



Rivista di Studi Indo-Mediterranei VIII (2018)

Plurilingual e-journal of literary, religious, historical studies.

website: <http://kharabat.altervista.org/index.html>

Rivista collegata al Centro di Ricerca in "Filologia e Medievistica Indo-Mediterranea" (FIMIM Università di Bologna)

cod. ANCE (Cineca-Miur) E213139

ISSN 2279-7025

Quale fedeltà? Tradurre il poema persiano *Vis e Rāmin* (XI sec.)

Strategie traduttive e problemi di metodo

Nahid Norozi

Riassunto: L'articolo dopo aver ricapitolato alcuni aspetti traduttologici, con focus sulla questione della fedeltà al testo poetico tradotto, si sofferma su due diverse versioni di un brano del poema persiano medievale *Vis e Rāmin* di Gorgāni (XI sec.), in cui si evidenziano due tipologie di fedeltà: quella del filologo rappresentata da Francesco Gabrieli e quella del poeta, rappresentata da Dick Davis. Nella seconda parte si prendono in esame alcuni versi di Gorgāni nella traduzione dei due eminenti studiosi e si analizzano brevemente alcuni aspetti relativi alle loro scelte traduttive e ai problemi metodologici affrontati.

Parole chiave: *Vis e Rāmin*, Gorgāni, Dick Davis, Francesco Gabrieli, fedeltà prosodica, fedeltà filologica, traduzione poetica.

Premessa

Sulla traduzione, in particolare sulla fedeltà del traduttore a un testo poetico e sulle varie problematiche relative è stato scritto molto¹. Il critico iraniano Shafi'i Kadkani, soffermandosi sulla vecchia questione dell'intraducibilità della poesia, cita in un articolo un famoso passo dal *Kitāb al-Hayawān* (Libro degli animali) dell'autore arabo Jāhīz (m. 869 ca.):

1 Per uno studio complessivo sulla traduzione si veda: Bassnett-McGuire, Susan, *La traduzione. Teoria e pratica*, a cura di Daniela Portolano, Bompiani, Milano 1993. Per una storia della traduzione si veda: Mounin, Georges, *Teorie e storia della traduzione*, Einaudi; Torino 1965, pp. 29- 66 e per un elenco degli studi sulla materia traduttiva in generale si veda Arduini, Stefano; Stecconi, Ubaldo, *Manuale di traduzione. Teorie e figure professionali*, Carocci, Roma 2007, pp. 13-15. Mentre per quanto concerne prettamente la traduzione poetica si vedano: Buffoni, Franco, (a cura), *Traduzione del testo poetico*, Guerrini e Associati, Milano 1989; Eco, Umberto, *Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione*, in Nergaard, Siri (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano 1995, pp. 121-146.

La poesia non può essere sottoposta a traduzione, anzi non merita che essa venga trasferita a un'altra lingua. E quando ciò avviene, il suo ordine viene spezzato, la sua metrica viene annullata e la sua bellezza viene persa, di conseguenza cade la sua meraviglia, divenendo una [semplice] prosa. [Ma] una prosa che sia nata per essere prosa è più bella di quando provenga da una poesia metrica.²

Sulla stessa scia Shafi'i Kadkani riporta anche le parole di un contemporaneo, Robert Frost (1874-1963), che aveva persino sentenziato: "Poetry is what is lost in translation. And it is also what is lost in interpretation"³

Tuttavia è chiaro che la problematicità della resa semantica e soprattutto evocativa (specie con riguardo alla lirica o poesia pura nei tempi moderni) non ha certo scoraggiato dal tradurre i testi poetici, magari cercando qualche più o meno riuscito compromesso. Volendo riassumere un solo aspetto essenziale di questo che a prima vista può apparire un "impossibile compromesso" tra fedeltà e tradimento, possiamo dire con le parole di Georges Mounin che siamo di fronte a due principali scelte da parte del traduttore. Se prendiamo il caso dell'italiano come lingua di arrivo:

O si "italianizza" il testo, decidendo di trasmetterlo al lettore come se fosse un testo scritto direttamente in italiano da un italiano e per degli italiani dei nostri tempi: e questo può comportare la necessità di scolorire tutte le caratteristiche della lingua straniera, del secolo straniero, della civiltà lontana (invece di renderle con altre espressioni, di modularle, di cercarne le equivalenze o le possibili adattazioni).

Cioè in questo caso - dice Mounin citando Goethe - si decide "di condurre il testo verso il lettore". Oppure, così continua Mounin:

si cerca di estraniare il lettore italiano dal suo mondo, decidendo di fargli leggere il testo senza permettergli di dimenticare un solo istante che si trova di fronte a un'altra lingua, a un altro secolo, a una civiltà diversa. E cioè, come Goethe scrive, si decide di condurre il lettore verso il testo.

Di queste due fondamentali posizioni entrambe possono essere ugualmente legittime e lecite, secondo i casi. Il solo crimine letterario è quello di passare dall'una all'altra senza che l'originale giustifichi quel passaggio. Forse non si saranno acquisiti né talento né stile, ma si sarà fatto almeno tutto il possibile per non sfigurare il talento e lo stile dell'originale.⁴

Partendo dalla prospettiva analitica lucidamente delineata da Mounin, si potrebbe dire che idealmente quando si legge una qualche traduzione italiana del grande poeta Ḥāfeẓ (m. 1390)⁵, che è un po' il "Petrarca" dei persiani, si dovrebbe poter cogliere non solo le immagini poetiche ma anche tutte le caratteristiche dello stile del poeta che i persiani hanno adorato dal medioevo sino a oggi; si dovrebbe magari riuscire a penetrare il suo background culturale e artistico, insomma in una

2 Citato in Shafi'i Kadkani, *Dar tarjomé-nāpadhiri-ye she'r* (sull'intraducibilità della poesia), in "Faṣl-nāme-ye hasti" 11 (1381/2002), pp. 10-18, qui, p. 10 (traduzione mia).

3 *Ivi*, p. 11.

