

Tranelli e trappole nella traduzione di testi russi specialistici (danza, balletto e musica)

Michaela Böhmig

1. Premessa

Non mi soffermerò a lungo sulla premessa, riassumibile in tre punti:

1.1. Per tradurre testi così specifici come quelli che riguardano la danza, il balletto e la musica si deve aver frequentato questi ambiti non solo in teoria, ma possibilmente anche nella pratica. Molti termini non sono registrati nei dizionari bilingue e, spesso, nemmeno in quelli monolingua, come il Dal' (Dal' 1978-1980) o l'Ušakov (Ušakov 1994). Alcuni vocaboli mancano perfino in dizionari specifici – comunque non esistenti per l'italiano – come il *Wörterbuch der darstellenden Künste. Russisch-Deutsch / Deutsch-Russisch* [Vocabolario delle arti dello spettacolo. Russo-Tedesco / Tedesco-Russo], uscito in tre edizioni nell'allora DDR tra la seconda metà degli anni '70 e l'inizio degli anni '80 (Fischborn 1982). Come esempio di quanto serva una competenza approfondita per tradurre in maniera corretta un termine specifico, prendiamo un vocabolo come *язычок* (*jazyčok*), lett. «linguetta». Nell'Ušakov, tra i vari significati di *jazyčok* è elencato «*podvižnaja, odnym koncom ukreplennaja plastinka v različnych ustrojstvach, mehanizmach*» [piastrina mobile, fissata con una estremità in diversi dispositivi, meccanismi] e uno degli esempi è: «*jazyčok v duchovyh instrumentach*» [linguetta negli strumenti a fiato] (Ušakov 1994: IV, 1459).

Ora, per tradurre correttamente, si deve sapere che qui non si tratta degli strumenti a fiato in generale, ma di alcuni dei cosiddetti «legni» (clarino, oboe, fagotto), che non hanno una linguetta, ma un'ancia.

1.2. Si devono conoscere a fondo le serie culturali contigue (teatro, musica, arti figurative e, naturalmente, letteratura), dato che la conoscenza del contesto culturale e dell'epoca di appartenenza del testo di partenza è imprescindibile per tradurre correttamente (si traduce notoriamente non da una lingua all'altra, ma da una cultura all'altra). A sua volta, ogni scelta traduttiva, come un sasso lanciato in uno stagno, allarga i suoi cerchi e coinvolge altri ambiti, nel nostro caso composizioni musicali, dipinti e perfino opere letterarie. Il discorso vale, ovviamente, anche per chi traduce testi letterari, tenuto a conoscere le arti figurative e la musica, conoscenza, quest'ultima, spesso lacunosa.

1.3. Per tradurre testi relativi alla musica, si dovrebbe conoscere il tedesco, per la danza e il balletto è imprescindibile il francese.

I problemi di cui vorrei discutere in seguito mi si sono presentati durante il lavoro di traduzione dei testi, scritti da poeti, letterati, critici e storici della danza, ballerine e danzatori russi ai tempi delle tournée di Isadora Duncan in Russia nell'arco di tempo tra il 1903 e il 1918 (Böhmig 2016).

2. 'Felice' intuito o 'arido' ragionamento?

Sono numerosi gli esempi degli errori in cui può incorrere il traduttore più qualificato che proceda per intuito. Certamente, il cosiddetto 'intuito' è spesso oltremodo 'felice', ma non è sufficiente nemmeno quando è supportato da una lunga esperienza. Per ogni scelta traduttiva impegnativa, come nomi, titoli, termini con specifiche valenze semantiche, coordinate spazio-temporali, realtà locali, ecc., ecc., non

basta concentrarsi sul testo in cui sono inseriti, ma ci si deve interrogare sulla loro origine e risalire al più ampio contesto in cui sono nati. Vediamo alcuni esempi:

2.1. La sinfonia n. 1 di Gustav Mahler del 1888, «composizione musicale in forma sinfonica», è nota, in Italia, con il titolo *Il Titano*, che indirizza la percezione dell'ascoltatore verso l'aspetto monumentale della sinfonia. Indagando sulla genesi della creazione mahleriana, si scopre che il titolo originale (abbandonato nel corso della ulteriore elaborazione dell'opera), è *Titan* (senza articolo), nome derivato dall'omonimo romanzo di formazione dello scrittore tedesco Jean Paul. In questo romanzo, pubblicato negli anni 1800-1803, l'autore, che all'inizio dell'800 godeva di una fama pari a quella di Goethe e Schiller, prende di mira varie incarnazioni del 'titanismo', della hybris di individui dominati da tendenze estreme a scapito di una saggia moderazione. I riferimenti a Jean Paul sono confermati dalla prima parte della sinfonia di Mahler, che reca il sottotitolo "Aus den Tagen der Jugend". *Blumen-, Frucht- und Dornstücke* ["Dai giorni della giovinezza". Brani di fiori, frutti e spine], tratto da un'altra opera di Jean Paul, il romanzo *Siebenkäs* (1796-1797). Se ora consideriamo anche le peculiarità stilistiche degli scritti di Jean Paul, solitamente intrecciati intorno a una trama intricata e caratterizzati dalla 'ironia romantica' con lunghe digressioni umoristiche e satiriche, alternate a sentenze aforistiche, con la continua oscillazione tra comico e tragico, tra banale e sublime, tra passaggi apparentemente informi e rigore formale quasi classico, la sinfonia di Mahler assume tutt'altri connotati e le lungaggini diventano divagazioni, mentre nei momenti dissonanti si colgono echi burleschi.

