

## POESIA ORIGINALE E POESIA IN TRADUZIONE: QUALE RAPPORTO?

ALESSANDRO NIERO  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA  
alessandro.niero@unibo.it

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

In this article – which partially refers to the author's own experience as a translator – some examples of the dynamics that arise when a poet translates poetry are given; i.e. what relationship there is between writing as such and writing as a result of a translation. The examples concern: the use of rhymes in the poetry of Giovanni Giudici and in his Italian translation of Aleksandr Puškin's *Evgenij Onegin*; the amount of rhetorical instrumentation used by Angelo Maria Ripellino when translating Vladimir Majakovskij's *Lenin*; the way Mr. Cogito (a character created by the Polish poet Zbigniew Herbert) and the formal traditionalism of 20th century Russian poetry heavily influenced the poetry of the author of the article.

*Keywords:* Giovanni Giudici, Angelo Maria Ripellino, Alessandro Niero, Poetry Translated by Poets

### *Premessa*

Prima di tutto, una premessa. Che è anche una specie di giustificazione.

Questo scritto nasce in occasione di un felice convegno<sup>1</sup>, per il quale mi era stato chiesto un intervento da *keynote speaker* di carattere 'esperienziale' e collocato sul crinale fra poesia e traduzione. La richiesta è stata da me 'esaudita' con tutti gli imbarazzi del caso, primo fra tutti quello di dover parlare di me stesso, dividendomi tra il ruolo di traduttore (al quale, senza falsa modestia, mi sento abbastanza tranquillamente di poter ambire) e quello di poeta (se io lo sia lo diranno gli altri, qualsiasi cosa voglia dire questo ingombrante vocabolo). Nel passaggio alla parola da stampare l'imbarazzo si rinnova e, in un certo senso, si complica, dal momento che gli *scripta*, con il loro carattere di permanenza, rischiano ancor più di far scivolare, e arenare, il discorso nel pantano dell'autocelebrazione.

Un primo antidoto a cui intendo ricorrere per non cadere subito in una sorta di *trance* autobiografica, è quello di accennare ad altre figure dove si riscontri – non necessariamente in misura paritaria – una rilevante compresenza di attività poetica e attività traduttiva. Parlare di esperienze altrui non cancella del tutto la *hýbris* che immancabilmente si affaccia quando si parla di sé: 'tracotanti' un poco si diventa anche occupandosi di altri, specie nel momento in cui si suppone di averne decodificato procedure e movenze. Ma tant'è.

---

<sup>1</sup> "La traduzione poetica. Indagini stilistiche e metriche." Giornata internazionale di Studi, 3 marzo 2023. Università Cattolica del Sacro Cuore – Milano.

Gli 'altri' di cui sto parlando sono, com'era forse prevedibile, figure saldamente attestate nel panorama della ricezione della poesia russa in Italia e sulle quali esistono numerosi (ma mai abbastanza) interventi che, per la loro mole, non mi sembra il caso di elencare qui. Le figure in questione sono, segnatamente, Giovanni Giudici (1924–2011), Tommaso Landolfi (1908–1979), Renato Poggioli (1907–1963) e Angelo Maria Ripellino (1923–1978). Il democratico ordine alfabetico che qui li allinea non mi esime da operare alcuni distinguo nelle loro rispettive 'carriere' e mi inviterà, conseguentemente, a sceglierne due su quattro.

Poggioli, almeno a oggi, non possiede uno status di autore di testi poetici e manifesta le sue qualità liriche direttamente nel campo della traduzione, soprattutto nel monumentale *Fiore del verso russo* (Poggioli 1949). Landolfi, pur vantando una produzione lirica di qualche rilievo, mi sembra più noto come prosatore che come poeta, e andrebbe quantomeno verificato se sia stata la sua abilità di letterato *lato sensu* o la sua personale scrittura poetica a innervare la sua vasta opera di traduttore di poesia russa ottocentesca (Puškin 1960; Lermontov 1963; Tjutčev 1964).

Dunque, mi sento di poter dire che solo Ripellino e Giudici – centrali, tra l'altro, per la mia formazione personale e accademica – possiedono una piena riconoscibilità sia nell'ambito della poesia russa tradotta in italiano, sia nell'ambito della poesia italiana del secondo Novecento. Sarà, quindi, da costoro che esordirà il mio discorso.

### 1. *Giudici: rimare in casa propria e altrui*

Non occorre fingersi italianisti per affermare che Giovanni Giudici sia un classico del secondo Novecento. Presente in ogni antologia italiana degna di questo nome, l'autore ligure si è visto, ancora in vita, degnato di un Meridiano (Giudici 2000) e di recente anche di una edizione *paperbacks* dell'intero corpus poetico (Giudici 2021).

Per quanto andrò dicendo, tuttavia, bisogna risalire alle prime raccolte di Giudici, ossia alla seconda metà degli anni '60 e ai primi anni '70 del secolo scorso, quando, in sequenza relativamente rapida, pubblica tre volumi per la nota collana "Lo Specchio" di Mondadori (Giudici 1965; 1969 e 1972). In meno di un decennio, quindi, Giudici si segnala come figura di spicco della sua generazione e, soprattutto, viene recepito dal pubblico della poesia come autore già affermato.

Meno scontato, invece, poteva apparire all'epoca il suo status di traduttore, tanto più di traduttore da lingue slave. Si ricordi, però, che già nel 1968 era apparso per i tipi raffinati di Vanni Scheiwiller un volumetto di testi personali, seguiti da versioni dal cecco (Giudici 1968), curato da Giudici e si stava intensificando il suo interesse per il romanzo in versi *Eugenij Onegin* di Aleksandr Puškin, di cui Giudici offrirà il primo capitolo tradotto già nei primissimi anni '70 (Puškin 1972).

In altre parole: in uno stesso torno di tempo Giudici va accreditandosi come poeta di primo valore nel panorama italiano e indirizza una non trascurabile quantità di forze a produrre versioni da lingue note e meno note. Circostanze del genere possono ragionevolmente far supporre, a vari livelli, un interscambio fra 'produzione propria' e – se mi è

consentito definirla così – ‘produzione derivata’. Va da sé che affrontare tale tema, contemplando l’intero corpus poetico e traduttivo di Giudici, deborda ampiamente dai confini del mio intervento, ma almeno su un punto, che si situa proprio all’incrocio fra comporre e tradurre, vorrei concentrare l’attenzione.

Giudici nella sua poesia si avvale con straordinaria disinvoltura di rime anche ineleganti (quelle grammaticali su tutte), le quali, però, fanno gioco all’interno della sua poetica, stabilendo quel suo inconfondibile stile che – citando dalla sovraccoperta (di Raboni? Di Sereni?) di *O Beatrice* (Giudici 1972) – è all’insegna di un “fraseggio sottilmente sardonico e ‘banale’”. Se ne può gustare un indicativo esempio in uno dei classici del primo Giudici, la poesia *Piazza Saint-Bon*, apparsa nella raccolta *La vita in versi* (1965, 65):

Sbràita decoro il creditore, infierisce  
sull’insolvente, gli minaccia galera,  
fa adunare la gente del passeggio serale:  
il giusto chiede giustizia al procuratore del re.

Gli è contro solo il bambino che trema  
di paura e vergogna, ma che finge  
di appartenere ad altri – non si stringe  
al genitore *maltrattato*.

Il figlio del debitore – *io*  
sono *stato*.

Per il mio padre pregavo al mio *Dio*  
una preghiera dal senso *strano*:  
rimetti a noi i nostri debiti  
come noi li *rimettiamo*.