4 Mounin, Georges, *Teorie e storia della traduzione*, op. cit., p. 140.

5 Per uno studio su quattro traduzioni di Ḥāfeẓ effettuate da Carlo Saccone (1998), Giovanni D'Erme (2004-2008), Gianroberto Scarcia-Stefano Pellò (2005) e Chales-Henri de Fouchécour (2006) si veda Ingenito, Domenico, *Tradurre Ḥāfeẓ. Quattro Divān attuali*, in "Oriente Moderno", n. 1, XXXIX (2009), 1, pp. 149-169.

parola si dovrebbe poter sentire la sua voce autentica più che la voce del traduttore, sia egli un esperto interprete come Carlo Saccone⁶ o un autorevole filologo come Giovanni D'Erme⁷ o un fine poeta come Gianroberto Scarcia⁸. Usando la griglia di Mounin, potremmo dire che questi tre autori di pregevoli traduzioni integrali di Ḥāfez si collocano in posizioni diverse: Saccone ha scelto di condurre il lettore verso il testo, con una traduzione tendenzialmente letterale, usando spesso dei calchi dell'originale e delegando a un ricco apparato di note a piè di pagina le spiegazioni necessarie; Scarcia ha scelto la soluzione opposta, portando il testo verso il lettore, con una traduzione di riconosciuta eleganza poetica; D'Erme se vogliamo si colloca un po' a metà strada.

Alcuni patiti cinefili come è noto preferiscono vedere i film in lingua originale, magari con i sottotitoli, a costo di godere solo parzialmente delle sue immagini - e sappiamo che il cinema è soprattutto un'arte delle immagini - anche per il piacere insito nell'ascolto del suono delle lingue originali e per poter assaporare la diversità culturale veicolata dalle lingue. D'Erme e Saccone in vario grado si avvicinano molto a questa concezione, e l'abbondanza di calchi e prestiti nelle loro traduzioni nonché di un massiccio apparato di note esplicative a piè di pagina, in qualche modo è paragonabile a una "sottotitolatura" puntuale dell'opera tradotta o se si vuole a un "voice over"; Scarcia viceversa, si avvicina piuttosto all'idea del "doppiaggio", di una vera e propria *riscrittura artistica*; qualcosa che come si intuisce rende più facilmente fruibile Ḥāfez da parte dei lettori italiani, sia pure a prezzo di qualche necessaria piccola infedeltà.

Per altro aspetto, la rapida deperibilità della traduzione di qualsiasi testo, un fenomeno risaputo e di per se' inevitabile⁹, induce vari studiosi e traduttori a pensare che l'ideale sarebbe che il traduttore di poesia sia sempre lui stesso un poeta. Dice a questo proposito il critico e scrittore Antonio Prete:

La passione del traduttore, il suo pathos, sta nell'arrischiare quello che egli ha di più proprio, -la sua lingua- su quello che un altro, un poeta, ha di più proprio, la sua lingua. Forse per questo Leopardi, nel proemio alla sua traduzione del secondo libro dell'*Eneide* dice: "messomi all'impresa, so ben dirti avere io conosciuto per prova che senza essere poeta non si può tradurre un vero poeta."¹⁰

Certamente, ma il minimo che ci si aspetterebbe da un traduttore-poeta è, come dice il semiologo ceco Popovič, che la sua «indipendenza venga perseguita nell'interesse del testo originale, in modo da riprodurlo come un'opera vivente»¹¹, cosa che non sempre avviene.

6 Il professor Carlo Saccone, docente di Lingua e Letteratura persiana all'Università di Bologna, ha pubblicato Ḥāfez in tre volumi distinti: *Ḥāfez, Il libro del coppiere*, a cura di C. Saccone, Luni, Milano-Trento 1998 (nuova ed. Carocci, Roma 2003); *Vino, efebi e apostasia*, a cura di C. Saccone, Carocci, Roma 2001; *Canzoni d'amore e di taverna*, a cura di C. Saccone, Carocci, Roma 2011.

7 Il compianto Professore Giovanni D'Erme, docente di Lingua e Letteratura persiana L'Orientale di Napoli ha pubblicato in tre volumi l'opera di Ḥāfez: *Ḥāfez, Canzoniere*, traduzione e commento a cura di Giovanni M. D'Erme, tre volumi, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Napoli 2004-2008.

8 Il Professor Gianroberto Scarcia, recentemente scomparso, docente di Lingua e Letteratura iranica e della storia dell'Iran e dell'Asia Centrale, ha tradotto e pubblicato con Stefano Pellò l'opera hafeziana: *Ḥāfez, Canzoniere*, a cura di S. Pellò e G. Scarcia, Milano, Ariele 2005.

9 Maurizio Cucchi, "Sulla deperibilità del testo poetico tradotto", in Buffoni, Franco, *Traduzione del testo poetico*, cit., pp. 93-95.

10 Antonio Prete, "Traduzione come esegesi", in Buffoni, Franco, *Traduzione del testo poetico*, cit., p. 45.

11 Anton Popovič, "The Concept of 'Shift of Expression' in Translation Analysis" in James Holmes (ed.), *The Nature of Translation*, 1970 (The Hague e Parigi: Mouton), cit. in Susan Bassnett-McGuire, *La traduzione. Teoria e pratica*, p. 115, nota 10.

Questa posizione a favore di una poesia che debba essere tradotta dai poeti è sempre stata sostenuta prevalentemente dai poeti-traduttori, piuttosto che dai traduttori-professori, due categorie ben distinte di operatori in questo settore su cui dovremo ritornare. Un pericolo che in effetti notoriamente incombe sempre è che la personalità e lo stile del poeta-traduttore si sovrapponga arbitrariamente e pesantemente a quello del poeta tradotto, ovvero che il poeta-traduttore quasi senza accorgersene usi il testo da tradurre come pretesto per poetare liberamente, senza rispetto per l'originale né in fondo per i lettori. Il risultato non proprio auspicabile può essere che invece della originalità e delle peculiarità del poeta tradotto, si assapori al più l'originalità e il narcisismo del poeta-traduttore; in definitiva, invece di leggere un'opera straniera tradotta, si finisca per leggere in sostanza un'opera italiana. Possiamo vedere ben chiarito tale rischio in queste parole rivelatorie del poeta-traduttore, Giorgio Caproni:

Invero, non ho mai fatto differenza, o posto gerarchie di nobiltà, tra il mio scrivere in proposito e quell'atto che, comunemente, vien chiamato il tradurre. In entrambi i casi per quanto mi concerne, si è sempre trattato soltanto di cercar di esprimere me stesso nel miglior modo: nel cercar di "far bene" qualcosa di idoneo ad esprimere bene il mio animo. L'impegno è sempre rimasto in me il medesimo e di egual natura, senza scorgere di diverso null'altro che il movente, l'impulso.¹²

Ecco, il poeta-traduttore sta, forse senza volerlo, confessando che l'unica cosa che resta del poeta tradotto è solo l' "impulso" iniziale e che il resto è opera tutta sua, del poeta-traduttore; e che, si tratti di una sua opera personale o di una sua traduzione di poesia altrui, per lui non fa differenza, perché egli sta comunque scrivendo "qualcosa di idoneo ad esprimere bene il [suo proprio] animo".

