

# NOTE METRICHE SU TOMMASO LANDOLFI: *VIOLA DI MORTE* E LE VERSIONI DA TĴUTĴEV

STEFANO FUMAGALLI  
UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE  
stefano.fumagalli@unicatt.it

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

This article conducts a comparative analysis between Tommaso Landolfi's poetic translations from Russian and his original poetry. The primary objective is to explore whether, in terms of meter, there are points of convergence between the translator and the poet. The first section delves into an examination of Landolfi's metrical adaptation strategy in his renditions of Fedor Tyutchev's lyrical works. His 'rhythmical versions' are scrutinized in the context of their dual relationship with both the Russian and Italian poetic traditions. In the second part of the essay, the findings of this analysis are juxtaposed with the results of a metrical analysis of *Viola di morte* (Landolfi's inaugural poetry collection). This comparison reveals substantial metrical congruence between the translator and the poet.

*Keywords:* Tommaso Landolfi, Fedor Tyutchev, Poetic Translation, Metrics

## 1. Introduzione

E perché dunque  
Scivola e scatta sull'endecasillabo  
L'indice dell'ingegno, o l'unghia adunca  
Degli altri diti? e perché non s'allunga  
Oltre tale misura mai la penna?  
(Landolfi 1977, 19)

È una posizione critica ormai consolidata quella che distingue nell'opera di Tommaso Landolfi (1908–1979) un primo e un secondo periodo, separati dal "crinale 'mitico'" (Cortellessa 1996, 78) di *Cancroregina* (1950): il primo è il Landolfi grande narratore che debuttò nel 1937 con *Dialogo dei massimi sistemi*, autore di romanzi e racconti; il secondo, meno apprezzato dalla critica<sup>1</sup>, il Landolfi 'autobiografico' dei diari, degli elzeviri, delle poesie (dei libri di versi *Viola di morte* e *Il tradimento*, pubblicati rispettivamente nel 1972 e 1977). Allo stesso modo, ci sono due Landolfi traduttori dal russo: al narratore del primo perio-

<sup>1</sup> Si pensi ai giudizi di Contini sul secondo periodo dello scrittore: "eccentrico ottocentista in ritardo"; "impostazione bloccata, non favorevole a sviluppi dialettici, specialmente con l'accumularsi della presenza biografica" (Contini 1968, 931).

do corrisponde il traduttore che negli anni Quaranta si dedicò principalmente alla prosa ottocentesca<sup>2</sup>; tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta invece – poco prima del tardivo approdo alla pubblicazione di versi in proprio –, Landolfi fu costretto dalle necessità economiche all’“infernale lavoro” (Landolfi 1992, 309) della traduzione poetica (Puškin 1960; Puškin 1961; Lermontov 1963; Tjutčev 1964)<sup>3</sup>.

Tanto nell’opera originale quanto in quella tradotta, dunque, si osservano le tracce di un passaggio dalla prosa narrativa alla lirica – passaggio che, per quanto riguarda la traduzione, Landolfi ascrive non senza ironia all’avversione per le lungaggini della prosa più che a un’affinità elettiva per la poesia (“le pinate pagine di prosa russa mi danno il panico”, Landolfi Id. 2015, 198), ma che spinge nondimeno a chiedersi se non siano state proprio le traduzioni poetiche degli anni Sessanta a ridestare in lui il proposito di pubblicare versi propri<sup>4</sup>, e se la poesia in proprio e quella tradotta si siano influenzate a vicenda, e in che modo.

Diversi commentatori hanno rilevato tra l’opera autoriale e quella tradotta dei punti di contatto (“i versi tradotti non differiscono dagli originali”, Macrì 1990, 147; ma si vedano anche: Maccari 2007, 28; Bruni 2015, 134; Garzonio 2021, 126), che rimangono tuttavia in gran parte da indagare, soprattutto per ciò che riguarda la lirica. Benché la poesia fosse “la cosa cui diceva di tenere di più e raccomandava ai critici” (Bo 1991, XV), Landolfi ci è consegnato dalla tradizione soprattutto come prosatore (cfr. nota 1), e di conseguenza, anche quando studiato in veste di traduttore, ci si è concentrati maggiormente sulle versioni di narrativa (a quella da Gogol’ è dedicata anche una monografia: Pala 2009); alla poesia invece è stato destinato uno spazio più ristretto, peraltro con una spiccata predilezione per le versioni da Puškin<sup>5</sup>, certamente in virtù della sua centralità nel canone russo. Dunque, eccezion fatta per osservazioni isolate e per alcune pagine di Annelisa Alleva (1999, 12–21), l’unico contributo interamente dedicato alle intersezioni tra traduttore e poeta è quello del

<sup>2</sup> La prima traduzione a uscire in volume nel 1941 fu quella dei *Racconti di Pietroburgo* di Gogol’; versioni da Puškin, Turgenjev, Dostoevskij, Tolstoj, Čechov, Bunin apparvero poi nella miscellanea *Narratori russi* del 1948.

<sup>3</sup> Il quadro è soltanto indicativo delle tendenze generali, e non mancano episodiche eccezioni. L’ultima traduzione dal russo di Landolfi è infatti la prosa de *Il viaggiatore incantato* di Leskov (1967). Allo stesso modo, nel primo periodo si rilevano occasionali sconfinamenti nell’ambito della poesia: alcuni versi di Anna Achmatova inclusi nella ripubblicazione della sua tesi di laurea (1934–35); quattro tra poesie e frammenti di Velimir Chlebnikov (1935), e due di Il’ja Sel’vinskij (1935); due liriche di Puškin (1937); due quartine di Ivan Bunin tradotte all’interno di un racconto (1948). Oltre a ciò, nella sua *Cronologia*, Idolina Landolfi ha censito alcune versioni da Afanasij Fet risalenti al 1934 e rimaste inedite (Landolfi Id. 2015, 243–265). In merito alle traduzioni landolfiane dal tedesco si può consultare il recente Gardoncini 2022.

<sup>4</sup> Ne aveva composti sin da giovane ma – se si escludono il poema drammatico *Landolfo VI di Benevento* (1959), l’esperienza *sui generis* del *Breve canzoniere* (1971) e qualche breve passo in versi contenuto all’interno di opere in prosa – il vero e proprio debutto poetico di Landolfi avvenne con *Viola di morte*.

<sup>5</sup> Alle traduzioni da Puškin sono interamente dedicati o fanno ampio riferimento: Pera (1988), Rabboni (1996), Alleva (1999), Garzonio (2006), Colucci (2008), Gauthier (2013), Cavaion (2015), Kaluzio (2016), Saburova (2016). Sulle versioni da Lermontov il contributo principale è di Parisi (2007); mentre su Tjutčev: Sabbatini (2007), Wrangel (2008). In Bonola, Calusio (2021) viene analizzata (insieme a versioni di altri traduttori) la traduzione (interlineare) di una poesia di Achmatova. La tendenza a concentrarsi su Puškin porta in sé un certo rischio di distorsione poiché nell’attività traduttiva di Landolfi *Poemi e liriche* (1960) rappresenta una tappa di un processo ancora *in fieri*.

2008 di Catherine de Wrangel (*Viola di morte* et Fiodor Ivanovitch Tioutchev: une poésie cosmique”), che si sofferma però su alcune affinità tematiche, sorvolando sull’aspetto metrico-formale<sup>6</sup>. È tuttavia proprio l’indagine di quest’ultimo a promettere i risultati più significativi: già nel 1940, ad esempio, Franco Fortini aveva avvertito un’eco della metrica russa nella “Canzone di Gurù” – un passo composto interamente in novenari giambici all’interno del romanzo landolfiano *La pietra lunare* (1939) –, e l’aveva descritta come una “nenia tipicamente landolfiana (ben che il novenario voglia essere ripreso dal novenario russo)” (Fortini 1940, 11). E del resto, una certa permeabilità formale – naturale osmosi – tra traduzione e scrittura in proprio Landolfi dovette assorbirla già negli ambienti fiorentini in cui si era formato negli anni Trenta: “Confondevamo versi di Poggioli tradotti dai russi e suoi con iatugli sugli stessi ritmi: ‘c’è chi nasce colonna di duomo, / chi scalino da casa da tè” (Macri 1990, 169).

