dei tromboni i discorsi enigmatici

(De Michelis 1971, 37)

Da “Questa stanza” [Эта комната]:

где остро пахнет веком  
четырнацатым  
с веком

двадцатым пополам.  
Люблю я эту комнату  
без драм и без расчета...

dove acuto *olezza* – passato,  
il secolo *decimoquarto*  
col *ventesimo* a *mezzo* mischiato.

Amo questa *stanza*  
senza drammi né *reticenza*...

(De Michelis 1971, 47)

Nel primo esempio “*donde*” è in assonanza con “*porte*” del verso precedente, “*angusto*” in rima con “*fusto*”. L’allitterazione della “*o*” è anche del testo russo. La paronomasia “Лесник качается на качкой кочке” non viene recuperata in questo componimento, ma la figura è frequente in Okudžava e, secondo il meccanismo tipico della traduzione di ‘perdita-compensazione’, Venturi la introduce nel contesto di altri componimenti, come in “Nel giardino pubblico” [В городском саду] sotto forma di figura etimologica:

Не все ль равно: какой земли касаются  
[подовшы?

Ha importanza quale *suolo* calpestando  
le *suole*?

(De Michelis 1971, 43)

Nel secondo esempio “*ignote alture*” richiama “*tamburo*” a cui è avvicinato dalla resa grafica del testo e dalla brevità del materiale interposto. Non di rado l’eco di alcuni termini si spinge oltre i due versi, e a risponderci sono parole distanti ma disposte in modo tale che il richiamo non sia equivocabile<sup>10</sup>. Nel terzo esempio “*olezza*” è in consonanza con “*mezzo*” e “*stanza*”, e in rima imperfetta con “*reticenza*”. Si noti anche come Venturi ha mantenuto la relazione tra “*четырнацатым*” e “*двадцатым*” con “*decimoquarto*” e “*ventesimo*”, che si richiamano tramite il suffisso dei numeri ordinali. La sequenza di rime incatenate che percorre tutto il testo russo, con una sola interruzione nei versi centrali, viene reinventata in una sequenza irregolare di rime bacciate e alternate, assonanze e consonanze che rimandano alla compattezza del testo originale.

Ancora alcuni esempi dalla traduzione di Achmadulina di “Essere ospiti di un artista” [Гостить у художника]:

<sup>10</sup> Si veda anche “Addio” [Прощай] di Brodskij (De Michelis 1971, 349).



И я, притаившись в тени голубой,  
застыв перед тем невесомым весельем,  
смотрю на суровый их танец, на бой  
младенческих мышц с тяготеньем  
[вселенным

Ed io nascosta nell'ombra *cilestre*  
M'eclisso a quella gioia malinconica  
Mirando il ballo *agreste*, e dei muscoli  
La lotta contro l'attrazion *terrestre*.  
(De Michelis 1971, 275)

[...] подставив горячие лбы под свирель,  
под ивовый дождь ее частых отверстий!  
Художник на бочке высокой сидит,  
как Пан, в свою хитрую дудуку дудит

le fronti ardenti sotto lo zufolo  
esposte alla *pioggia* di note cadenti  
dai buchi come salici *piangenti*.  
L'artista appollaiato su una botte  
come Pan, ingegnoso *zufoleggia*.  
(De Michelis 1971, 277)

E da “Capitoli da un poema (su Pasternak)” [Главы из поэмы (о Пастернаке)]:

Когда же им оставленный пробел  
возник над миром, около восхода,  
толчком заторможенная природа  
переместила тяжесть наших тел.