Non mi avventuro in commenti su questo testo, rimandando, per una prima indagine, alle folte note di Rodolfo Zucco al Meridiano evocato *supra* (Giudici 2000, 1395), ma non posso tacere la mia sorpresa – che si rinnova anche oggi, pur se già metabolizzata nel mio percorso di formazione – al cospetto di un testo assemblato con materiale piano e talvolta ‘impoetico’ (“sbràita”, “insolvente”), dove ai vv. 13–14 si incastra mirabilmente, in apparente frizione tematica (e stilistica) con i versi precedenti, un frammento di *Padre nostro*; frammento tanto, troppo spesso ripetuto e qui restituito a una dimensione letterale e bassamente finanziaria. In questo contesto, anche le rime non freschissime (*maltrattato* : *stato*; *io* : *Dio*; *strano* : *rimettiamo*) contribuiscono, per una misteriosa alchimia della lingua italiana (altro modo per dire ‘talento?’), a rendere memorabile (e anche memorizzabile) il componimento, quotidianizzando lo strazio della scena, che ne acquista, così, in drammaticità.

Ora, a un simile corredo di risposdenze foniche Giudici indulge anche nella resa della cosiddetta ‘strofa oneghiniana’, ossia la compagine di quattordici versi su cui Puškin fonda il tessuto lirico-narrativo del suo capolavoro: quattordici versi – si ricordi – rinsaldati internamente da un sistema di rime, rispettivamente, alternate, bacciate e abbracciate, e sigillato

in chiusa da un distico, a sua volta, baciato (ABABCCDDEFFEGG). La storia dell'*Eugenio Oneghin di Puškin in versi italiani* (Puškin 1983) di Giudici è lunga e complessa ed è impossibile da riproporre qui (se ne trova, comunque, dovizia di particolari in Cerneaz 2018). Qui mi limito a riportare la prima strofa del primo capitolo dell'*Oneghin*, così come apparsa nel 1972 (18):

Mio zio era un uomo di carattere,  
 Quando sul serio si *ammalò*,  
 Seppe ben farsi rispettare,  
 Bella trovata *escogitò*!  
 Il suo esempio sia di lezione:  
 Ma, Dio mio, quale afflizione  
 Con un malato notte e giorno *stare*  
 Mai un passo potendo *fare*!  
 E quale perfidia meschina  
 Già mezzomorto vezzeggiarlo,  
 Sui cuscini sistemarlo,  
 Somministrargli la medicina,  
 Sospirando e pensando fra *te*:  
 Ma quando il diavolo ti prende con *sé*!

Già da questo esempio dovrebbe emergere come, una volta ricontestualizzate in ambito traduttivo, le rime di Giudici (qui, in particolare, le tronche *ammalò* : *escogitò* e *te* : *sé*, e i due infiniti *stare* : *fare*) non producano lo stesso effetto<sup>2</sup>.

Non è un caso che la strumentazione retorica adottata da Giudici per veicolare al fruitore italiano dell'epoca la sua personale lettura dell'*Oneghin* non sia stata accolta unanimemente, innescando un interessante dibattito, già sedimentato nella critica dedicata (Ghini 2003, 19–55; Cerneaz 2018, 43–78; Niero 2019, 37–53), al quale presero parte sensibilissimi utenti della lingua, slavisti e non, quali Giuseppe Paolo Samonà, Serena Vitale, Michele Colucci, Gianfranco Contini, Gianfranco Folena, Pier Vincenzo Mengaldo, Franco Fortini.

Quest'ultimo, in particolare, quando nel 1983 uscì la nuova edizione riveduta dell'*Oneghin*, fu il meno tenero con il 'collega di penna', andando a individuare il punto di tangenza

<sup>2</sup> La fedeltà al rispetto dell'impianto formale trova conferma, pur nelle variazioni, anche nelle versioni successive di questo *specimen*. Ecco quella del 1975 (prima versione integrale di Giudici del romanzo in versi puškiniano): "Mio zio, che uomo tutto d'un pezzo! / Quando davvero s'è *ammalato*, / Per farsi usare rispetto / Guarda cosa t'ha *escogitato*! / Il suo esempio sia di lezione: / Ma, Dio mio, quale afflizione / Notte e di un malato *vegliare* / Mai un passo potendo *fare*! / E quale perfidia meschina / Già mezzomorto vezzeggiarlo, / Sui cuscini accomodarlo, / Somministrargli la medicina, / Sospirando e pensando fra *te*: / Ti porti il diavolo con *sé*!". Così, invece, nel 1983: "Mio zio così preciso e retto, / Or che sul serio s'è *ammalato*, / Si è fatto portare rispetto / E proprio il meglio ha *escogitato*! / Il suo esempio sia di lezione: / Ma, Dio mio, quale afflizione / Notte e di un malato *vegliare* / Mai un passo potendo *fare*! / E quale perfidia meschina / Già mezzomorto vezzeggiarlo, / Sui cuscini accomodarlo, / Dargli mesto la medicina, / Sospirando e pensando fra *te*: / Ti porti il diavolo con *sé*!" (Giudici 1983, 5). Questa versione coincide con quanto poi pubblicato nel Meridiano del poeta russo (Puškin 1990, 343). Si noti come *ammalato* : *escogitato* vada sì a sostituire *ammalò* : *escogitò*, ma resta pur sempre nello scivoloso ambito delle rime verbali.

fra, appunto, le peculiarità del ‘testo poetico di traduzione’ e del ‘testo poetico in proprio’, ossia raffigurando plasticamente il suggestivo (e qui perigliosamente allargato) confine fra stile della traduzione poetica e stile poetico *tout court*. Fortini scrive che un buon terzo delle rime usate da Giudici nell’*Onegin*

è fatto di participi e di infiniti ossia delle più stanche rime grammaticali; e la percentuale crescerebbe e di molto se si considerassero tutte le rime di ogni strofa. Nulla vieta simili rime, naturalmente, e i classici lo sapevano; ma di fatto esse “dicono” qualcosa e *quel che dicono in una poesia di Giudici non è più la stessa cosa se la dicono nel reticolo metrico e narrativo dello “Onieghin”*. (Fortini 1983, corsivo mio – A.N.)

Condivisibile o meno che sia la posizione di Fortini, – e al di là del gusto personale (che pure, immancabilmente, condiziona quanto dico) – è la mutazione genetica dell’espedito tecnico impiegato da Giudici che va evidenziata. Il che porta a porsi alcune domande: può un artificio squisitamente organico a una determinata poetica venire olimpicamente sbalzato in un contesto diverso senza snaturarsi? E quello snaturarsi è perentorio e definitivo o, a sua volta, nel mutato e mutante contesto, viene sottoposto a nuove (e a loro volta storicizzabili) regole di decifrazione?

Insomma, nemmeno la voce autorevole (e puntuta) di Fortini può essere assolutizzata ed è soggetta, come molte altre, a un processo di relativizzazione<sup>3</sup>: sono, infatti, passati quattro decenni dall’esternazione fortiniana e, come muta la lingua della poesia, così muta la ricezione della stessa presso i lettori.