In queste pagine proponiamo uno studio delle versioni landolfiane da Tjutčev con l’obiettivo di descriverne la strategia di resa metrica, che fino a oggi non è stata oggetto di analisi<sup>7</sup>. Procederemo dunque a un raffronto con i dati risultanti dalla scansione metrica di *Viola di morte*, la raccolta cronologicamente più vicina alle versioni da Tjutčev, al fine di verificare se, sotto il profilo metrico, vi siano punti di contatto tra traduttore e poeta. Al di là della prossimità cronologica con *Viola di morte*, la scelta è ricaduta su Tjutčev, da un lato, perché su queste traduzioni rimane ampio spazio per l’analisi; dall’altro, perché, fatte salve le usuali manifestazioni di insofferenza nei confronti del gesto traduttivo (“una traduzione, sia pure da un poeta, per me è sempre una tragedia” Landolfi Id. 2015, 210), la poesia di Tjutčev era particolarmente cara a Landolfi: lo testimonia, tra le altre cose, la dedica di *Viola di morte* “Alla memoria di Fëdor Ivanovič Tjutčev e di Gabriele D’Annunzio” (Landolfi 2011, 17).

## 2. La strategia metrica di Landolfi nelle versioni da Tjutčev

### 2.1 Versione ritmica

Landolfi si era detto disponibile a tradurre una scelta di liriche tjutčeviane già nel 1961 e nel 1962: ne rimane traccia nel carteggio con Angelo Maria Ripellino, consulente di slavistica per Einaudi in quegli anni (Landolfi Id. 2015, 198, 204). L’editore cercava di spingere lo scrittore a tradurre prosa, ma questi dichiarava recisamente di propendere per la poesia: “se russo ha da essere, sia almeno un poeta. Va bene anche Tjutčev, o altro il meno possibile strambo” (Landolfi Id. 2015, 204), salvo poi cercare di ritrattare nel momento in cui il pro-

<sup>6</sup> Molto rimane tuttavia da studiare anche in quest’ambito, e non solo in riferimento alla poesia direttamente tradotta da Landolfi, ma a quella russa *tout court*: si pensi soltanto alla poesia intitolata (*Puschiniana*) ne *Il tradimento*, ai fitti riferimenti alla *Sconosciuta* blokiana; o ancora alla diretta citazione da Mandel’štam che apre la lirica *Prendi dalle mie palme per tua gioia*.

<sup>7</sup> Landolfi non ha mai lasciato indicazioni esplicite in proposito, ma una strategia metrica adottata con coerenza si può desumere dalla prassi traduttiva. A questo aspetto ha in parte dedicato attenzione Renzo Rabboni (1996), limitandosi tuttavia alle versioni da Puškin, e alcune considerazioni in merito si trovano in Sabbatini (2007), Colucci (2008) e Bruni (2015).

getto doveva concretizzarsi, proponendo a Einaudi un'antologia del libretto d'opera<sup>8</sup>. Non poté vincere tuttavia le resistenze dell'editore: le versioni da Tjutčev, condotte sulla *Polnoe sobranie sočinenij* del 1957 e precedute da una prefazione di Ripellino, apparvero infine nel 1964, inaugurando la celebre "Collezione di poesia" einaudiana (in questa stessa collana il libro fu ristampato nel 1972, per poi passare nel 2011, privo della prefazione, a Adelphi). Il libro consta di 111 poesie prive di testo a fronte, per un totale di 1755 versi tradotti con impressionante rapidità tra inizio giugno e inizio luglio del 1963.

Nelle versioni Landolfi rinuncia alla rima<sup>9</sup> dei testi russi, e non interviene sul numero dei versi e sulla scansione strofica, che rimangono inalterati. Quanto alle scelte metriche, come mostra la tabella 1 in *Appendice*, il traduttore istituisce un sistema di corrispondenze reciproche secondo cui a un verso russo corrisponde sempre lo stesso verso italiano (con l'eccezione della tetrapodia giambica, approfondita in seguito). Questo sistema traspare con particolare chiarezza nelle poesie che alternano metri diversi in posizioni strofiche vincolate: spesso, ancorché non in tutti i testi di questo tipo, Landolfi si studia di riprodurre l'esatto succedersi delle misure (ad esempio, alle strofe di tre pentapodie e una tetrapodia giambiche di "Kak okean ob'emlet šar zemnoj"; Landolfi risponde con quartine di tre endecasillabi seguiti da un novenario).

È tuttavia nell'organizzazione prosodica dei versi che la strategia di Landolfi assume la sua fisionomia riconoscibile: si tratta della versione 'ritmica'<sup>10</sup>, secondo cui si adottano versi d'arrivo che riproducano l'andamento (la tendenziale disposizione degli *ictus*) dei versi tonico-sillabici russi. "Ogni metro sillabico, infatti", ha osservato Pier Marco Bertinetto, "è potenzialmente un metro tonico-sillabico, purché si pongano severe condizioni circa l'occorrenza degli *ictus*" (1978, 40); è proprio su questa proprietà che si fonda la versione ritmica: accorciando le distanze tra il sistema metrico italiano e quello russo, gli accenti del verso d'arrivo vengono disciplinati in modo tale da riprodurre il ritmo di quello di partenza.

Pur nell'alveo di una soluzione mantenuta costante in tutto il libro, un'analisi più approfondita mostra come si possano isolare due differenti gruppi di versi, a seconda del grado di maggiore o minore rigidità con cui è condotta la versione ritmica: a mostrarlo sono le tabelle 3–11, che schematizzano i risultati della scansione metrica di *Poesie*<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Rimane ancora da valutare l'influenza di questo genere, che Landolfi conosceva a fondo, su certe sue soluzioni versali. Sull'importanza della metrica dei libretti d'opera per la poesia novecentesca italiana ha attirato l'attenzione Pier Vincenzo Mengaldo, elencando aspetti ben presenti nell'*usus* metrico di Landolfi: "Impiego [...] di tipi di verso rari quali il doppio senario o il trisillabo isolato [...]. Intensa polimetria; [...] possibilità illimitata di frangere i versi nelle battute di dialogo" (Mengaldo 1991, 28).

<sup>9</sup> Soltanto in rari casi, come ad esempio quello di *Cache-cache*, Landolfi sembra cercare la rima (o più spesso: assonanze, consonanze) con qualche continuità. Si tratta però di eccezioni non sistematiche sullo sfondo di una generale rinuncia ai richiami in punta di verso.

<sup>10</sup> Insieme con l'esempio di Renato Poggioli, anche la conoscenza delle teorie di Jurij Tynjanov e dei formalisti in genere poté forse esercitare un'influenza sull'importanza attribuita da Landolfi al ritmo (Stasi 1992; Pala 2009, 47–130).

<sup>11</sup> La linea guida per la scansione metrica del libro ci è stata fornita da una serie di contributi di metricologi italiani che negli ultimi decenni hanno cercato di elaborare un modello che rendesse verificabili e comparabili i risultati di indagini di questo tipo (soprattutto: Bertinetto 1973; Praloran 1988; Menichetti 1993; Dal Bianco 1997; Praloran, Soldani 2003, 3–123; Praloran 2003, 125–190; Dal Bianco 2007a). Quanto alle griglie per

Il primo gruppo è definibile versione ritmica ‘al grado forte’, e raccoglie i versi in cui, come dimostrano le percentuali (tabelle 4–5, 7, 9–11), il ricorrere di uno stesso tipo prosodico è pressoché costante, e le perturbazioni dell’“inerzia ritmica” (Taranovskij 2010, 15–363) sono soltanto episodiche: si tratta nel nostro caso di novenari, ottonari, senari e doppi senari (a cui, in virtù di considerazioni diverse<sup>12</sup>, si aggiungono decasillabi e quinari). Emblematico il caso del novenario, usato (insieme con l’endecasillabo, come si vedrà) per tradurre la tetrapodia giambica, e di questa esatto equivalente ritmico: dei 648 novenari del libro, infatti, 630 (il 97,2%, tabella 4) rientrano nel tipo giambico. Il dato è ancora più rilevante se si considera che nella tradizione poetica italiana la forma in cui il novenario ha goduto di maggior fortuna (soprattutto a partire dall’Ottocento, dopo una “plurisecolare latitanza”, Capovilla 1989, 76) non è affatto quella giambica, bensì quella di 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>, venuta in auge soprattutto con Pa-