Ma quando l'aurora spuntò sul *mondo*  
Con quel gran vuoto al posto del sole  
La natura, frenando il volo,  
dei nostri corpi trasferì il *pondo*.  
(De Michelis 1971, 255)

Nel primo esempio “cilestre” rima con “terrestre” e si trova in rima al mezzo con “agreste”. Nel frammento in russo non ci sono rime al mezzo, ma queste si trovano spesso in Achmadulina. Per esempio in “Lezioni di musica” [Уроки музыки]:

не ладили две равны темноты  
Рояль и ты- два совершенных круга

(De Michelis 1971, 264)

Nel secondo passaggio “zufoleggia” richiama “pioggia”, di due versi precedente, e anche – etimologicamente – “zufolo”. Venturi ripropone così la figura etimologica “дудуку дудит” [suona il piffero]. L'allitterazione della ‘д’ dell'originale è compensata da quella della ‘g’.

Infine, nel terzo estratto, in cui Venturi ha disposto le rime secondo lo schema del testo russo, il letterario “pondo” è in rima con “mondo”.

### 2.1.3 I *realia*

Di fronte a un vocabolo che non ha un preciso traduttore nella lingua di arrivo il traduttore può scegliere di neutralizzare i segni della diversità con un termine che abbia un referente simile a quello dell'originale (es. “bollitore” per “самовар”) oppure lasciarlo invariato (“*samovar*” per “самовар”) incoraggiando implicitamente il lettore a documentarsi. In questo ambito, Venturi adotta soluzioni ibride e di compromesso, e non rinuncia alla possibilità di ‘appaesamento’ (Mengaldo 1982) di alcuni *realia*.

Di seguito vengono riportati due esempi, il primo da “Dottor autunno” [Доктор осень] e il secondo da “Il bar ‘La capanna del pescatore’” [Бар “рыбарска хижа”], entrambe di Voznesenskij:

Ваш проступок осудят гордо  
Непорочные медики *мира*,  
Встав в халатах по горло,  
Как бутылки с *кефиром*.

Vi condannano con *foga*  
Del mondo gli impeccabili medici  
Sino al collo infilati nei camici  
Quasi bottiglie di *yogurt*.

(De Michelis 1971, 231)

Нас любят жены  
В чулках узорных,  
Они – русалки.

Le donne ci amano  
Nelle loro *calze* traforate  
Sono *rusalke*.

(De Michelis 1971, 215)

Nel primo esempio troviamo “yogurt” che traduce “кефир” [kefir] in rima imperfetta con “foga”. Si noti anche che l’originale russo presenta una rima alternata, mentre Venturi ne propone una incrociata. Nel secondo esempio, la parola russa “русалки” [sirene] viene mantenuta in traduzione con una sola variazione nella desinenza che viene addomesticata, e diventa -e, come nei femminili plurali italiani (mentre in russo sarebbe stato -и). La traduttrice ottiene così una rima imperfetta e al mezzo con “calze” del verso precedente. La soluzione di Venturi è particolarmente interessante per due ragioni: il mantenimento della radice russa mette il lettore davanti a un testo che rivela la sua natura di traduzione. D’altro canto, la desinenza addomesticata permette di comprendere la funzione logica del vocabolo all’interno della frase e suggerisce il genere del referente. Questa soluzione offre anche l’occasione di riproporre, con una sola piccola variazione, il gioco di ripetizione consonantica in ‘лк’ di “чулках” [calze] e “русалки” [sirene] nel testo russo, con un analogo gioco questa volta in ‘lz’ e ‘lk’ tra i rispettivi traduttori “calze” e “rusalke”.

### 3. *Qualche nota metrica*

Sui dattiloscritti degli esercizi di traduzione condotti da Venturi su testi di Evtušenko e Roždestvenskij, conservati nel Fondo Gigliola Venturi, si trovano delle note che riferiscono della lunghezza dei versi russi in termini sillabici (la pentapodia giambica, per esempio, è indicata come endecasillabo). Venturi non ignora la questione della metrica in traduzione, ma non istituisce per le sue versioni corrispondenze univoche tra forme versali russe e italiane, dando la preferenza al verso libero e all’endecasillabo, senza tuttavia rinunciare a qualche esperimento.