2.2. Nella traduzione italiana del romanzo *Peterburg* (1913-1914) di Andrej Belyj si parla di «danza del volo delle valchirie» (Belyj 1961: 48), che rende letteralmente «tanec *poleta Val'kirij*» dell'originale (Belyj 1981: 62). L'espressione si riferisce al Preludio strumentale al Terzo atto della *Valchiria* (1854-1856; prima rappresentazione 1870) di Richard Wagner, brano noto come *Der Ritt der Walküren*, cioè «La cavalcata delle Valchirie», denominazione che dovrebbe essere conservata nella traduzione. In questa visione è da riconsiderare anche la traduzione italiana del pannello di Michail Vrubel'

Polet Fausta i Mefistofelja (1896), che in italiano è intitolato *Il volo di Faust e Mefistofele*. Vi sono raffigurati Faust e Mefistofele, che sullo sfondo di un cupo cielo notturno si reggono in groppa a due cavalli, lanciati in *galop volant*, e sorvolano una città fortificata medievale. L'immagine di Vrubel' si riferisce all'annotazione di regia della scena «Notte. Aperta campagna» del *Faust* di Goethe, dove si legge: «Faust, Mephistopheles, auf schwarzen Pferden daherbrausend» [Faust, Mefistofele, sfrecciando su neri corsieri] (Goethes Faust 1966: 139), senza che si precisi se si trovano in aria o per terra. A mio avviso, questa scena è contaminata, nella raffigurazione di Vrubel', con il momento del loro arrivo alla «Notte di Valpurga classica», alla quale giungono dall'alto come «aeronauti», senza che si menzionino cavalli (Goethes Faust 1966: 216). Forse anche nel caso del pannello di Vrubel' sarebbe pertanto più adatto tradurre il titolo con *La cavalcata di Faust e Mefistofele*, tanto più che Vrubel', oltre al *Faust* di Goethe, conosceva bene l'opera di Wagner, come dimostra la tela *Val'kirija* [La valchiria], dipinta nel 1899.

2.3. Un altro esempio di traduzione nella quale si riscontrano incongruenze, questa volta temporali, è una vecchia versione di *Son Makara* [Il sogno di Makar, 1885] di Vladimir Korolenko. Nel Quarto capitolo, nel quale si narra l'episodio di Makar che si inoltra nella taiga, si legge: «La tajga diventava spesso. Era silenziosa e piena di mistero. Gli spogli larici erano argentati di brina. Una debole **luce d'alba**, aprendosi il varco tra le loro cime, penetrava nel bosco [...]» (Korolenko 1961: 30). Segue la descrizione di come Makar si aggira nella taiga alla ricerca delle sue trappole (e di una volpe che avrebbe risolto i suoi debiti) e si imbatte nel suo nemico Aleška, anche lui alla ricerca delle trappole. Ambedue sospettano che l'altro gli voglia rubare le prede, si inseguono, si azzuffano e Makar, che ha la peggio, cade nella neve e a fatica si rialza. Qui leggiamo: «**Si faceva buio**» (Korolenko 1961: 34). Subito ci si chiede: ma l'ispezione di trappole (non lo svolgimento di una battuta di caccia), l'infausto incontro, il rapido inseguimento e una breve zuffa sono continuate dall'alba alla sera? Con questo dubbio si va a controllare l'originale, dove si trova: «*Mjagkij svet spolocha* [...]» (Korolenko 1978: 90) e, successivamente, «**Potemnelo**» (Korolenko 1978: 92). *Spolochi* ha il significato di *severnoe sijanie* (Ušakov 1994: IV, 446), cioè **aurora boreale**,

un fenomeno che nell'emisfero settentrionale si verifica nel lasso di tempo tra le ore 18.00 e l'1.00 di notte e che Korolenko descrive dettagliatamente nel paragrafo che precede quello di cui ci stiamo occupando. Cambia, pertanto, il tempo dei fatti narrati, che si svolgono in un'ambientazione notturna, rischiarata da una luce irreal, che conferisce alla scena un colorito sinistro. Un regista, che per girare un film su questo soggetto traesse il suo scenario dalla traduzione appena citata, creerebbe effetti completamente diversi da quelli di un regista che, invece, potesse ispirarsi all'originale.