---

i modelli ritmici dei versi, ci siamo appoggiati a quelle proposte da Stefano Dal Bianco nel suo lavoro sulla metrica del primo Zanzotto (1997), poi riprese anche da Rodolfo Zucco in due contributi (2008; 2010) cui il nostro è in parte debitore nell’impostazione. La scelta è ricaduta sulla proposta di Dal Bianco poiché essa ha il vantaggio di raggruppare diverse configurazioni accentuali di un verso sotto uno stesso ‘tipo prosodico’ (così nei “novenari con andamento tendenzialmente giambico” sono raccolti i tipi di 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>; 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>; 2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>; 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>; 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>; 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>; 4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>). Giacché dunque sono predisposti a rilevare l’andamento ritmico dei versi, questi moduli sono particolarmente fruttuosi nell’analisi di una versione ritmica. Nonostante ciò, siamo intervenuti su alcuni degli schemi proposti da Dal Bianco, adattandoli al nostro oggetto di ricerca (del resto, “la griglia dei moduli prosodici non deve precedere ma seguire la raccolta dei dati, di cui deve essere non lo strumento ma il risultato” Praloran, Soldani 2003, 4). Per limitarsi a un solo esempio (impossibile rendere ragione qui di tutti i casi), Dal Bianco inserisce i novenari di 2<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> nel tipo “a ictus distanziati”, come è ovvio per via dell’ampio spazio atono che intercorre tra le due arsi. Si è qui scelto invece di annoverare questi casi tra i novenari giambici poiché, ai fini della nostra scansione, non è rilevante registrare tanto il fenomeno degli “ictus distanziati”, quanto l’aderenza o meno a un determinato modello ritmico: pur con uno spazio atono eccezionalmente ampio, i novenari di 2<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> ricadono in questo senso nel tipo giambico (“paradigma giambico” – l’aggregazione nello stesso testo di versi il cui modello tende a privilegiare le sillabe pari come sedi di ictus” Zucco 2008, 266). Inoltre, tetrapodie giambiche con accenti di 2<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> sono ammesse dal sistema metrico russo (si pensi al celebre verso dell’*Onegin* “blis-tàtèl’na, poluvozdùšna”), e poiché Landolfi si confrontava con questo modello, si è scelto di renderne ragione anche al livello dei tipi prosodici (in questo stesso modo ci siamo comportati in tutti i casi analoghi: ad esempio con gli endecasillabi di 2<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>; in proposito si veda anche Menichetti 1993, 396–397). Per considerazioni affini si è deciso di non scorporare i versi con ‘scontri d’arsi’ in tipologie a sé stanti, ma di ricondurli ai rispettivi *pattern* (in proposito si veda Dal Bianco 2007b; del resto, nella maggior parte dei casi la presenza di ‘scontri d’arsi’ non pregiudica il generale andamento di un verso, come è stato asserito in più sedi: Dal Bianco 2007a, 18; Zucco 2008, 262; Bertinetto 1973, 135). Riportiamo soltanto l’incidenza del fenomeno in Tjutčev e in *Viola di morte*: rispettivamente 206 versi su 1755 (11,7%) e 311 su 3125 (10%).

<sup>12</sup> Per le prime quattro misure, sono le percentuali stesse a suggerire l’inclusione nel ‘grado forte’: il ricorrere di uno stesso tipo accentuativo è in tutti i casi superiore al 95%. Di diverso ordine sono invece le considerazioni che spingono a includervi anche decasillabi e quinari. Per quanto riguarda i primi, il 25% di versi che risponde al modello anapestico (3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>, tabella 10) rappresenta in realtà solo tre versi su dodici totali, due dei quali hanno scontri d’arsi su 5<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> che abbiamo sciolto in favore della sesta sede, ma che sollevano qualche incertezza scansionale. Tutti i dodici decasillabi, inoltre, sono impiegati nella stessa poesia in pentametri trocaici (“Alla vigilia dell’anniversario del 4 agosto 1864”): l’inerzia ritmica del testo permette dunque di annoverare i decasillabi tra i versi ‘al grado forte’. Quanto invece ai quinari, i dieci versi registrati dalla tabella 11 (con schemi di 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup>; 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup>; o 4<sup>a</sup>) traducono le dipodie giambiche (alternate a tetrapodie) di “Siedo pensoso e solitario”: giacché sono compaginati con novenari giambici, ogni modulo del quinario non può che aderire all’andamento giambico del testo.

scoli (che definiamo “anfibrachica”, accogliendo la proposta di Menichetti 1993, 32; Faccani 1983, 461, e in ossequio anche alla terminologia russa). ‘Nominalmente’ si tratta comunque di novenari, ma l’assetto giambico che Landolfi conferisce loro, rispondendo a un preciso progetto ritmico, fa sì che questi versi siano prossimi alla tradizione metrica russa ancor più che a quella italiana: a distinguere i metri non rimangono che il materiale linguistico che se ne fa carico e la diversa tassonomia delle due tradizioni metricologiche<sup>13</sup>.

È differente il caso del secondo gruppo di versi, che si lascia inquadrare nella versione ritmica ‘al grado debole’: la strategia di resa metrica è identica nella sostanza – lo dimostra il prevalere di un singolo modello accentuativo (tabelle 3, 6, 8; rispettivamente endecasillabi, doppi settenari<sup>14</sup> e settenari) –, ma questi versi ammettono una maggiore flessibilità dei tipi ritmici. Laddove infatti nella versione ritmica ‘al grado forte’ l’egemonia di un singolo modulo è poco meno che assoluta, in quella ‘al grado debole’ il predominio di un tipo ritmico è eroso dalla presenza consistente di un secondo. Si veda il caso dell’endecasillabo: il tipo più frequente è il giambico (522 versi su 770, pari al 67,8% del totale), cosa che non sorprende, poiché il verso si predispone di per sé a questo andamento (Menichetti 1993, 393; Praloran, Soldani 2003, 7–9; Gasparov 2003<sup>2</sup>, 105), e poiché in *Poesie* gli endecasillabi traducono versi giambici. Tuttavia, la percentuale di questo modulo, pur maggioritario, non è paragonabile a quelle superiori al 95% del ‘grado forte’. Accanto a questo primo tipo, infatti, si rinviene la presenza considerevole del modello ‘ad attacco anapestico’ di 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> (lo stesso vale per settenari singoli e doppi), che si attesta su una frequenza del 26,2% (202 vv. su 770).

L’*ictus* su una sede dispari (3<sup>a</sup>), previsto da questo modello, sembra andare in controtendenza rispetto al progetto prosodico giambico (che contempla *ictus* solo su sedi pari), dettato dalla versione ritmica. La questione è in realtà più complessa. Da un lato, infatti, va considerato che questo *ictus* cade nella parte iniziale del verso, e dunque al di fuori della zona in cui “maggiormente agiscono i richiami da verso a verso”:

Il tratto autenticamente essenziale nella distinzione dei diversi *patterns* ritmici deve essere ricercato, piuttosto che nell’*incipit*, nella parte mediana del verso; diciamo nella zona che va dal costituente di 4<sup>a</sup> al costituente di 8<sup>a</sup>. E ciò per ovvie ragioni: infatti è proprio in quella porzione del segmento metrico che l’andamento del verso acquista la sua specifica fisionomia. (Bertinetto 1973, 83)

<sup>13</sup> Anche in riferimento alle versioni ritmiche di Renato Poggioli gli studiosi si sono espressi in proposito: Alessandro Niero, parlando di “ibridi definitorii” dal punto di vista metrico (Niero 2019, 139); Giuseppe Ghini, osservando in Poggioli “un crinale di traduzione in cui il sillabo-tonismo russo (le tetrapodie giambiche) sono fuse con il novenario italiano” (Ghini 2005, 88).

<sup>14</sup> La tabella 6, che fa riferimento alla scansione metrica dei doppi settenari, mostra in realtà percentuali apparentemente diverse dagli altri due versi: 44% di versi giambici (in cui entrambi gli emistichi sono giambici), 12% di versi anapestici (entrambi anapestici) e 44% di versi “misti” (un emistichio è giambico e l’altro anapestico). Scorporando tuttavia quest’ultimo modulo alla cesura, e conteggiando i settenari che formano gli emistichi come versi separati, si osserva come le percentuali si riallineano con le altre: il 65% degli emistichi sono giambici e il 35% anapestici.