Sarebbe davvero interessante e utile conoscere la reazione alle rime di Giudici da parte di chi vorrà leggere queste mie osservazioni, ma, non potendo arrivare a tanto e non potendone dunque avvalere come indice di resistenza (od obsolescenza) dell’*Eugenio Onieghin di Puškin in versi italiani*, mi limito a segnalare come quest’ultimo sia stato ripreso recentissimamente dall’editore Scalpendi (Puškin 2021). Lascio, però, che sia il lettore a dirimere se questa ricomparsa – a quarantasei anni dall’*Onegin* di Giudici tradotto nella sua interezza – dipenda dalla fama ormai indiscussa di Giudici o se sia stato il tempo, addolcendo le asperità, a sottoporre questa versione d’autore alla “salutare ‘stagionatura’ che tocca (e intacca) ogni prodotto della lingua, spingendolo nell’oblio o, viceversa, sospingendolo fra i ‘classici’ (della traduzione, in questo caso)” (Niero 2019, 52).

## 2. *Majakovskij ‘ripellinizzato’*

Per Angelo Maria Ripellino il pieno accreditamento come poeta italiano è stato sicuramente più sofferto. Nonostante la potente cassa di risonanza rappresentata da Einaudi, presso cui apparvero le raccolte centrali dello studioso palermitano, ossia *Notizie dal diluvio*, *Sinfonietta* e *Lo splendido violino verde* (Ripellino 1969; 1972; 1976), il suo ingresso nel *who is who* della lirica secondonovecentesca appare a tutt’oggi non del tutto compiuto.

<sup>3</sup> Lo stesso Fortini ritornerà sull’*Onegin* di Giudici, ampliando le sue considerazioni (Fortini 2011, 167–173), ma, per quanto riguarda il carattere delle rime, si rimanda all’articolo del 1983 qui citato.

Dati bibliografici relativamente vicini, però, suggeriscono una sempre maggior visibilità: prima di tutto l'assemblaggio dell'intero corpus della sua poesia in due volumi quasi sincronizzati fra loro (Ripellino 2006 e 2007); poi il privilegio di un'edizione del solo *Splendido violino verde* fittamente commentata (Ripellino 2021).

Fuori discussione, invece, la carriera di Ripellino come slavista, corredata e sostanziata da una serie di traduzioni entrate a pieno diritto nella storia della poesia russa (soprattutto primonovecentesca) in Italia: si tratta di antologie di vari autori (Ripellino 1954; 1960; 1961), di ampie scelte da singoli autori di primo livello quali Boris Pasternak (1957), Aleksandr Blok (1960) e Chlebnikov (Ripellino 1968), e dell'eccezione del poemetto *Lenin* di Vladimir Majakovskij, integralmente voltato in italiano nel 1967 (Majakovskij 1967).

Ciascuno di questi volumi, ma soprattutto ogni volume 'monografico', aspetta lo studioso che interroghi, comparativamente, le traduzioni e l'opera originale ripelliniane per individuare possibili nessi fra loro. Logica vorrebbe che tali nessi debbano balzare agli occhi soprattutto esplorando l'operato di Ripellino sui poeti d'elezione (Pasternak, Blok, Chlebnikov). Un mio parziale lavoro in questo senso (Niero 2021), incentrato su versioni particolarmente care a Ripellino, quelle da Chlebnikov, ancora non mi consente di offrire parole significative giacché circoscritto ai soli testi poi ri-tradotti da Paolo Nori in un volumetto di una quindicina di anni fa (Chlebnikov 2009), dove lo scrittore parmense presenta la sua interpretazione traduttiva di parte del lascito chlebnikoviano. Sul *Lenin* majakovskiano tradotto da Ripellino, invece, mi sento di avanzare considerazioni meno provvisorie, che sono frutto di una mia recente fatica in materia, a cui volentieri rimando (Niero 2019, 185–244)<sup>4</sup> e a cui mi riferirò, talora anche pedissequamente, piegandola alle esigenze di questo intervento.

Chi abbia anche minima contezza del percorso esistenziale e politico di Ripellino, e conosca, anche per sommi capi, l'aperta tendenziosità del poemetto majakovskiano, sarà subito incline – e a ragione – a scartare ogni sintonia tematico-ideologica fra traduttore e tradotto. Altri, quindi, sono i territori da esplorare per cogliere eventuali punti di tangenza tra il Ripellino-traduttore e il Ripellino-poeta. Impegnatomi in una lettura pressoché contemporanea del testo majakovskiano tradotto e della totalità del *corpus* poetico ripelliniano, ho potuto rilevare non poche intersezioni tra i due insiemi. Fra queste, particolarmente interessante mi era parso l'uso di termini ricercati (per es. 'colluvie', che sta sia in Majakovskij 1967, 131, sia in Ripellino 2007, 65), di parole con suffissi nominali deaggettivali (in *ia*) e deverbali (in *io*; per es. 'balenio', che sta sia in Majakovskij 1967, 159, sia in Ripellino 2007, 81) e di parole composte separate da un trattino (che abbondano nella poesia di Ripellino e di cui il traduttore si serve, ad esempio, per recuperare la compattezza di una lingua flessiva come il russo e così la coppia nominativo-genitivo *sosulki slëz* diventa "ghiaccioli-lacrime": cfr. Majakovskij 1967, 20–21). Queste tre movenze stilistiche, infatti, mi era sembrato che rimandassero ad altrettante peculiarità della scrittura ripelliniana (pur ovviamente non esaurendone la poetica) e fossero le meno provvisorie per sondare gli intrecci fra testi poetici nati 'direttamente' e testi generatisi 'indirettamente'. Lo spoglio così eseguito (per cui si veda

<sup>4</sup> Non nascondo che in parte l'argomento era già stato affrontato in un contributo attualmente *open access* (Niero 2018).

Niero 2019, 215–216 e 237–239) mi ha permesso di dire che, nelle sei ‘tappe’ del tragitto poetico di Ripellino, – oltre alle tre raccolte einaudiane del 1969, 1972 e 1976 si ricordino *Non un giorno ma adesso* (Ripellino 1960a), *“La fortezza d’Alvernia” e altre poesie* (Ripellino 1967a) e *Autunnale barocco* (Ripellino 1977) – la prima e la sesta raccolta sono le meno coinvolte nel processo di osmosi autore-traduttore, mentre le quattro centrali sono, ora più ora meno, fertili per quanto riguarda gli addentellati con il *Lenin*.

Tali espedienti stilistici si intrecciano con un sistematico uso di rime, rime imperfette, assonanze, consonanze e vari bisticci che, con le parole dello stesso Ripellino (il quale di rado ‘spiegava’ le sue scelte traduttive), intendevano, nel ‘*Lenin* italiano’, “riportare nella nostra lingua l’assordante fonetica del poema, pensando in specie agli effetti d’una lettura a voce spiegata, d’una dizione squillante da un podio, da una tribuna” (Ripellino 1967b, 7). Per Pasternak, Blok e, in seguito, per Chlebnikov, Ripellino non si era e non si sarebbe spinto a infittire così tanto le sue versioni di istituti retorici, il che instilla il sospetto che in questo lavoro, più che in altri, si sia attivato qualcosa di esterno alla pratica materiale del tradurre *scripto sensu*.

Ripellino – ci si intenda – era un professionista, ma il fatto che il traghettamento del *Lenin* dal russo in italiano sia stato effettuato non per ‘affinità elettive’, bensì su incarico editoriale<sup>5</sup>, può aver innescato comportamenti di tipo compensativo e latori di istanze personali. A differenza di Giudici, palesemente innamorato del suo inarrivabile originale puškiniano, lo slavista palermitano non faceva mistero delle sue perplessità sul *Lenin*, il “meno robusto” e il “più povero di invenzioni e metafore tra i poemi di Majakovskij” (Ripellino 1967b, 5) e, in una gustosa lettera a Guido Davico Bonino (8 settembre 1967), ribadendo l’insistita linea sonora imboccata, lamentava:

Ho fatto tutto ciò che ho potuto: è infatti una cosa terribilmente retorica, e non certo la più significativa di questo poeta. Se di lui solo questo fosse rimasto, egli ci apparirebbe un piccolo Monti della rivolta. Comunque, ho scelto la soluzione ‘fonica’, cioè ho pensato di renderne tutta la sostanza tamburesca e fanfarica, la trafelata gesticolazione. Nulla di meglio per i carmelibeni delle cellule di Comacchio e Salaparuta. Ma forse anche di questo c’è bisogno (Ripellino 2018, 97, nota 2).