L'altra modalità di traduzione è quella privilegiata sicuramente dai traduttori-professori, dai filologi, a cui magari preme di più eseguire una "traduzione di servizio", che restituisca nel modo più fedele possibile almeno il "messaggio", ma che non rinuncia a priori a tentare di restituire qualcosa del sapore e dell'odore del testo originale, certe sfumature della lingua straniera e del senso che se ne ricava. Immaginiamo, se non ci fossero state queste traduzioni più filologiche, tendenzialmente più letterali, come avremmo potuto accedere ai testi di una certa cultura esotica e lontana da noi sia temporalmente sia spazialmente, si pensi alle traduzioni del Mahabharatha o, per restare nel mio campo, del *Libro dei Re* di Ferdowsi (X-XI sec.). In fondo il traduttore-professore aspira a una fedeltà raggiunta con altri mezzi, che non sono quelli del poeta, se vogliamo a una "fedeltà filologica". Ma quanto la questione sia complessa ce lo dicono queste considerazioni di Georges Mounin, che ancora una volta mette a confronto il traduttore-poeta con il traduttore-professore:

La traduzione del professore può essere debole; quella del poeta può essere sbagliata. Tuttavia il poeta mantiene un suo privilegio perché ha più probabilità di altri traduttori di possedere la capacità di comprensione totale o quasi totale di un testo, senza della quale si conosce soltanto la lingua. Ma questa capacità deve sapere di non possederla per decreto celeste e soltanto perché è poeta; altrimenti tutti i poeti potrebbero tradurre qualsiasi poeta. Così si spiega anche, scientificamente, che una compiuta traduzione poetica diviene possibile quando - ma di rado - il poeta traduttore viene incontro a quello tradotto per analogia di temperamento, di indole e di concezione del mondo: quando Mallarmé incontra - ad esempio - Poe, Pushkin incontra Mickiewicz, Fitzgerald incontra Omar Khayyām, Schlegel incontra Shakespeare o Cecil Day

12 Giorgio Caproni, "L'arte di tradurre", in Buffoni, Franco, *Traduzione del testo poetico*, cit., p. 121.

Lewis incontra Paul Valéry.¹³

Oppure, potremmo aggiungere, per entrare nel nostro argomento, quando un Rückert incontrava nell' '800 il grande Ḥāfeẓ o un Dick Davis incontra oggi Gorgāni.

1. Dick Davis traduttore e traduttologo

Quello di Dick Davis (1945-) è un caso che si avvicina, si potrebbe dire, al traduttore ideale, perché egli è sia un filologo, un traduttore-professore, sia un poeta-traduttore. Vediamo intanto chi è Dick Davis, traduttore di Gorgāni, grande poeta persiano del secolo XI, che qui ho voluto mettere a confronto brevemente con il ben noto orientalista italiano Francesco Gabrieli (1904-1996) che ha pure tradotto in italiano qualche brano di Gorgāni. È superfluo parlare di Gabrieli a un pubblico italiano, ma giova qui ricordare che più che un iranista egli era un eminente arabista, che ebbe tuttavia grande curiosità e attenzione per le lettere persiane in particolare per alcuni autori come 'Omar Khayyām (XII sec.) e Ferdowsi (X-XI sec.)¹⁴ e, fra le altre cose, si interessò appunto anche al nostro Gorgāni¹⁵.

Dick Davis è un iranista che è stato impegnato nell'insegnamento della letteratura persiana in diverse università tra cui l'Università di Teheran, la Newcastle University di Londra, l'Università di S. Barbara, altri atenei in California e nell'Ohio. Ma Dick Davis è anche un poeta di qualche fama che ha ricevuto diversi premi e prestigiosi riconoscimenti per la poesia (tra cui quello dell'Ingram Merrill e Heinemann). Infine Dick Davis è un prolifico traduttore dal persiano in inglese: ha tradotto diverse opere soprattutto classiche, per le quali ha ricevuto apprezzamenti e riconoscimenti, fra di esse, oltre al poema romanzesco *Vis e Rāmin* di Gorgāni su cui ci soffermeremo, si possono citare i canzonieri e i poemi di 'Aṭṭār (XII-XIII sec.), Ḥāfeẓ (XIV sec.), 'Obeyd Zakāni (XIV sec.), Jahān Malek Khātun (XIV sec.), e infine il menzionato "Il Libro dei Re" (*Shāh-nāmē*) di Ferdowsi (X-XI sec.).

Lo stesso Dick Davis, in un'intervista¹⁶, dichiara che la traduzione che meglio gli è riuscita è quella del poema *Vis e Rāmin* perché il suo autore ovvero Gorgāni è il poeta con cui si sente maggiormente in sintonia e vicinanza, giusto come dicevamo poc'anzi quando il poeta-traduttore incontra un poeta "per analogia di temperamento, di indole e di concezione del mondo". Dick Davis aggiunge nella sua intervista che è consapevole del fatto che in Iran il *Vis e Rāmin* non viene considerato tra le opere migliori e che la ricezione dell'opera è stata problematica per diversi motivi che lui cita uno a uno (su cui qui dobbiamo sorvolare), ma per lui questo poema è uno tra i più bei poemi medievali di tutte le lingue che abbia mai conosciuto. E qui chiaramente è in gioco il gusto e l'indole del traduttore, assieme alla sua convinzione sul valore dell'opera da tradurre, tutti fattori

13 Mounin, Georges, *Teorie e storia della traduzione*, cit., pp. 149-150.

14 Si veda: *Le Rubaiyyāt di Omar Khayyām*, Firenze, Sansoni, 1944; Roma, Newton Compton, 1973 e Firdusi, *Il Libro dei re*, Torino, Einaudi, 1969.