Grazie soprattutto al suo forte appoggio sulla sesta sede, il modello ‘ad attacco anapestico’ non produce – rispetto all’andamento giambico – una violazione ritmica paragonabile, ad esempio, a quella generata dagli endecasillabi dattilici, che prevedono una sede dispari tonica nella parte mediana del verso (7<sup>a</sup> sede). D’altro canto, l’endecasillabo ‘ad attacco anapestico’ si configura in una fisionomia prosodica estremamente riconoscibile (“e il fragore montano ed il boschivo”, Tjutčev 1964, 21) – tanto da aver spinto Stefano Dal Bianco a scorporarlo da quello di 2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> (insieme al quale era stato raccolto in Bertinetto 1973, 84), parlando di “autonomia ritmica” di questo modello e scrivendo che “il passo anapestico-ternario ne determina la spiccata configurazione ritmica, subito avvertibile in qualsivoglia sequenza endecasillabica” (2007a, 15)<sup>15</sup>. La rilevanza quantitativa di questo modello nel libro (più di un quarto dei casi), la sua immediata riconoscibilità e la forza dell’*ictus* sulla terza sede (sebbene non cada nella parte mediana del verso, l’ampio spazio atono che circonda l’accento ne rileva il potenziale tonico) non permettono di assimilare del tutto l’endecasillabo ‘ad attacco anapestico’ all’andamento giambico. Non si potrà dunque parlare di ‘violazione’ ritmica vera e propria, ma quantomeno di una ben percepibile ‘variazione’ ritmica.

È significativo soprattutto che i versi ‘al grado debole’ siano proprio endecasillabo e settenario (singolo e doppio), ossia i versi per antonomasia della tradizione lirica colta (“superato il Duecento [...] nella lirica in stile elevato diventa perciò canonica la limitazione non solo ai soli imparisillabi, ma ai soli endecasillabo e settenario”, Beltrami 2011, 29). Questi versi sono caratterizzati “proprio dalla mobilità del disegno accentuativo” (Beltrami 2011, 182), e la tradizione tende ad alternarli in schemi prosodici diversi piuttosto che ripeterli in serie isoritmiche. Ben cosciente del fatto che il testo tradotto si innesta automaticamente “sul tronco della tradizione italiana” (Landolfi 2015, 87), è più che probabile che Landolfi avvertisse la pressione della storia plurisecolare di questi versi, la quale gli impediva di piegarli totalmente alle leggi della versione ritmica<sup>16</sup>. Questa sottile ma costante perturbazione dell’andamento giambico, inoltre, scongiura il rischio del cosiddetto ‘effetto filastrocca’, ossia dell’eccessiva ripetitività che minaccia soluzioni basate sulla reiterazione di una stessa cellula ritmica (soluzioni che all’orecchio italiano richiamano i ritmi martellanti della versificazione popolare).

“Ogni discorso sulla struttura del verso rischia [...] di vanificarsi qualora non si assuma [...] una dimensione storico-istituzionale” (Pazzaglia 1974, 24), ed è proprio nel complesso rapporto con le tradizioni metriche italiana e russa che la strategia di Landolfi assume i propri connotati specifici: mantenendo un’attenzione costante per entrambi i versanti, egli si accosta maggiormente ora all’uno ora all’altro, a seconda del caso concreto. Così, si trovano

<sup>15</sup> Lo studioso si era già espresso in questi termini anche altrove, sottolineando la differenza tra “piede *binario* giambico e piede *ternario* anapestico” (Dal Bianco 1997, 23). E considerazioni analoghe si trovano anche in Menichetti: “i primi accenti dell’endecasillabo, specie le battute dispari che sembrano contravvenire al modello giambico, esplicano sovente un ruolo capitale nell’economia stilistica del verso” (1993, 421).

<sup>16</sup> Sarebbe opportuno verificare se il medesimo comportamento in relazione ai versi italiani e ai differenti ‘gradi’ di versione ritmica lo si rilevi anche nelle traduzioni poetiche di Renato Poggioli, il quale per Landolfi “fu riconosciuto maestro di letteratura russa, ma anche di metrica” (Macrì 1990, 46).

versi che già nell'assetto ritmico previsto dalla tradizione italiana coincidono con il ritmo dei versi russi che traducono (lampante il caso della dipodia anfibrachica resa con il senario, che prevede *ictus* su 2<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup>); versi che invece Landolfi manipola, sfruttando configurazioni prosodiche che esistono nella storia del verso italiano, ma in forma subalterna rispetto a un modello che gode di maggior prestigio (è il caso del novenario giambico o del decasillabo trocaico); e ancora versi come l'endecasillabo, che si predispone di per sé ad accogliere il ritmo giambico, ma a cui la tradizione italiana impone una certa elasticità ritmica.

## 2.2 Endecasillabi e novenari

L'elemento di maggiore originalità evidenziato dall'analisi è la scelta di Landolfi di rendere la tetrapodia giambica con endecasillabi e novenari non vincolati a posizioni strofiche fisse<sup>17</sup>. Nel testo che segue ("Mattino tra i monti", Tjutčev 1964, 27), ad esempio, alle otto regolarissime tetrapodie giambiche tjutčeviane Landolfi risponde con quattro novenari (in corsivo) e quattro endecasillabi che si alternano nelle strofe in modo apparentemente casuale:

Лазурь небесная смеется,  
Ночной омытая грозой,  
И между гор росисто вьется  
Долина светлой полосой.

Лишь высших гор до половины  
Туманы покрывают скат,  
Как бы воздушные руины  
Волшебством созданных палат.

*Dalla bufera della notte  
lavato, ride il cielo azzurro,  
serpeggia rugiadosa tra le cime  
la valle come nastro rilucente.*

*Solo degli alti monti fino al mezzo  
le nebbie coprono il pendio:  
come le aeree rovine  
di manieri creati per incanto.*

Già nel 1999 Michele Colucci sottolineava la necessità "di esaminare un artificio tecnico del nostro: l'alternanza di novenari ed endecasillabi per rendere in italiano le tetrapodie giambiche russe", aggiungendo in proposito soltanto che "se da una parte esso risolve nel modo migliore il problema dell'equivalenza sillabica fra versi italiani e russi, dall'altra però determina anche squilibri ritmici talora ben percepibili" (Colucci 2008, 266). L'originalità della soluzione risiede nel fatto che essa coniuga due diverse strategie di resa metrica, storicamente rimaste ben distinte: alla tetrapodia giambica russa alcuni traduttori avevano risposto con il novenario giambico in quanto equivalente ritmico (Renato Poggioli, Rinaldo Küfferle); mentre altri erano ricorsi all'endecasillabo (ad esempio Ettore Lo Gatto nell'*O-negin*), che del verso russo sarebbe invece equivalente funzionale (i due metri svolgono cioè le medesime funzioni nei rispettivi sistemi versificatori). Entrambe le soluzioni, tuttavia, si scontrano con difficoltà di ordine sillabico nel passaggio dal russo all'italiano.

Landolfi aveva posto esplicitamente questa questione già nel 1937, recensendo l'*O-negin* tradotto in endecasillabi rimati da Lo Gatto: "dalle due sillabe in più, a mo' d'esempio, dell'endecasillabo, di contro alla tetrapodia giambica, una tal quale diluizione deve per for-

<sup>17</sup> Questo nei casi (la maggioranza) in cui il testo russo è composto interamente di tetrapodie giambiche. Quando queste sono invece alternate ad altri metri, Landolfi le rende unicamente con il novenario, al fine di conservare la percezione dello stacco mensurale.

za derivare; inoltre: mobili gli accenti del nostro verso, a sede fissa naturalmente nell'altro" (Landolfi 2015, 89). Con queste riflessioni – certamente suggerite dalla prassi traduttiva, ma al tempo stesso non immuni all'influenza di Renato Poggioli (1937, 134) –, Landolfi anticipava di decenni un saggio di Michele Colucci dedicato a questo tema: nel 1993 lo studioso osservava che, a causa delle differenze tipologiche tra i due codici, una traduzione italiana è mediamente più lunga rispetto all'originale russo di circa il 15–20% – da ciò si “deduce che, in linea di principio, il verso italiano da scegliere come ‘equivalente’ a quello russo dovrà avere un numero di sillabe superiore di circa un quinto” (Colucci 1993, 115). Il verso ‘sillabicamente’ più adatto per rendere la tetrapodia giambica russa sarebbe dunque teoricamente il decasillabo: il novenario “sarebbe quantitativamente insufficiente” (117), e potrebbe pertanto comportare delle perdite; l'endecasillabo, viceversa, “più ‘lungo’ grosso modo di una sillaba” (117), potrebbe comportare delle espansioni rispetto al testo di partenza (in proposito si veda Ghini 2004, 33–35).