Okudžava, Voznesenskij e Brodskij vengono resi in versi liberi<sup>11</sup>, e le loro poesie tradotte sono caratterizzate, come è stato detto, da un tessuto irregolare di rime e richiami fonici interni. Nelle traduzioni di Achmadulina e Kušner si ravvisa un maggiore sforzo di resa in forme chiuse. L’endecasillabo, anche nelle sue varianti non canoniche ipometre o ipermetre, rimane il verso prediletto e viene usato per rendere testi russi dalla natura metrica diversa. In endecasillabi sono tradotte tetrapodie, pentapodie giambiche e tripodie anapestiche. Il verso *princeps* della versificazione italiana viene poi usato in combinazione

<sup>11</sup> Con una sola eccezione: “Без фонаря” [Senza lampione] di Brodskij che è tradotta in endecasillabi (De Michelis 1971, 393).

con altre misure per rendere la tetrapodia anfibrachica, e con il doppio settenario nella traduzione della pentapodia giambica, in cui il verso composto traduce il primo di ogni strofa che si ripete in anafora.

A volte, tuttavia, anche nella scelta della misura si riscontrano episodiche deroghe, come nell'interessante caso della traduzione di "In difesa del sentimentalismo" [В защиту сентиментализма] di Kušner:

Где кончаются ромашки,  
Начинаются замашки.  
Я признаюсь по секрету,  
Мне не нравится бензин.  
Дальновидней всех поэтов  
Был историк Карамзин.  
Он открыл среди полянок  
Много милых поселюнок,  
Он заметил средь полян  
Много милых поселян.  
Что они любить умеют, —  
Обнаружил тоже он.  
Пастушки, когда стемнеет,  
Ходят к милым на поклон.  
Так проходят дни недели...  
Что ж имеем в самом деле?  
Люди лижут валидол,  
На язык кладут лекарства,  
А полезней вол и дол,  
Деревенское лукавство.  
Там и ста не встретишь лиц,  
Под окном не чинят кабель.  
Пребывание вне столиц  
Здоровей сердечных капель

Dove finiscono le camomille  
steli di malva spuntano a mille.  
Benché in segreto, io riconosco  
4 che la benzina no, non mi piace.  
D'ogni poeta più perspicace  
fu Karamzin, storico noto.  
Fu lui a scoprire tra i campicelli  
8 oh! Quante amabili forosette,  
e in mezzo ai campi egli vedette  
tanti pacifici contadinelli.  
E che sapessero fare l'amore  
12 a scoprire fu ancora lui  
– vanno i pastori, quando fa buio  
a riverire l'amica del cuore.  
Così corrono giorni, settimane.  
16 Ed a noi, invece, cosa rimane?  
Di *validol* la gente s'ingozza  
giù medicine, a goccia a goccia.  
Ma il buon senso contadino  
20 vuole che ai campi si resti vicino.  
Là non incontri cento persone  
né i cavi aggiustano sotto il balcone.  
Vivere fuori dalle metropoli  
è più salubre dei cardiotonici.<sup>12</sup>

(De Michelis 1971, 308)

Per la resa della tetrapodia trocaica è stato scelto un doppio quinario (fatta eccezione, come si anticipava, per alcuni versi: il 14, 15 e 20, endecasillabi e il 19, ottonario). Si tratta di una scelta inusuale che, se analizzata tenendo conto della sua genesi, potrebbe rivelarsi niente affatto arbitraria, ma anzi complessa e originale.