La domanda, dunque, sorge spontanea: perché tutta questa pirotecnia verbale? Non sarà che essa mirava segretamente a stornare lo sguardo del lettore – e, chissà, anche quello di Ripellino stesso, magari impegnato a bilanciare il non eccezionale trasporto per l’opera con qualche giocoleria formale – dalle sacche ideologiche che si riscontrano nel poema majakovskiano, esplicitamente dedicato “al Partito Comunista Russo” (Majakovskij 1967, 9)? Talvolta, infatti, si ha l’impressione che l’attivazione in italiano di modalità non distanti da quelle del repertorio che contraddistingueva il primo Majakovskij (ossia quello accentuatamente futurista e al quale Ripellino apertamente riconduceva la parte migliore del

<sup>5</sup> Lo conferma il non folto carteggio con diverse figure della casa editrice Einaudi: cfr. in proposito Niero (2019, 192–197).

poeta russo proprio un anno prima<sup>6</sup>), invece di corroborare il vigore dei postulati politici, vada come a sovrapporsi a essi, celandone il gravame ideologico dietro la cortina fumogena di una forma particolarmente evoluta e sgargiante<sup>7</sup>. Se ciò è vero, mi sembra l'ennesimo *specimen* delle dinamiche che possono attivarsi nell'interrelazione fra 'proprio' e 'altrui' nell'ambito della 'poesia di traduzione'.

### 3. *Me stesso: metrica russa e maschere polacche*

Quali che siano le operazioni svolte da Giudici e da Ripellino, lo spessore di quest'ultimi le rende interessanti *in sé e per sé*. Apprestandomi ad affrontare l'ultima parte di questo intervento, quella autoesegetica e autoanalitica, e, per ciò stesso, inevitabilmente destinata a essere afflitta da una nota 'egoriferita', mi auguro comunque di riuscire, se non interessante *in quanto tale*, almeno *tipologicamente* interessante.

Non potendo contare sulla notorietà di Giudici e Ripellino, credo di dover fornire qualche dato. Il primo testo in versi che, tutto sommato, non smetto di considerare decen-te risale al 27 maggio 1990 e apre la mia plaquette d'esordio, *Tendente a I* (Niero 1996), la quale contiene una breve (ma per me cruciale) prefazione di Milo De Angelis (1996). I testi di *Tendente a I* andranno poi a confluire nel mio primo libro, *Il cuoio della voce* (Niero 2004), a cui seguiranno *A.B.C. Chievo* (Niero 2013a), *Poesie e traduzioni del signor Czarny* (Niero 2013b), *Versioni di me medesimo* (Niero 2014) e, ultimo ad aver visto la luce, *Residenza fittizia* (Niero 2019b).

Credo altresì che sia di qualche importanza specificare che, nel mio personale tragitto, il ruolo di autore precede quello di traduttore. Faccio, infatti, risalire al 1992 o al 1993 la mia prima traduzione di poesia (una versione da Nikolaj Zabolockij, forse *Portret*), ma posso dire di aver cominciato a tradurre con qualche consapevolezza solo nel 1997, spinto dall'incontro con la compianta studiosa Valentina Poluchina, che mi invitava a interessarmi di poesia russa contemporanea e a tentare di offrire qualche versione italiana da autori quali Dmitrij Prigov, Lev Rubiņštejn e Timur Kibirov (cosa poi concretizzatasi in Niero 1997). In altre parole, il lavoro di traduzione è nato (almeno inizialmente) come vicenda collaterale alla mia carriera di slavista, andando a innestarsi su una scrittura già protrattasi per qualche anno. Non si tratta, come potrebbe sembrare, di mera cronologia: stabilire cosa viene prima mi permette, con tutti i limiti del caso, di ravvisare se vi siano stati o meno nella mia scrittura cambiamenti dovuti all'affiancarsi di un lavoro sulla parola non più 'immediato', ma 'indotto'. Guardando indietro, riconosco – vorrei dire: sento – di essere passato da

<sup>6</sup> Così Ripellino nel suo *Rileggere Majakovskij!* (1966): "È tempo di affermare senza ripieghi che la parte più valida della poesia di Vladimir Majakovskij è quella del periodo precedente la rivoluzione e che, anche dopo, il meglio di lui è nei versi che si ricollegano ai moduli del cubo-futurismo [...], mentre sempre più impallidiscono i suoi testi assertivi, le sue ricette, i suoi articoli in rima, connessi col rituale della propaganda politica" (Ripellino 1968a, 269).

<sup>7</sup> Non escluderei che, vista la data di pubblicazione del *Lenin*, nato presumibilmente per il cinquantenario della Rivoluzione d'Ottobre, lo splendore della parola ripelliniana rappresentasse anche un posizionamento politico, critico, nei confronti del 1917 stesso, sotto le mentite spoglie della traduzione.



una scrittura sorgiva o ‘di getto’ (una scrittura in cui le componenti lessicali si adagiavano mentalmente nel verso in modo pressoché definitivo) a una meno irriflessa e più ponderata, spesso corroborata da una consistente rifinitura stilistica. Se non vado ingannandomi, questo sensibile passaggio si è verificato con la pratica del tradurre, la quale costringe – e ciò va accentuandosi qualora ci si imponga di rispettare figure metriche e/o rimiche – a muoversi nella delicata dimensione delle varianti, in omaggio a una tentata precisione di resa (o meglio: in omaggio al tentativo di intercettare il maggior spazio possibile del fascio semantico irradiato dall’originale)<sup>8</sup>.

Qualcuno – e talvolta io stesso – potrebbe osservarmi che, nel passaggio di cui sopra, rischia di farne le spese l’‘immediatezza d’espressione’. A quel qualcuno sono tentato di rispondere che tale ‘immediatezza’ non sempre fa gioco e spesso è *malintesa* e *mitizzata*.

*Malintesa* perché, salvo rari casi, scrivere ‘di getto’ può sortire cattivi versi; dove per ‘cattivi versi’ – binomio forse troppo valutativo e indeterminato – intendo amorfi (non necessariamente sul piano metrico o rimico), non torniti, sovrabbondanti.

*Mitizzata* perché l’idea di ‘immediatezza’ mi si profila come il residuo pseudoromantico di una concezione della poesia quale ispirazione divina o illuminazione geniale, che relega il *labor limae* in una posizione eccessivamente ancillare, se non la elimina addirittura *tout court*.

Questo insistere sulla ‘limatura’, invece, nel mio caso, ha avuto un ruolo essenziale nel superamento di un momento di crisi di scrittura, seguito alla pubblicazione del *Cuoio della voce* (che raccoglie versi scritti tra il 1990 e il 2001), volume che ricordo di aver finito con una netta sensazione di vicolo cieco, quasi di incapacità di scrivere oltre. Dichiaravo ciò, peraltro, espressamente nel testo posto in fondo al volume, “A un amico milanese”, dove mi chiedevo (Niero 2004, 125):

    dove provenga questo mio pudore  
    ostile che svisciva ogni discorso,  
    questo mio velo d’incisione irrotto  
    a separare cellulosa e sangue...