Coniugare queste due strategie traducendo le tetrapodie giambiche con endecasillabi e novenari (rinunciando cioè all'isosillabismo) permette a Landolfi di risolvere, se non altro sul piano teorico, il problema delle corrispondenze sillabiche: a fronte di una tetrapodia giambica egli adotta ora l'endecasillabo ora il novenario a seconda di quale dei due, nel caso concreto, garantisca maggiore aderenza al testo russo. L'anisosillabismo del testo è poi in parte compensato dall'elemento di coesione del ritmo<sup>18</sup>: il numero di sillabe è variabile, ma rimane costante il ritmo giambico.

### 3. *Viola di morte*

Passiamo dunque al confronto con la poesia originale di Landolfi, al fine di verificare se tra traduttore e poeta vi siano punti di contatto sotto il profilo metrico. Come anticipato, la scelta è ricaduta su *Viola di morte*, la prima vera e propria raccolta poetica di Landolfi, pubblicata nel 1972, ma composta tra la fine del 1966 e l'agosto del 1970, e dedicata “Alla memoria di Fëdor Ivanovič Tjutčëv e di Gabriele D'Annunzio” (Landolfi 2011, 17).

Lo scarto quantitativo tra *Poesie* di Tjutčëv e *Viola di morte* è ampio: laddove il primo libro consta di 111 poesie per un totale di 1755 versi, nel secondo le poesie sono 276, e i versi totali 3125. Ciononostante, tra i due libri emergono affinità e differenze significative che contribuiscono a delineare il rapporto tra traduttore e poeta sotto l'aspetto metrico.

Per ciò che riguarda le differenze, Landolfi poeta dimostra una disponibilità ben maggiore nei confronti della rima, la quale è presente in molti suoi componimenti (sebbene nella forma di assonanze o consonanze più che di rime perfette, e in configurazioni libere in cui non sono infrequenti versi irrelati). È anche l'organizzazione strofica dei testi di *Viola di morte* a marcare la distanza dalle traduzioni da Tjutčëv: se in quest'ultime Landolfi ri-

<sup>18</sup> Quanto agli “squilibri ritmici” avvertiti da Colucci (2008, 266), occorre sottolineare che egli era poco propenso ad accettare soluzioni lontane dalla tradizione italiana come la versione ritmica: “Quale senso avrebbe, ammesso che ci si riuscisse, riprodurre in italiano la giambicità o la trocaicità di un componimento russo? Da un punto di vista prosodico, non è esagerato affermare che la cosa passerebbe pressoché inosservata o, peggio, provocherebbe un che di artefatto e di innaturale al verso” (Colucci 1993, 121).

produce le compagini simmetriche dell'Ottocento russo (soprattutto quartine, ma anche strofe di otto, sei versi), nella sua poesia originale i versi sono disposti liberamente in lasse di lunghezza variabile (in accordo con le tendenze del Novecento italiano: "stroficità libera, modellabile a piacere sulle istanze del contenuto", Mengaldo 1991, 49–50).

Quanto alle affinità, esse emergono soprattutto nell'ambito della scelta e dell'uso dei versi. In *Viola di morte*, infatti, nonostante l'epoca tardonovecentesca e versoliberistica, si rileva un orientamento ancora ben percepibile verso i metri della tradizione. Landolfi stesso, che già da giovanissimo componeva poesia in forme chiuse, ebbe a commentare in *Des Mois* la propria tendenza spontanea a ricorrere alle misure tradizionali:

Io mi propongo di adottare la più libera misura possibile, o meglio ancora di non adottarne alcuna, di seguire immemore la formazione del verso, di lasciare cioè che questo si componga ed articoli da sé, fuori se necessario da ogni raffrontabilità coi metri noti; ed ogni volta qualcosa mi riporta a una scansione cognita, a movimenti ritmici esattamente misurabili, a controllabili battute, alla rima magari. Per dir tutto, nei metri liberi mi sento stranamente inceppato e prigioniero; e mi chiedo per avventura come mai si possa ricorrere ad essi per desiderio di libertà, secondo taluni paion fare. La libertà, il tanto che ce ne è concesso, è se mai da quest'altra parte! (Landolfi 1992, 740–741)

Se si esaminano le percentuali dei versi di *Viola di morte* (tabella 12), si osserva dapprima come le misure adoperate coprano un diapason eccezionalmente ampio, dal bisillabo al doppio novenario – ma si tratta verosimilmente di ciò che Landolfi definisce "fratture, la cui funzione è quella di ribadire la misura" (Landolfi 1992, 741), giacché l'83% della raccolta è composto da endecasillabi (1462 vv. su 3125, 46,8% del totale), settenari (621 vv., 19,9%) e novenari (511 vv., 16,3%).

Non sorprenderà, sulla scorta di quanto detto, il primato dell'endecasillabo, che occupa poco meno di metà del libro. L'uso di questo verso (tabella 13), peraltro, è, in termini relativi, assimilabile a quello descritto per le traduzioni da Tjutčev: i tipi più frequenti, che, sommati, costituiscono in entrambi i casi più del 90% degli endecasillabi, sono quello 'giambico' (67,8% Tjutčev; 64,8% *Viola di morte*) e quello 'ad attacco anapestico' (26,2% Tjutčev; 28% *Viola di morte*). Le simmetrie coinvolgono anche i singoli moduli dell'endecasillabo: tanto nelle versioni da Tjutčev quanto in *Viola di morte*, Landolfi mostra di prediligere gli schemi caratterizzati da una certa rarefazione accentuale, con la sommatoria dei moduli 'a maggiore' di 2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> che, in entrambi i casi, costituisce circa un terzo degli endecasillabi totali<sup>19</sup>.

Quanto al settenario (tabella 14), lo scarto nel numero dei versi tra la versione da Tjutčev e *Viola di morte* è troppo vasto per permettere un raffronto dell'organizzazione prosodica (68 vv. Tjutčev; 621 vv. *Viola di morte*). È lo scarto stesso, tuttavia, a rappresentare un dato rilevante: se nella traduzione questa misura non è frequente – in quanto risponde alla non

<sup>19</sup> In Tjutčev i versi di 2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> sono 102 su 770 (13,2%) e quelli di 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> sono 119 (15,5%); mentre in *Viola di morte* gli endecasillabi di 2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> sono 173 su 1462 (11,8%) e quelli di 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> sono 243 (16,6%).

frequente tripodia giambica – in *Viola di morte* torna a occupare una posizione di rilievo, costituendo, insieme con l'endecasillabo, più di due terzi della raccolta. Il predominio di questi due metri segnala dunque un'adesione (ancorché 'fratturata' dallo svariare delle misure) alla tradizione lirica italiana.

Accanto a questi due versi, però, si rileva la presenza più che considerevole del novenario, il quale, esattamente come nella traduzione da Tjutčev, si trova spesso associato all'endecasillabo (cui si aggiunge adesso anche il settenario). Si veda come unico esempio la poesia "Nell'ora detta delle Parche", in cui l'andamento prevalentemente giambico degli endecasillabi e dei novenari ricorda da vicino la soluzione metrica adoperata per le tetrapodie giambiche tjutčeviane:

Nell'ora detta delle Parche,  
 Quando la misteriosa tessitura  
 Di nubi, vento, vespro il cielo varca  
 E ci protende i mille fili  
 Da cui siam tratti a sepoltura,  
 E lasciano i reconditi cubili  
 Gli inferi dei, ci pare morte egregio  
 Accadimento, premio e privilegio.