15 Oltre all'articolo di Francesco Gabrieli in cui compare la traduzione di un breve capitolo lirico di Gorgāni, oggetto dell'analisi in questa sede, ossia: Gabrieli, Francesco, *Sul poema persiano Vīs u Rāmīn*, in *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli*, n.s. 1 (1940), 253-258; si veda anche Gabrieli, Francesco. "Note sul Vīs u Rāmīn di Faḥr ad-Dīn Gurgānī." *Rendiconti della R. Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di scienze morali, storiche e filologiche*, ser. 6, 15 (1939): 168-188.

16 Cfr. intervista di Eḥsān 'Ābedi con Dick Davis dal titolo: *Tarjomē no '-i 'eshqbāzi-st. Goftogu bā Dick Davis* (La traduzione è una specie di gioco amoroso. Colloquio con Dick Davis), leggibile sul sito di Radio Farda: https://www.radiofarda.com/a/f3_davis_interview/24989254.html (ultima consultazione: 15 novembre 2018).

che determinano la scelta e di conseguenza anche la probabilità di buona riuscita della traduzione poetica. Sull'importanza della scelta del poeta da tradurre, Davis concorda con l'affermazione di Wentworth Dillon, poeta inglese del XVII sec. che diceva: "scegli il poeta così come sceglieresti un amico" (*And chuse an Author as you chuse a Friend*).¹⁷ Ma Dick Davis va oltre e aggiunge arditamente che il tradurre è come fare all'amore. Certamente si può fare all'amore con chi non si ama, ma il risultato non sarà né può essere altrettanto gratificante e appagante quanto farlo con chi si ama.¹⁸

È una metafora davvero audace quella del fare all'amore, perché il traduttore ci suggerisce Dick Davis stabilisce un rapporto intimo con il suo autore, non solo, egli penetra nelle profondità del testo e si potrebbe dire che talvolta un traduttore giunge a comprendere l'opera o le sue intenzioni profonde forse meglio dello stesso poeta tradotto. Qui è *in nuce* l'idea di una "rivalità amorosa" tra il traduttore e l'autore che ha per oggetto il "possesso" del testo.

Tornando a Dick Davis, descriveremo ora in sintesi le sue principali scelte e strategie traduttive. Egli adotta nella sua versione inglese del poema *Vis e Rāmin*, una traduzione metrica e rimata, scelta non scontata, oggi decisamente poco popolare. Mounin a proposito della traduzione metrica è piuttosto drastico:

Da due secoli ci si è accorti che questa fedeltà esteriore alla esteriore musicalità di una composizione poetica è bruttissima o banale e che spesso può essere più insignificante o sciocca della traduzione in prosa.¹⁹

Quest'idea, molto in voga tra i traduttori e i traduttologi, potrebbe anche aver avuto successo sulla scia del gusto contemporaneo che privilegia, almeno per la poesia narrativa, la traduzione non metrica. Per restare nel nostro campo, potremmo ricordare che, dopo la memorabile traduzione integrale di sei volumi in endecasillabi sciolti del "libro dei Re" (*Shāh-nāme*) di Ferdowsi, realizzata da Italo Pizzi a fine '800²⁰, gli iranisti italiani hanno cambiato strada. Così per esempio Alessandro Bausani tra gli anni '50 e '60 rese in prosa il poema "Le sette principesse" (*Haft peykar*) di Nezāmi e "Il Poema celeste" (*Jāved-nāme*) dell'indo-musulmano Muhammad Iqbāl²¹; Carlo Saccone ha reso in prosa il poema mistico "Il verbo degli uccelli" (*Manteq al-Teyr*) di Farid al-Din 'Attār e "Il libro della Luce" (*Rowshanā'i-nāme*) di Naṣer-e Khosrow²²; Michele Bernardini ha reso in prosa il poema "I sette scenari" (*Haft Manzar*) di Hātefi.²³

Comunque sia, c'è chi al contrario ha sempre dato molta importanza alla musicalità della traduzione, sulla linea di un Paul Valéry che riteneva la fedeltà limitata al significato una sorta di tradimento, e che affermava: "I versi più belli sono insignificanti e sciocchi quando siano resi da

17 Citato in *An Essay on Translated Verse*, by the Earl of Roscomon, London, 1684, p. 7.

18 V. la nota 16.

19 Mounin, Georges, *Teorie e storia della traduzione*, cit., p. 144.

20 V. Firdusi, *Il libro dei Re*, 8 voll., a cura di Italo Pizzi, UTET, Torino 1886-88.

21 V. Nezāmi di Ganjè, *Le sette principesse*, a cura di A. Bausani, Rizzoli, Milano 2006 e Muhammad Iqbal, *Il poema celeste*, a cura di A. Bausani, Bari, Leonardo da Vinci, 1965.

22 V. Farid ad-Din 'Attār, *Il verbo degli uccelli (Mantiq al-Tayr)*, a cura di Carlo Saccone, Centro Essad Bey - CreateSpace IPP, Charleston 2016⁴ e Naser-e Khosrow, *Il libro della Luce (Rowshanā'i-nāme)*, a cura di C. Saccone, Centro Essad Bey-Amazon IP, Seattle 2017.

23 V. Hātefi, *I sette scenari*, a cura di M. Bernardini, Istituto Universitario Orientale di Napoli, Napoli 1995.

un'espressione priva di intrinseca necessità musicale di risonanze”²⁴

Tornando a Dick Davis, egli, optando per una traduzione in versi, evidentemente si sente più vicino alla linea di Valéry che non a quella di Mounin. Parlando della sua esperienza, nella già citata intervista, egli cerca di spiegare alcune difficoltà e problemi particolari che derivano dalla sua scelta. Per esempio egli argomenta che, nella poesia inglese, non esistono componimenti monorimici, come avviene nella lirica persiana, e che quindi è difficile trovare una corrispondenza precisa o modelli analoghi da adottare. Qui, in particolare, Davis si riferiva al genere lirico del *ghazal*, che ha una struttura monorimica. L'altro problema relativo alla corrispondenza tra le due lingue, nel nostro caso il persiano e l'inglese, è quello della lunghezza dei versi perché, sempre nel *ghazal*, un distico contiene molte più sillabe rispetto ai versi inglesi (solitamente circa 28-30 contro 10). Ciò ha obbligato Dick Davis, traducendo il *ghazal*, ad adottare la forma della “ballad stanza” i cui versi hanno 28 sillabe (8, 6, 8, 6) per stanza; ossia più o meno come nel *ghazal* persiano. Va peraltro ricordato che il verso ovvero l'unità di base nella poesia persiana è il distico (*beyt*), composto da due emistichi che nei manoscritti e nelle edizioni a stampa compaiono di solito appaiati sulla stessa riga, e che tale unità di base, il *beyt* appunto, è identica per la lirica come per la poesia narrativa. Ossia, che si tratti di un *ghazal* (8-15 versi al massimo) o di un *mathnavi* (poema che può arrivare alle decine di migliaia di versi), il poeta persiano usa sempre il *beyt*, per cui il discorso di Davis pur riferito al *ghazal* lirico è valido anche per un *mathnavi* o poema di una certa lunghezza.