Il testo si concludeva con un invito a me stesso a

    trovare  
    una snudata forza che ripristini

<sup>8</sup> Per comodità, sto esasperando il diaframma fra scrittura personale e scrittura di traduzione ma, a dire il vero, in entrambe le procedure si resta in un ambito traduttivo. Mi piacerebbe, in proposito, scomodare Jakobson (1986, 57) e la sua celeberrima suddivisione in traduzione “intralinguistica”, “interlinguistica” e “intersemiotica”, e parlare della scrittura in proprio come, appunto, una variante della traduzione intersemiotica, ma collocata in uno spazio anteriore al segno quindi non più la jakobsoniana “trasmutazione” di “segni linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici” (Jakobson 1986, 57), bensì la trasmutazione del grumo psicologico-sentimentale che il poeta sente di dover dipanare in segni linguistici (traduzione intrapersonale?). Qualcosa di simile ha escogitato Iosif Brodskij, nel suo saggio-recensione su Eugenio Montale *In the Shadow of Dante*: “Poetry after all in itself is a translation; or, to put it another way, poetry is one of the aspects of the psyche rendered in language” (Brodsky 1986, 105).

la dettatura di una innata voglia,  
 dello sfocare il mondo-distrazione  
 spostando in primo piano il turgido  
 della parola, il cuoio della voce.  
 (Niero 2004, 126)

Con il beneficio del tempo e della prospettiva – “perspective brings significance”, scrive Philip Larkin nella poesia *Whatever happened* (Larkin 1988, 74) – posso dire di aver identificato cosa mi abbia soccorso in un simile frangente di smarrito *ubi consistam*. Di più, mi sembra di distinguerlo in modo così chiaro da riuscire persino a individuare la compresenza di due fattori, uno più ‘formale’, l’altro più ‘tematico-compositivo’: (1) l’attenzione alla metrica (e l’indulgere, senza accanimento, alle rime) e, in generale, all’‘artificio’ in poesia; (2) l’incontro con il poeta polacco Zbigniew Herbert (1924–1998), incrociato sia sul piano della mera lettura, sia su quello – più impegnativo e coinvolgente – della traduzione<sup>9</sup>.

In realtà, il punto (1) si lascia a sua volta suddividere in due sottofattori.

Il primo sottofattore (1a) è rappresentato dalla lettura di poeti italiani che siano stati letti *ex post* come vicini o non ostili al cosiddetto ‘neometricismo’, fenomeno che gli storici della letteratura italiana e gli antologizzatori della poesia del tardo Novecento hanno cominciato a sentire, da un certo punto in poi, come identificabile e rilevante. Non mi propongo di datare il momento in cui tale fenomeno ha assunto le prime forme codificate nella critica italiana. Mi limito a rilevare come in una fortunata antologia riferita alla lirica italiana 1965–2000, uscita in un contesto di ampia (ancorché seletta) diffusione come la “Collezione di Poesia” di Einaudi, Enrico Testa già nel 2005 precisasse: “ora la poesia tende a riacquistare una sua specificità, una pronuncia ben distinta dalle altre forme della lingua. [...] L’espressione più evidente di questa tendenza è la reviviscenza delle forme chiuse e dei metri tradizionali” (2005, XXIII). Di lì a poco Andrea Afribo, assemblando una delle rarissime antologie di poeti italiani contemporanei dotate di commento ai testi, parlava di “nuovo manierismo neometrico, che nasce e via via dilaga in Italia a partire dagli anni ottanta” (2007, 16). Qualche anno dopo Gianfranca Lavezzi certificava la portata del fenomeno parlando di “panorama neometrico dell’ultimo trentennio” (2010, 133–137); quindi, all’incirca, 1980–2010. I nomi che più coerentemente si intonano al fenomeno del “neometricismo” sono quelli di Patrizia Valduga e Gabriele Frasca, ma forme chiuse (ri-) frequentate senza complessi di sorta si trovano anche, per esempio, in classici come Giovanni Raboni e Andrea Zanzotto (e altri ancora). Qualche anno fa lo stesso Afribo, segnalando come il fenomeno fosse ormai in fase calante, osservava altresì come esso continuasse

a irradiarsi anche al di fuori del seminato suo proprio, imprimendo un bisogno di pensare “metricamente” una poesia. E qui oso dire che il neometricismo, esaurendo

<sup>9</sup> Non credo sia compito mio avventurarmi in analisi particolareggiate delle mie traduzioni alla luce della mia esperienza di autore, anche perché non ravviso in me, a oggi, un sufficiente distacco per un lavoro così certosino. Scelgo pertanto di prendere in considerazione due fattori più ‘generici’, ma non meno importanti. Mi è anche parso importante che tali fattori si ricolleghino a due letterature e non soltanto a quella che mi vede impegnato per diretta competenza.

il suo picco e sedimentandosi, si pone ormai come un'esperienza non facilmente aggrabile, se non come una *nuova tradizione*. (2017, 91; corsivo dell'Autore)

Alla luce di tutto ciò posso dire che, senza averne spiccata coscienza (come, del resto, accade non infrequentemente), il mio 'cambio di passo' verso un uso più consapevole di certi presidi tecnici si inseriva in un contesto che ora si lascia decrittare con maggior chiarezza. Capitava anche prima – beninteso – che mi servissi di qualche forma metrica regolare, ma non ne facevo un elemento permeante e coesivo.

Vorrei, però, non essere frainteso su questo punto: non mi riferisco ad alcunché che ricordi la meccanica applicazione di regole scolastiche (sebbene la consultazione di qualche manuale di metrica non sia affatto disdicevole), bensì a uno 'scivolamento' naturale da una musica dettata dal senso di ciò che volevo esprimere a una musica più strutturata che contemperasse sia le esigenze 'contenutistiche', sia quelle 'formali', possibilmente soddisfacendo entrambe senza che vi fosse frizione tra loro. Nulla di forzato, dunque: solo un accodarsi a certe onde sonore della lingua italiana, con un poco di orecchio alla tradizione, fino a percepire come alcuni metri classici della letteratura italiana – endecasillabi e settenari *in primis* – fossero, non troppo ossimoricamente, degli 'artifici naturali', relativamente accessibili e, finanche, difficili da evitare *in toto* (altra questione, ovviamente, è quanto si sappia imprimere loro freschezza dopo secoli di impiego).

Il secondo – concomitante – sottofattore (1b) era legato alla frequentazione, altrettanto intensa (per motivi professionali e per interesse personale), della poesia russa del secondo Novecento (e non solo), a partire da Iosif Brodskij<sup>10</sup>, per finire con i poeti russi degli anni Sessanta e Settanta militanti nella sfera della cosiddetta letteratura *underground* o 'non-ufficiale' (o 'seconda cultura') di Leningrado (senza escludere anche alcuni importanti fenomeni di marca moscovita)<sup>11</sup>.

Con il tempo, infatti, mi sono reso conto di non essere rimasto insensibile alla palpabile asimmetria esistente fra le tradizioni liriche italiana e russa novecentesche: mentre, semplificando, sentimento comune e sfondo per chi praticava poesia in russo nel Novecento – sia in ambito ufficiale, sia in quello clandestino, sia in quello della folta diaspora – era affidarsi a componimenti in cui fossero riconoscibili determinati contrassegni formali, in italiano l'aspirante poeta si muoveva in una logica diversa, abituato a non sentire come propedeutici alla scrittura né il conteggio delle sillabe, né l'impiego di rispondenze foniche in fin di verso. In altre parole, la tradizione russa ha riservato al *vers libre* un ruolo decisamente minoritario rispetto al *mainstream*, che nella parola *stichi* [versi] tendeva a leggere qualcosa di organizzato metricamente e rimicamente.