2.4. Si potrebbero ancora ricordare le traduzioni dell'*Oblomov* (1859) di Ivan Gončarov. Nella descrizione dell'abbigliamento casalingo del protagonista, nell'originale russo si legge: «*Oblomov vseгда chodil doma bez galstuka* [...]» (Gončarov 1987: 8). Nelle traduzioni che conosco *galstuk* è reso con «cravatta», senza considerare che *Oblomov* è un uomo della prima metà dell'Ottocento. Basterebbe guardare un ritratto maschile dell'epoca per rendersi conto che *galstuk* – che, come sappiamo, deriva dal tedesco *Halstuch* [fazzoletto da collo] – non era una cravatta in senso moderno, ma un foulard annodato più o meno artisticamente intorno al colletto della camicia, peculiarità osservata solo nella più recente traduzione tedesca, accolta entusiasticamente dalla critica. Nel primo capitolo leggiamo: «*Zu Hause trug Oblomow nie ein Halstuch* [...]» [A casa *Oblomov* non portava mai un **fazzoletto da collo** (...)] (Gontšarov 2012: 9; cfr. anche nota: 769). In questo come in altri casi, il traduttore dovrebbe cercare di procurarsi una documentazione visiva (dipinti, fotografie, ecc.) per poter riprodurre anche lessicalmente una immagine corrispondente alla realtà del tempo.

2.5. Non posso concludere queste osservazioni senza rilevare un quesito che ha accompagnato tutta la mia vita di russista: perché in italiano, a differenza di quasi tutte le lingue e contrariamente all'articolo femminile degli altri fiumi europei con la desinenza in -a (Elba, Vistola, Senna, ecc.), si è diffuso l'uso di «il Volga», una incongruenza che fa perdere il ricco tessuto di credenze folcloristiche, legate alle espressioni *Volga-matuška* [Madre Volga] e *Don-batjuška* [Padre Don].



3. Considerazioni sulla traduzione di alcuni termini tecnici relativi alla danza e al balletto

Per illustrare i ragionamenti che hanno preceduto e accompagnato il mio lavoro sulla traduzione dei testi 'duncaniani', ho scelto alcuni vocaboli che presentano particolari difficoltà di traduzione. Eccoli:

Пляска, Пляс vs Танец / Pljaska, Pljas vs Tanec;
Хореография – Хореографический / Choreografija –
Choreografičeskij;
Руки и Ноги / Ruki e Nogi;
Тюник, Тюника vs Туника / Tjunik, Tjunika vs Tunika.

3.1. Pljaska, Pljas vs Tanec

Il russo abbonda di parole doppie: oltre a *pljaska/tanec* [danza], ricordiamo *volja/svoboda* [libertà], *pravda/istina* [verità].

Il populista Nikolaj Michajlovskij, in diversi suoi scritti, come *Pis'ma o pravde i nepravde* [Lettere sulla verità e la non-verità] (Michajlovskij 1897: 384) e *Predislovie* [Prefazione] alla raccolta delle sue opere (Michajlovskij 1896: V), parla con entusiasmo della ricchezza della lingua russa che ha termini doppi, in questo caso *pravda* e *istina*, laddove le lingue occidentali ne hanno solo uno. Questa particolarità pone non pochi problemi al traduttore in lingue diverse dall'inglese che dispone di *freedom* e *liberty* e anche di *verity* e *truth*.

Nel nostro discorso, i due termini doppi sono *pljaska* e *tanec*, che, per complicare la questione, possono anche essere usati come sinonimi. Nel dizionario dell'Ušakov troviamo le seguenti definizioni:

1. **Pljaska:** 1. *Dejstvie po glag. pljasat'* [Azione derivante dal v. ballare]; 2. *Tanec* (preimušč. narodnyj) [Danza (soprattutto popolare)]: *Narodnye pljaski* [Balli popolari]. *Pljaska smerti* [Danza macabra]; *Pljaska svjatogo Vitta / Vittova pljaska* [Ballo di San Vito]. *Pljas* è il sinonimo colloquiale di *pljaska* (Ušakov 1994: III, 314). Nel Dizionario tedesco *pljaska* è definita come *Tanz; improvisiertes Tanzen Art des Volkstanzes und Tanzens ohne festgelegte Schritte* [Danza; il danzare improvvisato Tipo di danza popolare e del danzare senza passi codificati] (Fischborn 1982: 82). Per quanto riguarda *pljas*, lo stesso dizionario traduce: *Tanzen* [il Danzare], *Tanz*

[Danza], Volkstanz [Danza popolare]; rituellet Tanz [Danza rituale], rituelles Tanzen [il Danzare rituale] (Fischborn 1982: 82).