2. Dick Davis e Francesco Gabrieli traduttori del *Vis* o *Rāmin*: qualche esemplificazione

Ma, torniamo ora al poema *Vis e Rāmin*, di Gorgāni, tradotto da Dick Davis in inglese nel 2008.²⁵ Abbiamo qui a che fare con un caso più semplice sul piano prosodico, perché non si tratta di *ghazal* bensì di un *mathnavi*, la forma tipica dei poemi narrativi persiani. Il *mathnavi* non è un componimento monorimico come il *ghazal* (schema: aa, ba, ca, da...), bensì si compone di distici a rime bacciate, in cui la rima cambia a ogni nuovo verso (schema: aa, ba, cc, dd...), qualcosa che ha un equivalente anche nei poemi medievali europei (in particolare in quelli epico-cavallereschi francesi). Inoltre, il numero di sillabe dei singoli emistichi si avvicina ai decasillabi/endecasillabi europei, come avviene nel metro usato da Gorgāni che comporta tra dieci e undici sillabe per emistichio (trattandosi di metrica quantitativa, il numero di sillabe non è fisso). Le coppie di emistichi di ciascun distico, dice lo stesso Davis nella sua introduzione alla traduzione del *Vis e Rāmin*, quasi corrispondono in lunghezza alla coppia di distici pentametrici, comunemente chiamata

24 Paul Valéry, *Traduction en vers des Bucoliques*, NRF, Paris 1956, p. 23, cit. in Mounin, Georges, *Teorie e storia della traduzione*, cit., p. 143.

25 La prima edizione della traduzione di Davis è: Gorgani, Fakhreddin, *Vis and Ramin*, trans. by D. Davis, Mage, Washington DC 2008. Per le altre traduzioni dell'opera si vedano, in inglese: *Vis and Ramin*, trans. by G. Morrison, Columbia University Press, New York 1972; in russo: *Vis i Ramin*, trans. by S. Lipkin, Moscow 1963; in francese: *Le Roman de Wis et Rāmīn*, traduit par H. Massé, Paris 1959. Inoltre, esiste una traduzione in tedesco tratta da una versione georgiana del XII-XIII sec.: *Wisramiani oder Die Geschichte der Liebe von Wis und Ramin*, hrsg. R. Neukomm; K. Tschenkéli, Manesse Verlag, Zürich 1989⁵; ma in tedesco si trova anche un riassunto in versi che pare essere la prima traduzione del poema in una lingua occidentale per cui si veda Graf K.H., *Wis und Rāmīn*, in “*Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*” XXIII, (1869), pp. 375-433. In lingua italiana invece, una sintesi commentata del romanzo di Gorgāni, inframezzata dalla traduzione di circa 750 distici è dovuta a Norozi N., *Alle origini del romanzo persiano medievale: il Vis o Rāmin di Gorgāni (XI sec.)*, in “*Quaderni di Meykhane*” VI, (2016), pp. 1-52.

“heroic couplet”, che sono stati usati nei poemi narrativi inglesi a partire dal medioevo:

I have in general translated one couplet in Persian by one couplet in English, although there is not always an exact correspondence; occasionally I have had to take two couplets to convey the meaning of one couplet in the original, and very occasionally I have incorporated two Persian couplets into one English couplet. As well, obviously, as conveying the basic meaning of what is going on, I have tried hard to bring across what I take to be the tone of the original, specially during the long speeches given by many of the characters at different moments in the story; I have taken special trouble over the numerous metaphors and similes, as these constitute a very important part of the effect of Gorgani's poetry in Persian.²⁶

Il problema prevedibile, data questa impostazione, era dato dalla difficoltà a rimanere fedeli all'originale volendo far entrare le parole nel ristretto spazio di una precisa forma prosodica, con l'ulteriore decisiva complicazione di dover sacrificare qualcosa per rispettare un metro e una rima data.

Veniamo ora al Francesco Gabrieli, arabista e iranista del secolo scorso, personaggio ben noto nell'ambito degli studi orientalistici in Italia. Ecco, Gabrieli ha adottato criteri di traduzione molto diversi, che avvicinano il suo lavoro a una traduzione pressoché letterale²⁷. Gabrieli in effetti non ha voluto tenere conto né della metrica né della rima, tuttavia la sua non è una traduzione prosastica in senso stretto. Egli ha mantenuto *graficamente* una traduzione in versi, ossia in sostanza andando a capo alla fine di ogni verso senza minimamente preoccuparsi come s'è detto di metri o di rime, così importanti invece per Dick Davis. Questa scelta di Gabrieli di fare in sostanza una traduzione in prosa ma mantenendo i distici graficamente separati, si può spiegare con l'intento che muove l'orientalista italiano: egli si propone di offrire al lettore una sorta di traduzione di servizio che trasmetta un'idea precisa della struttura in versi dell'originale, non anche della sua musicalità. Gabrieli il filologo è ben consapevole del peso del verso nella traduzione poetica, e questa sua scelta si può comprendere anche alla luce delle parole di Jurij Tynjanov che diceva: “Nemmeno nella grezza stesura [di una traduzione] si potrebbe alterare l'unità di base della lingua della poesia ossia il verso”,²⁸ affermazione che Gabrieli sicuramente condividerebbe senza esitazioni.