Agendo insieme, questi due sottofattori (1a e 1b) non soltanto mi hanno spinto in più casi ad adottare (con risultati più o meno convincenti) espedienti metrici e rimici nelle mie versioni (cfr. Rejn 2008; Prigov 2011; Fet 2012; Cholin 2013), ma hanno anche conferito

<sup>10</sup> Dalle ricerche su Brodskij è emersa una monografia incentrata proprio sulla sua ipostasi di poeta-traduttore (Niero 2008b).

<sup>11</sup> Lo studio degli altri poeti – complice anche una borsa di studio a Harvard (Mass.) – ha sortito una scelta antologica di otto poeti russi (Niero 2005 e 2019b).

alla mia poesia una nota nuova, più sorvegliata e – se non viene considerato un difetto – tecnicamente evoluta.

A questo aspetto non è rimasto indifferente chi ha voluto accompagnare con uno scritto i miei tre volumi successivi.

Per *A.B.C. Chievo* – volume ‘atipico’ all’incrocio fra autobiografia e mondo calcistico – Massimo Raffaelli nella sua prefazione ha parlato di “dotti endecasillabi variati fino al virtuosismo” (2013, 8). Nella postfazione a *Versioni di me medesimo*, Afribo ha in modo fin troppo lusinghiero che “senza ansie neometriche Niero sa scrivere endecasillabi molto belli, fluenti e senza bisogno di troppi trucchi” (2014, 119). Più stringatamente, nel risguardo di sinistra di *Residenza fittizia*, Fabio Pusterla ha parlato di “densità della parola, forma della parola e del ritmo” (2019).

Per esplicitare anche editorialmente quanto per me significasse l’attività di traduttore, in *Versioni di me medesimo* – titolo che Evgenij Solonovič, decano dei traduttori della poesia italiana in russo, proponeva tra il serio e il faceto di rendere con *Perevodja sebja* [Traducendo me stesso] – includevo una sezione costituita da sole traduzioni e chiamata, appunto, “Versioni” (Niero 2014, 95–110); una sezione che ritenevo assolutamente paritaria rispetto alle altre parti del libro.

Più importante ancora, però, era che *Versioni di me medesimo* si aprisse con i ventitré testi del ciclo “Il signor Czarny”, personaggio che mi consente di accennare al secondo fattore (2: quello ‘tematico-compositivo’), che – come dicevo sopra – ha agevolato l’uscita dal *cul-de-sac* in cui avvertivo di essermi infilato dopo la pubblicazione del *Cuoio della voce*.

“Il signor Czarny”, in verità, aveva già fatto la sua comparsa con ventidue testi sulla rivista “In Forma di Parole” (Niero 2008a) e, con ventotto testi, nel volumetto *Poesie e traduzioni del signor Czarny* (Niero 2013b), dal titolo volutamente depistante che, per i venticinque lettori di manzoniana memoria, ero costretto a disambiguare così:

Il signor Czarny del presente volumetto (da *czarny*, ‘nero’ in polacco; pronuncia approssimativa: Ciàrni) ‘risente’ del personaggio del Signor Cogito, uscito dalla penna del grande Zbigniew Herbert [...]. Al signor Cogito [...] Czarny vorrebbe, nel segreto del cuore, assomigliare ma, com’è inevitabile, finisce per assomigliare a se stesso e, un poco, all’autore, malamente nascostosi dietro il dito di una ‘i’ mancante (Niero 2013c).

Accanto alle liriche di Niero/Czarny – iniziate a Varsavia e composte nell’arco di una dozzina d’anni (1999–2010)<sup>12</sup> – trovavano posto quattro delle dieci versioni herbertiane apparse qualche anno prima in un volume curato dal collega polonista Andrea Ceccherelli, che mi aveva molto generosamente coinvolto nella traduzione integrale del volume *Rovigo* (Herbert 2008). Ancora una volta, quindi, accostate: scrittura in proprio e scrittura ‘derivata’.

Cosa mi aveva particolarmente suggestionato nel “Signor Cogito” da indurmi a un tale, malcelato camuffamento?

<sup>12</sup> Nascondo in una nota che la genesi di alcuni testi è stata farraginoso. I primi a confluire nel ciclo di Czarny erano inizialmente nati in una prosa musicale che, in seguito, ho provveduto a ‘metricizzare’.

In primo luogo mi aveva sedotto la possibilità, per interposta persona (anzi: *persōna*), di rimettere in scena un inflazionatissimo ‘io’: il mondo del signor Czarny veniva sì spesso spiegato grazie a un ‘poetante onnisciente’, ma ogni tanto gli veniva affidata schiettamente la parola affinché si esprimesse con discorso diretto.

In secondo luogo, al signor Czarny venivano affidati interrogativi non sempre ‘alti’ e crucci non necessariamente nobili, che il pudore mi aveva invitato a consegnare a qualcun altro, pur se solo artatamente scisso da me medesimo. Il labile involucro del ‘personaggio’ Czarny era un diaframma sufficientemente spesso da farmi sentire ‘altro da lui’ e, tecnicamente, per sovrainporgli tratti caratteriali che gli conferissero una qualche autonomia e non lo rendessero smaccatamente autobiografico.

In terzo luogo, Herbert, con il Signor Cogito, mi offriva un modello di postura con margini d’azione, tutto sommato, non trascurabili. Pur richiamandosi ai modi razionali e distaccati da dissezionatore con cui il Signor Cogito osservava sé e il mondo, il signor Czarny poteva, tuttavia, applicare le sue facoltà percettive ad argomenti virtualmente infiniti, ritrovandosi, fra l’altro, in ottima compagnia: non è un caso che Afribo (2014, 116), per infoltire le analogie con il signor Czarny (e indirettamente con il Signor Cogito), rimontasse a personaggi più o meno noti, dal “monsieur Teste” di Paul Valéry, al “Palomar” di Italo Calvino, fino al “Signor Mopete” del poeta rumeno Mircea Ivănescu (1931–2011), che di lì a qualche anno avrebbe trovato meritatamente la via dell’editoria nostrana (Ivănescu 2020).

Ma forse, a questo punto, due esempi possono essere di non inutile illustrazione.