Ah morire in quest'ora, e render vano  
 Tutto quanto di vile in noi s'aduna,  
 Sentirsi parte d'un disegno arcano  
 E benedire la sventura.  
 (Landolfi 2011, 137)

Il dato non è privo di interesse: se nella tradizione italiana, a partire sin dal Duecento, "gl'imparisillabi preferiscono di solito accompagnarsi con altri imparisillabi di misura diversa piuttosto che con versi della serie parisillabica", è tuttavia vero che tra questi il novenario "occupa una posizione a sé" (Menichetti 1993, 128), ed è stato infatti storicamente escluso dalla tendenza della tradizione a costruire serie di imparisillabi. Gravava sul verso il *diktat* di Dante, che nel *De vulgari eloquentia* lo liquidava come "triplicatum trisillabum" (si veda l'edizione critica UTET 1983, 486) e lo estrometteva dai versi adatti per lo stile elevato – forse, come è stato osservato (Mancabelli 2016, 177), per via dell'*ictus* che, nella sua forma canonica, il verso prevede sulla quinta sede, solitamente atona in endecasillabi e settenari. Nonostante le "implicazioni del verso con altre misure stichiche [...] straniere (l'*octosyllabe* ed il *vierfüssiger Jambus*, che hanno talora agito da modelli analogici)" (Capovilla 1989, 75), il novenario è incluso dagli studiosi italiani tra i versi "molto lontani, nelle loro effettive realizzazioni, da un modello giambico" (Praloran, Soldani 2003, 8); nel Novecento il verso ha conservato come forma tipica quella di 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a20</sup>. Non è però a questo modello che si volge Landolfi in *Viola di morte*: se infatti la tabella 15 registra per il modello anfibrachico una percentuale in crescita rispetto a Tjutčev (9,4% del totale, rispetto

<sup>20</sup> Si veda ad esempio il predominio di questo modello nella metrica di Montale (Ippoliti 2021, 4).

all'1,2% delle traduzioni), il tipo maggioritario rimane quello giambico, ridimensionato rispetto alla versione ritmica (97,2%), ma comunque in schiacciante maggioranza (78,3%).

In un suo contributo interamente dedicato alla metrica di Landolfi (dal quale però sono escluse le traduzioni), Riccardo Bachis ha rilevato “una particolare attenzione dell'autore per l'aspetto ritmico della poesia, rispetto al quale è talvolta secondario il criterio di isosillabismo. La struttura di molti versi, e di interi componimenti [...], è ritmico-accentuativa: il contesto marcatamente anisosillabico lo sottolinea con forza” (1999, 382). Per spiegare questa tendenza, Bachis ha pensato a un “personale recupero” da parte di Landolfi “della metrica classica” (385). L'ipotesi non andrebbe certo scartata a priori, così come andrebbe considerata a fondo la possibile mediazione, per questo tipo di organizzazione prosodica, di alcuni precedenti della poesia italiana (cfr. *infra*); tuttavia, le significative affinità osservate spingono a volgersi anche all'attività di Landolfi come traduttore di poesia russa. In questa prospettiva, la presenza massiccia di novenari giambici, spesso compaginati con endecasillabi anch'essi giambici, può essere interpretata come un'interferenza del suo lavoro sulla ‘versione ritmica’, oltre che una testimonianza del suo contatto con il sistema metrico russo (osservato già da Fortini, cfr. *supra*).

#### 4. Conclusioni

A caratterizzare l'atteggiamento di Landolfi nei confronti del gesto traduttivo è soprattutto lo sguardo duplice che egli rivolge sia alla tradizione italiana sia a quella russa: entrambe esercitano una pressione sul testo d'arrivo, spingendoci a considerare le sue versioni poetiche non solo come una ‘camera ecoica’ della sua opera autoriale (la quale certamente cede elementi e stilemi al poeta tradotto), ma anche come laboratorio in cui vengono creati strumenti che sono poi trasferiti alla sua poesia originale (e dunque, in potenza, al sistema metrico italiano). Uno stesso schema prosodico – tetrapodia giambica, novenario giambico – può dunque passare da un codice all'altro, da una tradizione all'altra, allacciando nuovi legami funzionali all'interno del sistema versificatorio in cui viene a inserirsi. Ne aveva già parlato Giuseppe Bernardelli nel 1995, elaborando il concetto di “prestito metrico”: “in quanto istituti culturali distinti”, scriveva lo studioso, “le forme metriche vivono almeno in parte di vita propria, transcendendo non solo i testi la cui sostanza concettuale supportano [...], ma anche lo specifico codice dentro cui e per cui sono nate” (Bernardelli 1995, 55).

Questa reciproca permeabilità dei sistemi versificatori non può che estendersi anche al piano metodologico: giacché soluzioni come la versione ritmica si collocano sul crinale tra due sistemi metrici diversi, anche gli strumenti di indagine adoperati per analizzarle devono attingere a entrambi per rendere ragione dei fenomeni osservati. Per questo, ai metodi elaborati dalla metricologia italiana – da cui anche la russistica può trarre profitto per rendere verificabili e confrontabili i risultati degli studi sulle versioni poetiche – sono state apportate alcune modifiche al fine di tener conto dell'influenza del sistema versificatorio russo sulle traduzioni di Landolfi (cfr. *supra*, nota 11).

L'analisi condotta, inoltre, spinge a una riflessione di più ampio respiro sul rapporto reciproco tra metrica della *tradizione* e metrica della *traduzione* (un'area di ricerca che forse

deve ancora guadagnare una sua – almeno parziale – autonomia)<sup>21</sup>. Rimane infatti ancora da chiarire la relazione che esiste tra la versione ritmica (non solo dal russo) e alcune aree della tradizione poetica italiana che potrebbero aver costituito un precedente – dal verso del libretto d'opera alla 'metrica barbara', passando per i versi isosillabici e isoritmici di Manzoni, Pascoli e D'Annunzio (Pinchera 1966, 114), per arrivare alle sperimentazioni novecentesche in cui versi di un testo anisosillabico si fondano sulla reiterazione di una stessa cellula ritmica (anapestica per il Pavese di *Lavorare stanca*, anfibrachica per Palazzeschi; cfr. Mengaldo 1991, 47; Menichetti 1993, 133–134). Parallelamente, l'esempio di Landolfi mostra come lo studio degli aspetti formali delle traduzioni poetiche possa far luce su alcuni fenomeni e tendenze della metrica italiana, contribuendo a descriverli e a individuarne l'origine<sup>22</sup>.

### Bibliografia

- AA.VV. 1948. *Narratori russi*, a cura di Tommaso Landolfi. Milano: Bompiani.
- Alighieri, Dante. 1983. *Opere minori: Vita Nuova, De vulgari eloquentia, Rime, Ecloghe* (I), a cura di Giorgio Bàrberi Squarotti, Sergio Cecchin, Angelo Jacomuzzi, Maria Gabriella Stassi. Torino: UTET.
- Alleva, Annelisa. 1999. "Tommaso Landolfi e Aleksandr Sergeevič Puškin." *Diario Perpetuo, Bollettino del Centro Studi Landolfiani* 4 (4): 9–23.
- Bachis, Riccardo. 1999. "Cenni di metrica landolfiana." *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari* 16 (53): 379–392.
- Beltrami, Pietro G. 2011. *La metrica italiana*. Bologna: il Mulino.
- Bernardelli, Giuseppe. 1995. "Sul prestito metrico." *L'analisi linguistica e letteraria* 1: 51–71.
- Bertinetto, Pier Marco. 1973. *Ritmo e modelli ritmici*. Torino: Rosenberg & Sellier.
- Bertinetto, Pier Marco. 1978. "Strutture soprasedimentali e sistema metrico." *Metrica* 1: 1–54.
- Bo, Carlo. 1991. Prefazione a Tommaso Landolfi, *Opere I: 1937-1959*, a cura di Idolina Landolfi, VII–XVII. Milano: Rizzoli.
- Bonola, Anna, Maurizia Calusio. 2021. "Note per uno studio comparato delle traduzioni poetiche." *Europa Orientalis* 40: 441–463.
- Bruni, Raoul. 2015. "Sul tradurre in Landolfi: tra teoria e fisiologia." *Tincontre. Teoria Testo Traduzione* 4: 125–138.
- Capovilla, Guido. 1989. "Appunti sul novenario." In *Tradizione / Traduzione / Società: saggi per Franco Fortini*, a cura di Romano Lupperini, 75–88. Roma: Editori Riuniti.
- Cavaion, Danilo. 2015. "Poeti italiani traduttori di poesia russa." In *Poeti traducono poeti*, a cura di Pietro Taravacci, 107–127. Trento: Università degli studi di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia.