Ora entriamo più da vicino in alcuni aspetti concreti della questione, proponendo qualche esemplificazione dei diversi approcci traduttivi di Gabrieli²⁹ e di Davis³⁰ a partire da un medesimo brano del *Vis e Rāmin*. La scelta del brano è stata purtroppo obbligata, in quanto, mentre Davis ha prodotto una traduzione quasi integrale del *Vis e Rāmin*, Gabrieli ha tradotto solo un piccolo capitolo lirico di 57 distici in cui l'autore, Gorgāni, descrive la notte che preannuncia il destino avverso della protagonista del romanzo, la principessa Vis, la quale era stata costretta a sposare Mobad, il vecchio re dei re della Persia, mentre era già sposata felicemente con il principe Viru³¹.

26 Davis, Dick, *Introduction*, in Gorgani, Fakhraddin, *Vis and Ramin*, Trans. by D. Davis, Penguin Books, New York, 2009, p. XLIV.

27 Gabrieli, Francesco, *Sul poema persiano Vīs u Rāmīn*, in *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli*, n.s. 1 (1940), 253-258.

28 Jurij Tynjanov in *Il problema del linguaggio poetico*, citato da Giovanni Giudici, “Da un'officina di traduzione”, in Buffoni, Franco, *Traduzione del testo poetico*, cit., p. 86.

29 Gabrieli, *Sul poema persiano Vīs u Rāmīn*, cit. pp. 256-258, in questa sede prenderemo in esame soltanto p. 256.

30 Gorgani, Fakhraddin, *Vis and Ramin*, cit., pp. 51-54.

31 La citazione dei versi in originale persiano è da Gorgāni F. A., *Vis o Rāmīn*, a cura di M. Mahjub, Bongāh-e Nashr-e Andishé, Teheran 1337/1959, pp. 60-61.

1. شبی تاریک و آلوده به قطران / سیاه و سهمگین چون روز هجران

1. *Shab-i tārik o āludé be qaṭrān / siyāh o sahmgin chon ruz-e hejrān*

Gabrieli:

(Era) una notte oscura e tinta di pece / nera e tremenda come il giorno dell'abbandono (tra gli amanti).

Davis:

The night was pitch black, as though lovers parted
from one another's presence broken-hearted

2. به روی چرخ بر چون توده نیل / به روی خاک بر چون رای بر پیل

2. *Be ruy-e charkh bar chon tude-ye nil / be ruy-e khāk bar chon rāy bar pil*

Gabrieli:

Sulla volta celeste era come un mucchio d'indaco / sulla superficie della terra, come un sovrano sopra elefante

Davis:

The starry sky seemed smeared with indigo
the darkened surface of the earth below

was like a rajah on an elephant,
As black as grief, and as recalcitrant

3. سیه چون انده و تازان چو امید / فرو هشته چو پرده پیش خورشید

3. *Siah chon andoh o tāzān cho ommid / foru heshté cho pardé pish-e khorshid*

Gabrieli:

Nera come l'angoscia, procedente veloce come la speranza / calata come un velo dinanzi al sole

Davis:

As hope. You'd say the sun was hidden by
a hanging curtain that concealed the sky,

4. تو گفتی شب به مغرب کنده بد چاه / به چاه افتاده مهر از چرخ ناگاه

4. *To gofti shab be maghreb kandé bod chāh / be chāh oftādé mehr az charkh nāgāh*

Gabrieli:

Avresti detto che la notte aveva scavato una fossa a occidente. / E che d'un tratto il sole era caduto dal cielo in quella fossa.

Davis:

Or that a pit had opened in the west
in which the sinking sun had come to rest.

5. هوا بر سوگ او جامه سپه کرد / سپهر از هر سوی جمع سپه کرد

5. *Havā bar sug-e u jāmé siah kard / sepehr az har su-yi jam'-e sepah kard*

Gabrieli:

L'aere per lutto di lui fece nera la veste / il cielo adunò d'ogni parte le sue schiere,

Davis:

The air was dressed in black to mourn for him,
and all the sky was overcast and grim,

6. سپه را سوی مغرب برد هموار / که آنجا بود در چه مانده سالار

6. *Sepeh rā su-ye maghreb bord hamvār / ke ānjā bud dar chah māndé sālār*

Gabrieli:

E le condusse tutte a occidente, giacché là / nella fossa, era rimasto il duce.

Davis:

[La traduzione di questo verso è saltata]

7. سپاه آسمان اندر روا رو / شب آسوده بسان کام خسرو

7. *Sepāh-e āsemān andar ravā row / shab āsudé besān-e kām-e khosrow*

Gabrieli:

Le schiere celesti così ordinatamente si partirono / e la notte posò calma, pari a (soddisfatto) desiderio di re.

Davis:

Its starry legions traveling west to trace
their lost commander's final resting place.

8. بسان چرخ ازرق چترش از بر / نگاریده مه چترش به گوهر

8. *Besān-e charkh-e azraq chatr-ash az bar / negāridé mah-e chatr-ash be gowhar*

Gabrieli:

Si levava il suo grande padiglione a mo' dell'azzurra volta celeste / fregiata tutta di gemme.

Davis:

The firmament was like a canopy
studded with jewels, vast in its majesty,

9. درنگی گشته و ایمن نشسته / طناب خیمه را بر کوه بسته

9. *Derangi gashé vo imen neshasté / ṭanāb-e kheymé rā bar kuh basté*

Gabrieli:

La notte si era indugiata e adagiata tranquilla / fissando ai monti i cavicchi della sua tenda.

Davis:

Secure and barely moving, strongly tied
with heavenly guy ropes to the mountainside.

10. *Mah o khorshid har do rokh nahofte / besan-e 'asheq o ma 'shuq khofté*

Gabrieli:

La luna e il sole avevano ambedue nascosto il loro volto / e dormivano, come l'amata e l'amato.

Davis:

The sun and moon were gone, as if they kept
a lover's secret tryst and sweetly slept

Che dire? Si tratta di due versioni molto diverse, anche a prima vista. Volendo vedere nel dettaglio qualche aspetto di queste due traduzioni, ci soffermeremo brevemente solo su alcuni versi a mo' di esempio.

Innanzitutto nel primo emistichio del primo distico vediamo subito che Gabrieli, il traduttore-professore, volendo tradurre molto fedelmente, aggiunge solo tra parentesi alcune parole che corrispondono a elementi mancanti nell'originale, operazione che ha una funzione integrativa-esplicativa. Costatiamo la sua fedeltà all'originale anche per quanto riguarda le posizioni delle singole parole nei due emistichi, cosa che, per esigenze metriche, com'era prevedibile risulta pressoché impossibile per Davis.