Il quinario, in particolare nella sua forma doppia, appartiene a una tradizione minoritaria della storia letteraria italiana (Beltrami 2011, 202). Viene utilizzato dagli autori siciliani nella poesia religiosa medievale (ne fa largo uso Jacopone da Todi), è poi riproposto da Chiabrera (anche se con minore frequenza) e più tardi impiegato in esperimenti di metrica

<sup>12</sup> Il corsivo, in questo passaggio, è di Venturi.

barbara, in virtù della sua riconducibilità agli endecasillabi falecio e alcaico (Menichetti 1993, 134–135). La sua diffusione, quindi, è limitata e il suo impiego discontinuo. Al contrario, nella poesia russa la tetrapodia trocaica è stata fino alla fine del XIX secolo uno dei versi più usati dopo la tetrapodia e l'esapodia giambica (Gasparov 1974, 46–47). A seguito di una prima fase in cui il modello latino di “Stabat Mater dolorosa” esercita un’influenza sulla poesia religiosa antico-slava, il verso trocaico scivola infatti nella poesia di argomento leggero e nel verso della poesia popolare (Gasparov 2003, 169–186). Il ruolo che le due forme versali assumono nelle rispettive tradizioni letterarie è così diverso che non possono dirsi equivalenti ‘funzionali’ (Colucci 1993); e neanche equivalenti ‘ritmici’ (Ghini 2003; 2005), dato che la tetrapodia trocaica ammette accenti solo sulle sillabe dispari, mentre il quinario prevede l’obbligo d’accento sulla quarta e varie, anche se limitate, possibilità prosodiche all’interno del verso.

La prima ipotesi è che Venturi intuisca già quanto è stato teorizzato all’inizio degli anni Novanta da Michele Colucci, ovvero che il verso italiano ha bisogno di più sillabe (tra il 15–20% in più) per contenere l’informazione di quello russo, e che per questo ne abbia scelto uno che ne conta in media dieci, salvo rare chiuse sdruciole o bisdruciole degli emistichi. In questo caso, solo il gusto per la sperimentazione spiegherebbe la preferenza accordata a questo verso composto rispetto all’endecasillabo. La seconda ipotesi nasce da considerazioni di carattere ritmico; nell’originale russo il secondo e il quarto piede sono sempre trochei, sono quindi accentati in corrispondenza della terza e settima sillaba: chiameremo quindi ‘forti’ la seconda e la quarta posizione del verso. Con la sua traduzione in doppi quinari G. Venturi propone un verso con un numero di sillabe maggiore rispetto a quello russo (capace, quindi, di mantenerne l’informazione), e che conta due accenti in posizioni forti: la quarta del primo e la quarta del secondo emistichio, che ospitano sillabe sempre accentate e che si trovano tra di loro, lungo tutto il componimento, a distanza costante di quattro posizioni atone – o che portano accenti secondari (Esposito 2003) –, con poche eccezioni che dipendono dal tipo di chiusa del primo emistichio oppure dall’attacco del secondo. La poesia russa e la sua traduzione, anche nella diversità del ritmo, risultano affini: entrambe presentano due accenti a una distanza costante (tre posizioni atone nel russo e quattro nell’italiano) in tutti i versi del componimento. Venturi, in qualche modo, ripropone in una forma che potremmo definire ‘diluata’ se non il ritmo, l’andamento ritmico dell’originale.

#### 4. Conclusioni

Venturi attinge all’intera gamma di possibilità stilistiche offerte dalla lingua e si mostra interessata soprattutto a fuggire il traducevole banale e scontato, e per questo sceglie “linguacciuto” (De Michelis 1971, 41) per “сплетник” [pettegolo], “ciaramella” (277) per “дулочка” [zufolo], “carognetta” (247) per “шпана” [terpista, ragazzaccia], “pondo” (255) per “тяжесть” [pesantezza], “zazzera” (281) per “чёлка” [frangetta], “babbucce” (369) per “туфля” [scarpe], fino al raro e più diffuso al Nord “ciurlare nel manico” (225) – che

propriamente significa sottrarsi con la furbizia a un impegno – per il letterario e raro “витийствовать” [fare della retorica] con effetti di inaspettata espressività.

Non mancano soluzioni interessanti di rime che si potrebbero definire ‘colte’ per la loro carica intertestuale, come in questi versi da “Il bar ‘La capanna del pescatore” [Бар “Рыбарская хижа”] di Voznesenskij:

На нас – тельняшки, меридяны  
Жгут, как веревки

Sulla nostra pelle – canottiere, meridiane  
ci tormentano come *legami*.