<sup>21</sup> Non mancano tuttavia passi in questa direzione negli ultimi anni. In proposito si veda l'appendice *Il verso di traduzione* del volume *La metrica italiana contemporanea* (Giovannetti, Lavezzi 2010).

<sup>22</sup> Si pensi ad esempio anche a ciò che scrisse Fortini a proposito di una delle sue 'traduzioni immaginarie': "Ebbi l'impulso di scrivere dei versi tradotti da un immaginario originale polacco. Non conoscevo neanche un verso, e neanche tradotto, di quella letteratura e lingua. Avevo nella mente bensì uno schema ritmico in quartine non rimate, con versi oscillanti fra le undici e le quattordici sillabe. (Mi veniva, credo di poter dire, da letture di versioni di poesia russa, probabilmente di Renato Poggioli, compiute su rivista nei miei anni fiorentini)" (Fortini 2011, 175–176).

- Colucci, Michele. 1993. "Del tradurre poeti russi (e non solo russi)." *Europa Orientalis* 12 (1): 107–127.
- Colucci, Michele. 2008. "Le traduzioni italiane del Novecento di poesia puškiniana." In *Tra Dante e Majakovskij: Saggi di letterature comparate slavo-romanze*, 262–271. Roma: Carocci.
- Contini, Gianfranco. 1968. *Letteratura dell'Italia unita 1861–1968*. Firenze: Sansoni.
- Cortellessa, Andrea. 1996. "Caetera desiderantur: l'autobiografismo fluido dei diari landolfiani." In *Le lunazioni del cuore: saggi su Tommaso Landolfi*, a cura di Idolina Landolfi, 77–106. Scandicci: La Nuova Italia.
- Dal Bianco, Stefano. 1997. *Tradire per amore: la metrica del primo Zanzotto (1938–1957)*. Lucca: Pacini Fazzi.
- Dal Bianco, Stefano. 2007a. *L'endecasillabo del Furioso*. Pisa: Pacini.
- Dal Bianco, Stefano. 2007b. "Ictus ribattuti nel *Furioso*." In *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni, a cura degli allievi padovani*, 479–526. Firenze: Sismel Edizioni del Galluzzo.
- Faccani, Remo. 1983. "Biagio Marin nel novenario giambico." *Belfagor* 38: 460–466.
- Fortini, Franco. 1940. "Tommaso Landolfi o la disperazione." *Ansedonia* 2 (4): 4–12.
- Fortini, Franco. 2011. *Lezioni sulla traduzione*. Macerata: Quodlibet.
- Gardoncini, Alice. 2022. *Tradurre la luna: i romantici tedeschi in Tommaso Landolfi (1933–1946)*. Macerata: Quodlibet.
- Garzonio, Stefano. 2006. "La poesia russa nelle traduzioni italiane del 900. Alcune considerazioni." *Toronto Slavic Quarterly* 17. <http://sites.utoronto.ca/tsq/17/garzonio17.shtml#top> (ultima consultazione 30 novembre 2023).
- Garzonio, Stefano. 2021. "A proposito di Landolfi russista." *Diario perpetuo* 2 (2): 118–130.
- Gasparov, Michail L. 2003<sup>2</sup>. *Očerki istorii evropejskogo sticha*. Moskva: Fortuna Limited.
- Gauthier, Stanislas. 2013. "Les micro-récits d'une littérature-monde: Landolfi et Nabokov traducteurs de Pouchkine." *Essais* 3: 79–99.
- Ghini, Giuseppe. 2004. *Tradurre l'Onegin*. Urbino: QuattroVenti.
- Ghini, Giuseppe. 2005. "Tradurre il ritmo del poeta. Puškin nelle 'versioni ritmiche' di Poggioli." *Studi Slavistici* 2: 81–96.
- Giovannetti, Paolo e Gianfranca Lavezzi. 2010. *La metrica italiana contemporanea*. Roma: Carocci.
- Gogol', Nikolaj V. 1941. *Racconti da Pietroburgo*. Traduzione di Tommaso Landolfi. Milano: Rizzoli.
- Hofmannsthal, Hugo von. 1959. *Le nozze di Sobeide. Il cavaliere della rosa*. Traduzione di Tommaso Landolfi. Firenze: Vallecchi.
- Ippoliti, Francesca. 2021. "La metrica di Eugenio Montale: limiti e vantaggi del metodo statistico nello studio di poeti contemporanei." In *Letteratura e Scienze*, a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich, Andrea Torre, 2–16. Roma: Adi Editore.
- Kaluzio, Mauricija. 2016. "Problemy stichotvornogo perevoda s russkogo na ital'janskij." *Vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta* 6 (2): 115–123.
- Landolfi, Idolina. 1994. "Nota al testo." In Nikolaj Leskov, *Il viaggiatore incantato*. Traduzione di Tommaso Landolfi, 185–193. Milano: Adelphi.
- Landolfi, Idolina. 2015. *Il piccolo vascello solca i mari: Tommaso Landolfi e i suoi editori* (I). Fiesole: Cadmo.
- Landolfi, Tommaso. 1992. *Opere II: 1960–1971*, a cura di Idolina Landolfi. Milano: Rizzoli.
- Landolfi, Tommaso. 2011. *Viola di morte*. Milano: Adelphi.
- Landolfi, Tommaso. 2014. *Il tradimento*. Milano: Adelphi.
- Landolfi, Tommaso. 2015. *I russi*, a cura di Giovanni Maccari. Milano: Adelphi.
- Lermontov, Michail Ju. 1963. *Liriche e poemi*. Traduzione di Tommaso Landolfi. Torino: Einaudi.
- Maccari, Giovanni. 2007. "Il tempo della poesia." *Paragone* 72–73–74: 18–34.