Inoltre, Davis deve adottare certe precise strategie ad esempio: sopprimere o modificare uno o più elementi lessicali bassamente costitutivi come ad esempio, nel primo distico, “nera pece” (*pitch black*) invece che “tinto di pece”; oppure deve optare per la modulazione per cui “il giorno dell'abbandono” è reso da Davis con una lunga espressione che occupa un emistichio e mezzo (da: “as though” fino a “broken-hearted”), mentre nell'originale occupa solo mezzo emistichio; ancora, egli sopprime gli aggettivi “nera e tremenda” che senz'altro nell'originale costituiscono una insistenza voluta da Gorgāni per enfatizzare la descrizione della notte come metafora del destino oscuro e travagliato della protagonista. Qui invece l'enfasi è posta dal traduttore inglese più sulla storia travagliata che si prospetta per la separazione degli amanti. In definitiva Davis rimodula ampiamente il testo sostituendo al sintetico originale che occupava mezzo emistichio una frase intera che ne occupa uno e mezzo. Quest'ultima senz'altro può essere una soluzione plausibile, ma essa rispetta meno la centralità della notte enfatizzata nell'originale persiano e che risulta certamente più rispettata nella versione praticamente letterale di Gabrieli.

Ma Davis non vuole perdere del tutto questa centralità della notte, perché come vedremo subito, la recupera in qualche modo nel distico successivo (numero 2). Anche nei versi seguenti Davis inevitabilmente adotta strategie simili, e di solito sono soluzioni ben riuscite, tenendo conto delle difficoltà relative all'economia di spazio a cui costantemente va incontro per la scelta operata a monte di effettuare una traduzione metrica e rimata.

Nel secondo distico troviamo due scelte di Gabrieli su cui è interessante soffermarsi: egli deve tradurre la parola *charkh* che in persiano significa normalmente ‘ruota’ ma in questo contesto allude al cielo per associazione formale. Gabrieli l'ha resa con “volta celeste”, scelta plausibile anche se ha comportato la soppressione di un'immagine fortemente allusiva al destino o alla variabilità delle umane fortune, mentre avrebbe potuto, se avesse voluto essere più fedele, renderlo proprio con “ruota” magari con la “r” maiuscola. Ma evidentemente ha preferito un'equivalenza interpretativa,

un procedimento lecito e frequente nella pratica traduttiva, volta a facilitare la lettura ma forse anche a soddisfare il gusto del lettore italiano. Questo ci ricorda un po' quanto Leopardi diceva a proposito della sua traduzione dell'*Eneide*:

Volli che le espressioni del mio autore, prima di passare dall'originale nelle mie carte, si fermassero al quanto nella mia mente, e conservando tutto il sapore greco, ricevessero l'andamento italiano".³²

Lo stesso procedimento Gabrieli lo usa anche nel secondo emistichio del secondo verso con la resa di "sovrano" per l'originale *rāy*, che a sua volta è un prestito indiano nella lingua persiana dall'originale *rāja*, che anche Davis ha felicemente accolto essendo *rajah*, un prestito adottato da tempo nella lingua inglese, benché Davis lo abbia spostato al verso successivo. La scelta di "sovrano" da parte di Gabrieli qui ci sembra alquanto discutibile, perché il termine è molto generico, mentre anche lui avrebbe potuto benissimo servirsi del termine italianizzato "ragià", che può riferirsi unicamente ad un re indiano, oppure della forma più usata di *maragià* derivato dal sanscrito *mahārāja* che significa 'grande re'. Occorre aggiungere che, nella poesia persiana, l'immagine dell' "indiano" è spesso associata per via della carnagione al color nero o all'oscurità, oscurità che qui descrive appunto la notte, quindi la scelta di *ragià* o *maragià* al posto di un semplice "sovrano" avrebbe consentito a Gabrieli, di creare una certa armonia e un parallelismo anche logico tra vari elementi del verso che, nell'originale persiano, gioca tutto sul cromatismo associato al nero.

Venendo ora alla versione inglese, Dick Davis come si vede compie una scelta alquanto "invasiva", ossia scioglie l'unico distico dell'originale persiano in due distici inglesi. Egli poi decide di aggiungere l'aggettivo *starry* per riempire metricamente un vuoto dovuto all'aggiunta di un distico. Ma vediamo che Davis altre volte invece cancella un intero distico (v. il verso numero 6), incoraggiato forse dal fatto che il soggetto del distico, ossia *sepah* ('esercito/legione'), è lo stesso sia nel distico precedente sia in quello successivo.

Tornando al distico 2, il termine *starry*, ossia stellato/brillante, benché non esista nell'originale, tuttavia può enfatizzare per contrasto l'oscurità della notte, cosa che rientra nel disegno del poeta Gorgāni, perché intuibilmente l'oscurità è maggiormente percepita se contrastata con la brillantezza. Sempre per la scelta di aggiungere un distico, Davis si trova però costretto a riempire un intero emistichio, da un lato anticipando parte del verso successivo con *As black as grief* (v. il verso 3); dall'altro, inventando parzialmente elementi non esistenti nell'originale, ovvero *and as recalcitrant*, perché il traduttore inglese deve integrare nella sua versione una parola che rimi con *elephant*, il che non corrisponde certo a un'immagine creata da Gorgāni. Queste scelte, com'è facile comprendere, sono ancora imposte dalla decisione iniziale del traduttore di mantenere le rime e uno schema metrico preciso; non sembra infatti che Davis disdegni la traduzione fedele (v. ad esempio il primo emistichio del distico 5), ma il più delle volte è obbligato ad adottare un qualche compromesso. Ad esempio, nel distico 3, invece di tradurre l'immagine originale "tenda calata dinanzi al sole", egli rende l'effetto che la "tenda" consegue ossia l' "occultamento" del cielo; scelta che qui forse va a scapito dell'evocatività del verso perché sottrae al lettore la libertà e il piacere di immaginare tale effetto. Qui la scelta di Davis finisce per conferire a questo passo un carattere più narrativo che lirico, al di là forse delle sue stesse intenzioni.

32 Parole di Leopardi, cit. da Eduardo Sanguinetti, "Per la storia di un'imitazione", in Buffoni, Franco, *Traduzione del testo poetico*, p. 104.