Фигуры наши –  
  Как Модильяни –  
Для сквородки.

Le nostre facce  
  alla *Modigliani*  
per *tegami*.

(De Michelis 1971, 213)

Difficile non ricordare quella rima tra “camicie” e “Nietzsche” della “Signorina Felicità” di Guido Gozzano, a cui evidentemente Venturi strizza l’occhio.

Va inoltre precisato che le rime non si presentano in schemi riconoscibili, importati dall’originale, ma si incastonano nel testo liberamente in sequenze imprevedibili, alleggerendo, talvolta, l’effetto filastrocca’ e mettendo in particolare risalto gli elementi posti in rima tra loro. In alcuni casi Venturi sembra fornire, come scrive Garzonio a proposito di alcune traduzioni di Landolfi, “le coordinate bibliografiche del testo” (Garzonio 2006), poiché abbandona l’intento di resa rimica dopo pochi versi o lo circonda solo ad alcuni. Oppure, ancora, nel contesto dello stesso componimento, inserisce alcuni endecasillabi canonici tra versi liberi. In questo modo la traduttrice pare fornire indirettamente un’informazione sulle caratteristiche del testo di partenza (il testo originale è in rima o in metro), salvo poi proseguire senza che lo schema rimico o la forma metrica dell’originale siano vincolanti.

Nelle rime, proposte in tutte le variabili possibili (piane, tronche, sdruciole, bacciate, alternate, incatenate, al mezzo), e nei giochi di omofonie tra i versi (assonanze e consonanze), Venturi sperimenta le soluzioni più originali. Ancora un esempio da “Dottor autunno” [Доктор осень] di Voznesenskij:

Тогда вздрогнувший Блок  
Возглашает: «Двенадцать».  
Отрок сжался в прыжок  
К амбразуре прижаться

Allora sussultando *Blok*  
proclama: i “Dodici” *rintocchi*.  
L’adolescente era pronto al balzo  
per aggrapparsi alla feritoia

(De Michelis 1971, 241)

Da “Capitoli di un poema (su Pasternak)” [Главы из поэмы (о Пастернаке)] di Achmadulina:

Но поздно! Уж отпит глоток,  
и вечен хмель, и видит Бог  
что сон мой о тебе –глубок,  
как Алазанская долина.

Troppo tardi, bevuta è la sorsata,  
ed eterna l’ebbrezza. Ma Dio *sa*  
che il mio sogno di te è profondo  
siccome la vallata d’*Alazànsk*.

(De Michelis 1971, 263)

E ancora più audace da “Sulla Neva, verso sera, rinfresca” [Свежеет к вечеру Нева] di Kušner, ma con evidenti conseguenze sulla fluidità della sintassi:

Известный, в сущности, наряд,  
чужая мета.  
У Пастернака вроде взят,  
А им – у Фета.

Ma la giubba t'è nota, in *realtà*:  
d'estraneo solo la marca c'è:  
sottratta, poniamo, a *Pasternak*  
che la prese, lui, a *Fet*.

(De Michelis 1971, 315)

Da questi brevi estratti si può osservare come Gigliola Venturi formi delle rime e assonanze tronche in consonante servendosi dell'onomastica straniera, coraggiosamente collocata alla fine del verso.

Sembra quindi che la ricerca della rima e dell'espressività possa spiegare, almeno in parte, la frequenza di diminutivi, vezzeggiativi e variazioni stilistiche nel lessico. In questo modo, la traduttrice si pone completamente in controtendenza rispetto alla tradizione della traduzione dal russo all'italiano, in cui la via più battuta è quella del verso libero e in cui, salvo casi eccezionali (si pensi alle traduzioni di Renato Poggioli), si rinuncia per prima cosa proprio alla resa della rima (Niero 2017). Con la scelta di non abbandonarne la resa, Venturi appare decisamente orientata alla letteratura russa, la cui poesia in rima ha una tradizione lunga, solida e che non può dirsi sorpassata, a differenza di quella italiana. Le sue versioni si pongono controcorrente anche rispetto alla poesia italiana degli anni Sessanta e Settanta, che era ormai apertamente insofferente verso gli istituti metrici formali e impegnata a proseguire la decostruzione, iniziata dalle avanguardie, del concetto di lirica tradizionalmente inteso (Afribo 2018).