- Macri, Oreste. 1990. *Tommaso Landolfi: narratore, poeta, critico, artefice della lingua*. Firenze: Le Lettere.
- Mancabelli, Jacopo. 2016. "Breve storia del novenario dalle Origini alle Avanguardie." *Horizonte* 1: 177–224.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. 1991. "Questioni metriche novecentesche." In *La tradizione del Novecento. Terza serie*, 27–74. Torino: Einaudi.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. 2017. "Traduzioni moderne in italiano: qualche aspetto." In *La tradizione del Novecento. Quinta serie*, 11–33. Roma: Carocci.
- Menichetti, Aldo. 1993. *Metrica italiana: fondamenti metrici, prosodia, rima*. Padova: Antenore.
- Niero, Alessandro. 2019. *Tradurre poesia russa. Analisi e autoanalisi*. Macerata: Quodlibet.
- Pala, Valeria. 2009. *Tommaso Landolfi traduttore di Gogol'*. Roma: Bulzoni.
- Parisi, Valentina. 2007. "Tommaso Landolfi traduttore di Michail Lermontov." In *Da poeta a poeta. Del tradurre la poesia*, a cura di Alizia Romanovic, Gloria Politi, 603–619. Lecce: Pensa Multimedia.
- Pazzaglia, Mario. 1974. *Teoria e analisi metrica*. Bologna: Pàtron.
- Pera, Pia. 1988. "Tommaso Landolfi nello specchio russo." In *Landolfi libro per libro*, a cura di Tarcisio Tarquini, 33–45. Alatri: Hetea.
- Pinchera, Antonio. 1966. "L'influsso della metrica classica sulla metrica italiana del Novecento (da Pascoli ai "Novissimi")." *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 1: 92–127.
- Poggioli, Renato. 1937. "Nota su alcune versioni italiane della poesia di Pushkin." *Letteratura* 4 (3): 131–140.
- Praloran, Marco. 1988. *Narrare in ottave: metrica e stile dell'Innamorato*. Pisa: Nistri-Lischi.
- Praloran, Marco. 2003. "Figure ritmiche nell'endecasillabo." In *La metrica dei Fragmenta*, a cura di Marco Praloran, 125–190. Roma/Padova: Antenore.
- Praloran, Marco e Arnaldo Soldani. 2003. "Teoria e modelli di scansione." In *La metrica dei Fragmenta*, a cura di Marco Praloran, 3–123. Roma/Padova: Antenore.
- Puškin, Aleksandr S. 1960. *Poemi e liriche*. Traduzione di Tommaso Landolfi. Torino: Einaudi.
- Puškin, Aleksandr S. 1961. *Teatro e favole*. Traduzione di Tommaso Landolfi. Torino: Einaudi.
- Rabboni, Renzo. 1996. "Tommaso Landolfi traduttore di Puškin." In *Sequenze novecentesche: per Antonio De Lorenzi*, a cura di Giampaolo Borghello, 81–103. Modena: Mucchi.
- Sabbatini, Marco. 2007. "Traducere et dicere... *Silentium!* di Fëdor Tjutčev. Note sull'analisi metrico-linguistica e sulla versione di T. Landolfi." In *Da poeta a poeta. Del tradurre la poesia*, a cura di Alizia Romanovic, Gloria Politi, 245–266. Lecce: Pensa Multimedia.
- Saburova, Ljudmila. 2016. "L'influenza di Landolfi traduttore di letteratura russa su Landolfi scrittore." In *I traduttori come mediatori interculturali*, a cura di Sergio Portelli, Bart Van den Bosche, Sidney Cardella, 97–101. Firenze: Franco Cesati.
- Stasi, Beatrice. 1992. "Landolfi e i formalisti russi." *Intersezioni* 12: 291–310.
- Taranovskij, Kirill F. 2010. *Russkie dvusložnye razmery: stat'i o sticbe*, pod red. V. Taranovskoj-Džonson, Dž. Bejli, A. Prochorova. Moskva: Jazyki slavjanskoj kul'tury.
- Tjutčev, Fëdor I. 1964. *Poesie*. Traduzione di Tommaso Landolfi. Torino: Einaudi.
- Zucco, Rodolfo. 2008. "Paradigmi metrici mariniani." *Stilistica e metrica italiana* 8: 253–286.
- Zucco, Rodolfo. 2010. "Due fonti russe per la metrica di Beniamino Dal Fabbro." *Russica Romana* 17: 141–155.
- Wrangel, Catherine de. 2008. "Viola di morte et Fiodor Ivanovitch Tioutchev: une poesie cosmique." *Chroniques italiennes* 81–82: 1–23.

*Appendice: tabelle*Tabella 1 - *Scelta dei versi: Tjutčev-Landolfi*

<b>Metro russo</b>	<b>Metro italiano</b>
Dipodia giambica	Quinario
Tripodia giambica	Settenario
Tetrapodia giambica	Endecasillabo, novenario
Pentapodia giambica	Endecasillabo
Esapodia giambica	Settenario doppio
Tetrapodia trocaica	Ottinario
Pentapodia trocaica	Decasillabo
Dipodia anfibrachica	Senario
Tetrapodia anfibrachica	Senario doppio

Tabella 2 - *Percentuali dei versi nella traduzione*

<b>endec.</b>	<b>noven.</b>	<b>otton.</b>	<b>d. sett.</b>	<b>d. sen.</b>	<b>setten.</b>	<b>sen.</b>	<b>decas.</b>	<b>quin.</b>	<b>Totale</b>
770	648	149	50	46	38	32	12	10	1755
43,9%	36,9%	8,5%	2,8%	2,6%	2,2%	1,8%	0,7%	0,6%	100%

Tabella 3 - *Endecasillabi nella traduzione*

<b>giambici<sup>23</sup></b>		<b>3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup></b>		<b>4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup></b>		<b>5<sup>a</sup> 10<sup>a</sup></b>		<b>ictus dist.</b>		<b>Totale</b>	
n.	%	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%
522	<b>67,8</b>	202	<b>26,2</b>	33	<b>4,3</b>	7	<b>0,9</b>	6	<b>0,8</b>	770	<b>100</b>

Tabella 4 - *Novenari nella traduzione*

<b>giambici<sup>24</sup></b>		<b>2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup></b>		<b>3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup></b>		<b>3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup></b>		<b>ictus dist.</b>		<b>Totale</b>	
n.	%	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%
630	<b>97,2</b>	8	<b>1,2</b>	5	<b>0,8</b>	2	<b>0,3</b>	3	<b>0,5</b>	648	<b>100</b>

Tabella 5 - *Ottonari nella traduzione*

<b>trocaici</b>		<b>dattilici</b>		<b>Totale</b>	
n.	%	n.	%	n.	%
145	<b>97,3</b>	4	<b>2,7</b>	149	<b>100</b>

<sup>23</sup> Oltre ai moduli previsti in Dal Bianco 1997, 14, consideriamo *giambici* i moduli di: 1<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>; 1<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>; 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>; 4<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>; 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>; 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>; 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>; 2<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>.

<sup>24</sup> Oltre ai moduli previsti in Dal Bianco 1997, 39, consideriamo *giambici* i moduli di: 2<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>; 1<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>; 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>; 1<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>.

Tabella 6 - *Doppi settenari nella traduzione*

giambici <sup>25</sup>		anapestici		misti		Totale	
n.	%	n.	%	n.	%	n.	%
22	<b>44</b>	6	<b>12</b>	22	<b>44</b>	50	<b>100</b>

Tabella 7 - *Doppi senari nella traduzione*

anfibranchici		<i>alia</i>		Totale	
n.	%	n.	%	n.	%
44	<b>95,7</b>	2	<b>4,3</b>	46	<b>100</b>

Tabella 8 - *Settenari nella traduzione*

giambici <sup>26</sup>		anapestici		Totale	
n.	%	n.	%	n.	%
27	<b>71,1</b>	11	<b>28,9</b>	38	<b>100</b>

Tabella 9 - *Senari nella traduzione*

2 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup>		Totale	
n.	%	n.	%
32	<b>100</b>	32	<b>100</b>

Tabella 10 - *Decasillabi nella traduzione*

trocaici		anapestici		Totale	
n.	%	n.	%	n.	%
9	<b>75</b>	3	<b>25</b>	12	<b>100</b>

Tabella 11 - *Quinari nella traduzione*

2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup>		1 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup>		4 <sup>a</sup>		Totale	
n.	%	n.	%	n.	%	n.	%
5	<b>50</b>	3	<b>30</b>	2	<b>20</b>	10	<b>100</b>

<sup>25</sup> Oltre ai moduli previsti in Dal Bianco 1997, 30, consideriamo *giambico* anche il modulo di 1<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>.

<sup>26</sup> Oltre ai moduli previsti in Dal Bianco 1997, 30, consideriamo *giambico* anche il modulo di 1<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>.

Tabella 12 - *Percentuali dei versi in Viola di morte*

end.	sett.	nov.	ott.	dec.	quin.	sen.	v. corti	dod.	d. set.	v. lunghi	d. sen.	d. nov.	Tot.
1462	621	511	189	130	76	56	37	23	9	7	2	2	3125
46,8%	19,9%	16,3%	6%	4,1%	2,4%	1,8%	1,2%	0,8%	0,3%	0,2%	0,1%	0,1%	100%

Tabella 13 - *Endecasillabi in Viola di morte*

giambici		3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>		4 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>		ictus dist.		5 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>		Totale	
n.	%	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%
948	<b>64,8</b>	410	<b>28</b>	55	<b>3,8</b>	33	<b>2,3</b>	16	<b>1,1</b>	1462	<b>100</b>

Tabella 14 - *Settenari in Viola di morte*

giambici		anapestici		Totale	
n.	%	n.	%	n.	%
388	<b>62,5</b>	233	<b>37,5</b>	621	<b>100</b>

Tabella 15 - *Novenari in Viola di morte*

giambici		2 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>		3 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>		3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>		ictus dist.		Totale	
n.	%	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%
400	<b>78,3</b>	48	<b>9,4</b>	24	<b>4,7</b>	15	<b>2,9</b>	24	<b>4,7</b>	511	<b>100</b>