Prima riporto il personaggio di Herbert, tolto da un frammento della prima poesia del ‘dittico’ “Kalendarze Pana Cogito” [Le agendine del Signor Cogito], da me tradotto:

Il Signor Cogito  
a volte sfoglia  
le sue vecchie  
agendine

e allora salpa  
come su un bianco piroscavo  
per il tempo perfetto passato

per l’estremo limite dell’orizzonte  
del suo stesso incomprensibile essere  
vede se stesso

sullo sfondo lontano  
di un’immagine scura

il Signor Cogito  
prova la sensazione  
di chi incontri

qualcuno scomparso da tempo  
 o legga indiscreto  
 diari altrui  
 (Herbert 2008, 87)

Poi riproduco “Il signor Czarny definisce se stesso”, testo che apre il ciclo che porta il suo nome:

Il signor Czarny ha ritenuto a lungo  
 di essere infinito, illimitato.  
 L'errore era gradito e terapeutico.  
 Da un po' di tempo in qua, purtroppo,  
 incoccia di continuo contro limiti,  
 lo sgrezzano e precisano impietosi  
 gli urti contro il mondo, gli altri.  
 Il signor Czarny accoglie questo fatto  
 con dubbia pace, forse va facendo  
 di classica necessità virtù.  
 Perciò constata infine il bello di essere  
 qualcosa ed evita di discettare  
 su quanto se ne va via in schegge,  
 tessuti depennati. «È comodo – gorgheggia –  
 potersi dire: ecco, sono questo e questo».  
 Addiverrà a due possibili prodotti  
 (qui non *si illude* il signor Czarny: *sa*):  
 1) a essere contratto in una formula;  
 2) a essere sbizzato fino al nulla.  
 (Niero 2014, 5)

Non sta a me, ovviamente, giudicare gli esiti artistico-creativi di una tale, scoperta contaminazione; né, in generale, spetta al sottoscritto valutare se – come dichiaravo di recente – nella mia personale scrittura tutto questo lavoro artigianale risulti “rifuso, risolto nella dizione [...] e [...] non porti con sé le scorie della gestazione di testi italiani ‘dipendenti’ da testi altrui” (Niero 2020, 67); né in fondo, potrebbe esserci alcunché di male (la tentazione di contrabbandare quanto sopra come tratto specifico del mio stile è abbastanza forte).

Su un punto, invece, non ho dubbi: la traduzione ha rappresentato per me una palestra di estrema qualità, capace di arricchirmi molto sul piano delle possibilità (alcune insospettate) del mio italiano – lessico e sintassi *in primis* – e della gestione melica (e metrica) dello stesso.

#### 4. Conclusione

Potrei fermarmi qui, sperando che dagli esempi altrui e dal (macroscopico) mio si possa trarre qualche spunto per chi volesse abbozzare una classificazione delle potenziali invasioni reciproche di campo fra autore e traduttore. Ma mi sia consentita una coda problematizzante.

Stabilire se il tale o il talaltro siano poeti o non lo siano, fissare quale rilievo abbiano nel panorama culturale in cui si collocano e se possano ambire o meno a diventare dei *case study* non è sicuramente compito mio. Né, in materia, posso certo additare (per ovvi motivi) questo mio intervento come esempio di indagine spassionata. Mi piacerebbe, tuttavia, che – pure nella forma scomodamente autoanalitica (qualcuno potrebbe dire: schizofrenica) in cui è stato redatto – il presente contributo fungesse da lancia spezzata a favore di future rilevazioni ad ampio raggio sul tema – per riprendere il titolo – “poesia originale e poesia in traduzione” nell’ambito della poesia russa (senza escludere, ovviamente, quella degli altri paesi slavi).

A mia memoria non ricordo significative panoramiche in tal senso, se si esclude un intervento relativamente vicino e dal titolo promettente – *Poeti italiani traduttori di poesia russa* (Cavaion 2015) – che, tuttavia, avvicina ai ‘soliti’ Landolfi, Ripellino e Giudici ‘soltanto’ una figura di indubbio interesse sul piano traduttologico come quella di Michele Colucci, che aveva anche pubblicato un volume di versi, *Fine del millennio* (Colucci 2001).

Senza nulla togliere a Colucci, sicuramente avrebbero meritato qualche attenzione anche altre figure, sia lontane nel tempo, sia impegnate negli ultimi decenni, in modo non estemporaneo, a crearsi una immagine di autori o di autrici identificabili come tali indipendentemente dal ruolo di traduttori o traduttrici. Farei i nomi di Gigliola Venturi (1917–1991), Mario Socrate (1920–2012), Giuseppe Paolo Samonà (1934–1996), Annalisa Alleva, Valeria Ferraro (e di me stesso).

Il tema è pieno di prospettive e attende la pazienza e la passione di chi voglia scavare nelle pieghe biografiche e letterarie di cultori e studiosi di poesia russa, andando alla ricerca di un libro di poesie o anche di una qualche *plaquette*, che, per quanto defilate, stiano a testimoniare come – parafrasando un noto volume (Eco 2003) – scrivere e tradurre spesso siano “quasi la stessa cosa”.

### Bibliografia

- Afribo, Andrea. 2007. “Introduzione.” In *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, a cura di Andrea Afribo, 13–30. Roma: Carocci.
- Afribo, Andrea. 2014. “Il Signor N(i)ero e le sue versioni da sé medesimo.” In *Versioni di me medesimo*, Alessandro Niero, 15–19. Massa: Transeuropa.
- Afribo, Andrea. 2017. *Poesia italiana postrema*. Roma: Carocci.
- Blok, Aleksandr. 1960. *Poesie*, a cura di Angelo Maria Ripellino. Milano: Lerici.
- Brodsky, Joseph. 1987. *Less than One. Essays*. London: Penguin.
- Cavaion, Danilo. 2015. “Poeti italiani traduttori di poesia russa.” In *Poeti traducono poeti*, a cura di Pietro Taravacci, 107–127. Trento: Dipartimento di Lettere e Filosofia.
- Cerneaz, Sara. 2018. *L’«Onegin» di Giovanni Giudici. Un’analisi metrico-variantistica*. Milano: Ledizioni.
- Chlebnikov, Velimir. 2009. *47 poesie facili e una difficile*, a cura di Paolo Nori. Macerata: Quodlibet.
- Cholin, Igor’. 2013. *Lirica senza lirica*, a cura di Alessandro Niero. Crocetta del Montello: Terra Ferma.
- Colucci, Michele. 2001. *La fine del millennio*. Lecce: Manni.
- De Angelis, Milo. 1996. “Prefazione.” In *Tendente a 1*, Alessandro Niero, [s.p., ma: 5]. Verona: Colpo di Fulmine Edizioni.