In conclusione, la varietà delle soluzioni proposte e anche delle scelte ricorrenti (che non assurgono mai a norma) spinge a parlare di 'laboratorio', di tendenze traduttive e sperimentazioni. La coerenza del progetto di traduzione è garantita dall'indirizzo costante delle versioni, sempre tese all'espressività e alla re-invenzione delle rime, che porta Venturi a elaborare testi coraggiosi, per i quali adotta soluzioni originali e inedite; tuttavia le differenze di tono e di stile dei cinque autori risultano sfumate in ragione della sua tendenza, più volte riscontrata, ad aggiungere un tocco di ironia e di espressività.

La poesia accompagna Venturi per tutta la vita, e la possibilità di tradurre versi, del resto, si presenta come valida alternativa alle 'lungaggini' della prosa, quando la lettura era diventata più faticosa. Così scrive infatti in una lettera a L. Foà:

sono ancor sempre in grado (ti prego di tenerlo presente) di applicarmi a traduzioni di mole ridotta, in cui dar sfogo alla mia voglia di rendere in italiano un bel testo, elegante e preciso, ma che non esiga uno sforzo troppo prolungato (anche i miei occhi non sono più quelli di una volta). Qualcosa del tipo del bellissimo libricino della Berberova, *Il giunco mormorante*, o *La scheggia* di Zazubrin, così pieno di trovate linguistiche, o tante altre belle cose apparse nella “Piccola biblioteca”. Mi piacerebbe anche tradurre poesie [...]; non dimenticare che ne scrivo di mie. (FGV, cart. 7, UFN)

Con queste parole Gigliola Venturi ribadisce, nel 1990, la sua passione per la letteratura russa, l'interesse per la cultura sovietica e per la poesia.

Questa inaugurale analisi del lavoro di Venturi, degli aspetti più marcati, della superficie delle sue traduzioni aspetta il suo seguito. Molto altro meriterebbe un approfondimento: l'uso della punteggiatura, la questione della resa strofica (cui si è solo brevemente accennato), il rapporto delle traduzioni di Venturi con i testi di ogni singolo autore (e non solo con la loro collettività), le soluzioni proposte per i giochi di parole. Inoltre, uno studio comparato delle traduzioni dal russo, con quelle dal francese e dall'inglese, rimaste inedite, potrebbe essere davvero proficuo per delineare con maggiore precisione il profilo della traduttrice di versi. Non si dimentichino, infine, le traduzioni di grandi romanzi russi: del resto Gigliola Venturi è stata, prima di tutto, una traduttrice di prosa. Si rimanda tutto questo a studi futuri.