Altre volte Davis si spinge in direzione di una ancor più libera rielaborazione che a volte appare convincente (per esempio v. 4 o v. 10), a volte lascia perplessi come avviene al verso 7. Qui l'originale efficacemente oppone una immagine dinamica, il moto delle "schiere celesti" del primo emistichio, alla "stasi" della notte che viene accostata attraverso una similitudine al sonno beato di un re soddisfatto. Davis crea un nesso tanto suggestivo quanto arbitrario tra le suddette schiere e un loro supposto "lost commander" sulle cui tracce si sarebbero messe. Qui la traduzione pressoché letterale di Gabrieli ci dà la misura dello scostamento di Davis dall'originale.

Le scelte interpretative dei due traduttori divergono apertamente al verso 9, dove il soggetto nell'originale persiano non viene esplicitato: Gabrieli recupera un soggetto implicito (la notte) che era stato nominato nel secondo emistichio del verso 7, mentre Davis, collegandosi al poco perspicuo verso 8, fa di "the firmament" il soggetto implicito del verso in questione.

Nonostante le scelte di Davis siano talvolta discutibili, tuttavia esse non sono mai incongruenti con il messaggio e soprattutto con il *tono* dell'originale, che egli dichiaratamente (v. sopra) vuole privilegiare. E certo, egli è spesso costretto a scelte e sacrifici talvolta dolorosi per cui deve inventarsi di volta in volta soluzioni plausibili, qualcosa che richiede grande competenza linguistica e sensibilità poetica e a volte veri tocchi da maestro. Come dice Giovanni Giudici:

"Il lavoro del traduttore di poesia si configura come una serie o successione di scelte, una serie o successione di costrizioni a rinunciare a qualcosa che è nell'originale e che non potrà essere nella traduzione se non al prezzo di sacrificare qualche altro valore di senso ancora più importante e magari decisivo, perché una certa "essenzialità" o "tipicità" dell'originale sia in qualche modo veicolata nella traduzione."³³

E in questo Dick Davis penso abbia trovato con il suo talento di poeta e la scrupolosità di filologo, un compromesso accettabile che possa soddisfare almeno il pubblico anglofono e al contempo rispettare sia la forma sia il senso complessivo dell'originale. In questo senso Davis ci ricorda da vicino il fondatore dell'iranistica italiana, il grande Italo Pizzi, anche lui un professore e insieme un poeta, che, come più sopra ricordato, spese almeno trent'anni a rifinire i suoi endecasillabi sciolti della versione italiana del "Libro dei Re" in otto libri, versione che esercita ancora un certo fascino pur nella sua antiquata eleganza ottocentesca, e che notoriamente ebbe l'elogio di Giosuè Carducci³⁴. Ma il Pizzi, a differenza del Davis, fu per così dire meno "creativo" ossia meno disposto a manipolare l'originale sacrificando emistichi o accorpare versi, e la sua versione ci sembra abbia il pregio di restituire piuttosto fedelmente il messaggio totale del testo.

Gabrieli come abbiamo visto ha optato per una via diversa, una forma più semplice di traduzione, che però sarebbe riduttivo definire una semplice "traduzione di servizio". Rispettando almeno "graficamente" la disposizione in versi dell'originale, Gabrieli ha privilegiato il messaggio/significato sul tono o la forma, ottenendo un risultato che nondimeno riesce spesso ad essere elegante oltre che più letterale e puntuale. Sicuramente la sua versione, per quanto si tratti di

33 Giovanni Giudici, "Da un'officina di traduzione", in Buffoni, Franco, *Traduzione del testo poetico*, cit., p. 85.

34 "L'arte del traduttore a me pare molta e buona. L'endecasillabo sciolto, condotto secondo le tradizioni della scuola classica, procede corretto, non stentato mai, decoroso, variato d'intonazioni e pienezza secondo e quanto permette l'indole di questa poesia, epica ed orientale. Alla cui larga corrente non farà male d'accostarsi la Musa italiana odierna, se non altro per tingersi i piedi dall'acqua sporca di certi rigagnoli a cui è abituata", in *Nuova antologia*, 1 luglio 1886, giudizio riprodotto anche nella terza di copertina dell'edizione de *Il Libro dei Re*, v. nota 20.

un semplice saggio limitato a pochi versi, non si permette le “scelte invasive” di Davis, non sacrifica interi emistichi né deve inventarne di sana pianta per le ragioni sopra esaminate; e in tal modo forse meglio soddisfa le aspettative di un lettore colto e curioso che aspira a farsi un’idea la più precisa possibile del testo originale.

Questa stessa linea viene adottata con coerenza da Gabriele Mandel Khan, il traduttore recentemente scomparso di un altro monumentale capolavoro della letteratura persiana, il “Poema Spirituale” (*mathnavi-ye ma‘navi*) di Rumi uscito nel 2006³⁵; ma anche da Carlo Saccone che, oltre alle rese in prosa dei poemi classici summenzionati, ha voluto provare a rendere “graficamente” in versi il “Viaggio dei servi nel regno del ritorno” (*Sayr al-‘Ibād ilà l-Ma‘ād*) di Sanā’i (1993) e il “Libro dell’Usignuolo” (*Bolbol-nāme*) di ‘Attār (2003)³⁶; e la stessa scelta è anche nella versione italiana del *Homāy o Homāyun* di Khwāju di Kerman pubblicata nel 2016 dalla scrivente³⁷.

Il che dimostra che questa opzione, che certamente tipifica la ricerca di una fedeltà più filologica che poetica, è ancora vitale tra gli iranisti italiani e non è mai stata abbandonata.

35 Jalāl al-Dīn Rūmī, *Mathnawī. Il poema del misticismo universale*, 6 voll., traduzione dal persiano, introduzione e note di Gabriel Mandel Khān, Bompiani, Milano, 2006.

36 Sanā’ī, *Viaggio nel regno del ritorno*, a cura di C. Saccone, Parma, Pratiche, 1993 (Milano-Trento, Luni, 1998), Farīd al-Dīn ‘Attār, *La rosa e l’usignuolo*, Roma, Carocci, 2003.

37 Khwāju di Kerman, *Homāy e Homāyun. Un romanzo d’amore e avventura dalla Persia medievale*, a cura di N. Norozi, con la prefazione di J. C. Bürgel, Mimesis, Milano 2016.