- Eco, Umberto. 2003. *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani.
- Fet, Afanasij. 2012. "Arduo è restituire la bellezza viva..." *Liriche*, a cura di Alessandro Niero. Milano: Edizioni Ariete.
- Fortini, Franco. 1983. "E così l'Onieghin s'è fatto italiano," *Corriere della Sera*, 6 dicembre.
- Fortini, Franco. 2011. *Lezioni sulla traduzione*, a cura di Maria Vittoria Tirinato, premessa di Luca Lenzini. Macerata: Quodlibet.
- Ghini, Giuseppe. 2003. *Tradurre l'«Onegin»*. Urbino: Quattroventi.
- Giudici, Giovanni. 1965. *La vita in versi*. Milano: Mondadori.
- Giudici, Giovanni, a cura di. 1968. *Omaggio a Praga / Hold Praze: cinque poesie e tre prose con una antologia di poeti cèchi del '900*. Milano: Scheiwiller.
- Giudici, Giovanni. 1969. *Autobiologia*. Milano: Mondadori.
- Giudici, Giovanni. 1972. *O Beatrice*. Milano: Mondadori.
- Giudici, Giovanni. 1983. *Eugenio Onegin di Puškin in versi italiani*. Milano: Garzanti.
- Giudici, Giovanni. 2000. *I versi della vita*, a cura di Rodolfo Zucco, introduzione di Carlo Ossola. Milano: Mondadori.
- Giudici, Giovanni. 2021. *Tutte le poesie*, introduzione di Maurizio Cucchi. Milano: Mondadori.
- Herbert, Zbigniew. 2008. *Rovigo*, a cura di Andrea Ceccherelli, traduzioni di Andrea Ceccherelli e Alessandro Niero. Rovigo: Il Ponte del Sale.
- Ivănescu, Mircea. 2020. *Altre poesie scelte (1968–1976)*, a cura di Federico Donatiello. Milano: Criterion Editrice.
- Jakobson, Roman. 1986. *Saggi di linguistica generale*, a cura di Luigi Heilmann, traduzione di Luigi Heilmann e Letizia Grassi. Milano: Feltrinelli.
- Larkin, Philip. 1988. *Collected Poems*, edited by Anthony Thwaite. London/Boston: The Marvell Press and Faber and Faber.
- Lavezzi, Gianfranca. 2010. "Le forme metriche chiuse." In *Metrica italiana contemporanea*, Paolo Giovannetti, Gianfranca Lavezzi, 107–172. Roma: Carocci.
- Lermontov, Michail. 1963. *Liriche e poemi*, versioni di Tommaso Landolfi, introduzione di Angelo Maria Ripellino. Torino: Einaudi.
- Majakovskij, Vladimir. 1967. *Lenin*, a cura di Angelo Maria Ripellino. Torino: Einaudi.
- Niero, Alessandro. 1996. *Tendente a 1*, prefazione di Milo De Angelis. Verona: Colpo di Fulmine Edizioni.
- Niero, Alessandro, a cura di. 1997. "Quattro poeti russi contemporanei." *Si scrive*, numero unico: 321–357.
- Niero, Alessandro. 2004. *Il cuoio della voce*. Roma: Voland.
- Niero, Alessandro, a cura di. 2005. "Otto poeti russi." *In forma di parole* 2.
- Niero, Alessandro. 2008a. "Il signor Czarny." *In forma di parole* 1: 275–302.
- Niero, Alessandro. 2008b. *L'arte del possibile: Isif Brodskij poeta-traduttore di Quasimodo, Bassani, Govoni, Fortini, De Libero e Saba*. Venezia: Cafoscarina.
- Niero, Alessandro. 2013a. *A.B.C. Chievo*, prefazione di Massimo Raffaelli. Firenze: Passigli.
- Niero, Alessandro. 2013b. *Poesie e traduzioni del signor Czarny*. Brescia: L'Obliquo.
- Niero, Alessandro. 2013c. "Nota." In *Poesie e traduzioni del signor Czarny*, Alessandro Niero, 44. Brescia: L'Obliquo.
- Niero, Alessandro. 2014. *Versioni di me medesimo*, postfazione di Andrea Afribo. Massa: Transeuropa.
- Niero, Alessandro. 2018. "Angelo Maria Ripellino e il 'suo' Lenin di Majakovskij." *Europa Orientalis* 37: 121–158, [http://www.europaorientalis.it/uploads/files/2018/5.\\_niero\\_\(121-158\).pdf](http://www.europaorientalis.it/uploads/files/2018/5._niero_(121-158).pdf), ultima consultazione 5 agosto 2023.
- Niero, Alessandro, a cura di. 2019b. *Otto poeti russi*. Roma: Lithos.



- Niero, Alessandro. 2019b. *Residenza fittizia*, nota di Fabio Pusterla. Milano: Marcos y Marcos.
- Niero, Alessandro. 2019c. *Tradurre poesia russa. Analisi e autoanalisi*. Macerata: Quodlibet.
- Niero, Alessandro. 2020. "L'ispirazione indotta." In *I poeti e il tradurre*, a cura di Diogo Figueira Colossi, prefazione di Martina Daraio, 65–68. Osimo: Arcipelago Itaca Edizioni.
- Niero, Alessandro. 2021. "Due 'idee' di Chlebnikov: note su alcune traduzioni di Angelo Maria Ripellino e Paolo Nori." *Europa Orientalis* 40: 481–506.
- Pasternak, Boris. 1957. *Poesie*, a cura di Angelo Maria Ripellino. Torino: Einaudi.
- Poggioli, Renato. 1949. *Il fiore del verso russo*. Torino: Einaudi.
- Prigov, Dmitrij. 2011. *Trentatré testi*, a cura di Alessandro Niero. Crocetta del Montello: Terra Ferma.
- Puškin, Aleksandr. 1960. *Poemi e liriche*, a cura di Tommaso Landolfi. Torino: Einaudi.
- Puškin, Aleksandr. 1972. "Evgenij Onegin, dedica e primo capitolo." traduzione di Giovanni Giudici. *Almanacco dello Specchio* 1: 17–45.
- Puškin, Aleksandr. 1975. *Evgenij Onegin (Eugenio Oneghin)*, traduzione di Giovanni Giudici. Milano: Garzanti.
- Puškin, Aleksandr. 1990. *Opere*, a cura di Eridano Bazzarelli, Giovanni Spindel. Milano: Mondadori.
- Puškin, Aleksandr. 2021. *Eugenio Oneghin nei versi italiani di Giovanni Giudici*. Milano: Scalpendi.
- Pusterla, Fabio. 2019. [Risguardo]. In Alessandro Niero. *Residenza fittizia*. Milano: Marcos y Marcos.
- Raffaelli, Massimo. 2013. "La metafisica dei poveri." In *A.B.C. Chievo*, Alessandro Niero, 5–8. Firenze: Passigli.
- Rejn, Evgenij. 2008. *"Balcone" e altre poesie*, a cura di Alessandro Niero, prefazione di Iosif Brodskij. Reggio Emilia: Diabasis.
- Ripellino, Angelo Maria, a cura di. 1954. *Poesia russa del Novecento*. Parma: Guanda.
- Ripellino, Angelo Maria. 1960a. *Non un giorno ma adesso*. Roma: Grafica.
- Ripellino, Angelo Maria, a cura di. 1960b. *Poesia russa del Novecento*. Milano: Feltrinelli.
- Ripellino, Angelo Maria, a cura di. 1961. *Nuovi poeti sovietici*. Torino: Einaudi.
- Ripellino, Angelo Maria. 1967a. «*La fortezza d'Alvernia*» e altre poesie. Milano: Rizzoli.
- Ripellino, Angelo Maria. 1967b. "Prefazione." In *L'ènin*, Vladimir Majakovskij, 5–7. Torino: Einaudi.
- Ripellino, Angelo Maria. 1968. *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*. Torino: Einaudi.
- Ripellino, Angelo Maria. 1977. *Autunnale barocco*. Parma: Guanda.
- Ripellino, Angelo Maria. 1969. *Notizie dal diluvio*. Torino: Einaudi.
- Ripellino, Angelo Maria. 1972. *Sinfonietta*. Torino: Einaudi.
- Ripellino, Angelo Maria. 1976. *Lo splendido violino verde*. Torino: Einaudi.
- Ripellino, Angelo Maria. 2006. *Poesie prime e ultime*, a cura di Federico Lenzi, Antonio Pane, presentazione di Claudio Vela, introduzione di Alessandro Fo. Torino: Arago Editore.
- Ripellino, Angelo Maria. 2007. *Notizie dal diluvio – Sinfonietta – Lo splendido violino verde*, a cura di Alessandro Fo, Federico Lenzi, Antonio Pane, Claudio Vela. Torino: Einaudi.
- Ripellino, Angelo Maria. 2018. *Lettere e schede di lettura*, a cura di Antonio Pane. Torino: Einaudi.
- Ripellino, Angelo Maria. 2021. *Lo splendido violino verde*, a cura di Umberto Brunetti, con due scritti di Corrado Bologna e Alessandro Fo. Roma: Artemide.
- Testa, Enrico. 2005. "Introduzione." In *Dopo la lirica*, a cura di Enrico Testa, V–XXXIII. Torino: Einaudi.
- Tjutčev, Fëdor. 1964. *Poesie*, traduzione di Tommaso Landolfi, prefazione di Angelo Maria Ripellino. Torino: Einaudi.