### Bibliografia

- Afribo, Andrea. 2018. *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi: storia linguistica italiana*. Milano: Corriere della Sera.
- Agosti, Aldo. 2018. "Quel mare di locuzioni tempestose. Vita e traduzioni di Gigliola Venturi." *Tradurre* 14. <https://rivistatradurre.it/quel-mare-di-locuzioni-tempestose/> ultima consultazione 4 febbraio 2024.
- Agosti, Aldo, Giulia Baselica. 2018. "Opere di Gigliola Spinelli-Venturi." *Tradurre* 14. <https://rivistatradurre.it/opere-di-gigliola-spinelli-venturi> ultima consultazione 4 febbraio 2024.
- Beltrami, G. Pietro. 2001. *La metrica italiana*. Bologna: Il Mulino.
- Bykov, Dmitrij L. 2009. *Bulat Okudžava*. Moskva: Molodaja Gvardija.
- Colucci, Michele. 1993. "Del tradurre poeti russi (e non solo russi)." *Europa Orientalis* 12 (1): 107–128.
- D'Annunzio, Gabriele. 1966. *Alcyone*. Milano: Mondadori.
- De Michelis, Cesare G., a cura di. 1971. *Poesia sovietica degli anni 60*. Milano: Mondadori.
- Espósito, Edoardo. 2003. *Il verso: forme e teoria*. Roma: Carocci.
- Garzonio, Stefano. 2006. "La poesia russa nelle traduzioni italiane del 900. Alcune considerazioni." *Toronto Slavic Quarterly* 17. <https://sites.utoronto.ca/tsq/17/garzonio17.shtml> ultima consultazione 18 settembre 2023.
- Gasparov, Michail L. 1974. *Sovremennyj russkij stich*. Moskva: Nauka.
- Gasparov, Michail L. 2003. *Očerki istorii evropejskogo sticha*. Moskva: Fortuna Limited.
- Ghini, Giuseppe. 2003. *Tradurre l'Onegin*. Urbino: Quattroventi.
- Ghini, Giuseppe. 2005. "Tradurre il ritmo del poeta. Puškin nelle 'versioni ritmiche' di Poggioli." *Studi Slavistici* 2 (1): 81–96.
- Kotlarek, Magdalena. 2011. "Mir poezii Bulata Okudžavy." *Folia Litteraria Rossica* 4: 105–113
- Mengaldo, Pier Vincenzo. 1982. "Aspetti delle versioni poetiche di Solmi." *Studi novecenteschi* 9 (23): 45–96.
- Menichetti, Aldo. 1993. *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*. Padova: Editrice Antenore.
- Michajlov, Aleksandr. 1970. *Andrej Voznesenskij: ètjudy*. Moskva: Chudožestvennaja literatura.
- Niero, Alessandro. 2019. *Tradurre poesia russa. Analisi e autoanalisi*. Macerata: Quodlibet.

- Propp, Vladimir J. 1966. *I Canti popolari russi*. Torino: Einaudi.
- Rodnjanskaja, Irina B. 1999. "I Kušner stal nam skučen." *Novyj Mir* 10. <https://nm1925.ru/journal-archive/1999/10-1999/> ultima consultazione 4 febbraio 2024.
- Salmon, Laura. 2018. "Il progetto, le note, il commento." In *E così via...*, Boris Ryžij, traduzione di Laura Salmon. Rovigo: Il Ponte del Sale.
- Salmon, Laura. 2007. "Diminutivi e vezzeggiativi russi nella ricezione interlinguistica. Dal 'culture shift' alla traduzione." In *Atti del convegno: Multilinguismo e interculturalità: confronto, identità, arricchimento*, a cura di Giuliana Garzone, Laura Salmon, Luciana T. Soliman, 125–143. Milano: LED.
- Stepanov, Evgenij V. 2014. *Žanrovye stilističeskie i profetičeskie osobennosti russkoj poëzii serediny XX-načala XXI vekov. Organizacija sovremennogo poëtičeskogo processa*. Moskva: Kommentarij.
- Venturi, Gigliola. 1969. *Lunes*. Milano: Scheiwiller.
- Venturi, Gigliola. 1977. *Come un albero sono*. Torino: Toso.
- Venturi, Gigliola. 1981. *Manate di colombi sembravano*. Torino: Toso.
- Venturi, Gigliola. 1991. *Paglia a Paglia*. Milano: Scheiwiller.
- Vinokurova, Irina E. 1995. "Tema i variacii. Zametki o poëzii Belly Achmadulinoj." *Voprosy Literatury* 4: 37–50.
- Zubova, Ljudmila V. 2015. *Poëtičeskij jazyk Iosifa Brodskogo*. Sankt Peterburg: Lema.

#### *Fonti archivistiche*

Fondo Gigliola Venturi, Unione femminile nazionale (UFN), Milano.