2. Per **Tanec** (ot nemeckogo *Tanz*) [Danza (dal tedesco *Tanz*)] Ušakov elenca: 1. Plastičeskie i ritmičnye dviženija kak iskusstvo [Movimenti plastici e ritmici come arte]: *Iskusstvo tanca; Teorija tanca* [Arte della danza; Teoria della danza]; 2. Rjad takich dviženij, opredelennogo tempa i formy, ispolnjaemych v takt opredelennoj muzyke: *Val's i mazurka prinadležat k salonnym tancam; Klassičeskie tancy; Narodnye tancy; Charakternye tancy; Uroki tancev; Škola tancev* [Serie di movimenti con un tempo e una forma determinati, eseguiti al ritmo di una determinata musica: il valzer e la mazurka sono balli da sala; Danze classiche; Danze popolari; Danze di carattere; Lezioni di danze/balli; Scuola di danze/balli] (Ušakov 1994: IV, 651).

Già nella traduzione di questi brevi lemmi di dizionario si riscontrano difficoltà nella resa non solo delle differenze tra *pljaska* e *tanec* e dei corrispondenti vocaboli italiani, ma anche dei termini musicali (*ritm, temp, takt*), che richiedono una precisa conoscenza della struttura – e della relativa terminologia – di uno spartito musicale. Secondo il Kovalev, *ritm* è «ritmo», mentre *temp* può essere «tempo», inteso ovviamente in senso musicale, ma anche «ritmo». *Takt*, infine, può essere il «tempo» (musicale) e la «battuta», ma anche il «ritmo». Da evitare «cadenza», indicata tra i vari significati di *takt* (Kovalev 2007: 1132), perché la cadenza, in ambito musicale, è tutt'altra cosa dalla suddivisione in battute e dalla struttura ritmica di un brano.

Ma torniamo a *tanec* e *pljaska*. Anche in italiano abbiamo due vocaboli: **ballo**, definito dallo Zingarelli come 1. «Movimento ordinato del corpo e spec. dei piedi, secondo il ritmo della musica o del canto» con gli esempi: *maestro, scuola di b. Corpo di b. e Canzone a b.*; 2. Giro di danza, durata di un ballabile; 3. Tipo di ballabile: *il valzer è un b. a tre tempi. B. liscio*; 4. Festa danzante: *dare un b.; aprire il b.; b. in maschera; b. a corte*; 5. Azione scenica espressa per mezzo della pantomima e della danza, con accompagnamento di musica. *B. Excelsior*; 6. [...]; 7. *B. di San Vito* (Zingarelli 2002: 199-200). Il primo significato elencato nello Zingarelli per **danza** è «Complesso di movimenti ritmici del corpo, eseguiti da una o da più persone,

per lo più in accordo con un accompagnamento musicale» con gli esempi: *aprire le danze; d. del ventre. D. classica, d. accademica; D. popolare; D. sacra, rituale* (Zingarelli 2002: 495).

Ora ci si deve chiedere se nella traduzione si vuole mantenere una distinzione – per quanto opinabile – tra i due termini *pljaska* e *tanec* o se si preferisce tradurre tutto con «danza», soluzione, quest'ultima, che presenta meno problemi, ma sacrifica una differenziazione significativa nel russo. Ove si scegliesse la prima opzione, conviene vagliare gli esempi elencati nell'Ušakov, abbinandovi le possibili traduzioni:

Narodnye pljaski: Danze/balli popolari;

Pljaska smerti: Danza macabra;

Pljaska svjatogo Vitta, Vittova pljaska: Ballo di San Vito.

Iskusstvo tanca: Arte della danza (non del ballo);

Teorija tanca: Teoria della danza (non del ballo);

Val's i mazurka prinadležat k salonnym tancam: Il valzer e la mazurca sono balli da sala;

Klassičeskie tancy: Danze classiche;

Narodnye tancy: Danze o balli popolari;

Charakternye tancy: Danze di carattere;

Uroki tancev: Lezioni di danze/balli (esclusa la danza classica);

Škola tancev: Scuola di danze/balli (esclusa la danza classica: in Russia, la Scuola di danza accademica si chiama attualmente *Baletnaja škola* o, a livello istituzionale, *Choreografičeskoe učilišče*, altro problema per il traduttore che affronteremo più avanti);

Dopo il confronto delle ricorrenze (per *tanec* prevale leggermente l'abbinamento con «danza», per *pljaska* «danza» e «ballo» sono in equilibrio), l'esame delle incompatibilità e lunghe meditazioni ho pensato di poter procedere per esclusione, stabilendo che per *tanec*, legato a *klassičeskij tanec*, sinonimo di *balet*, avrei optato per «danza (classica)», mentre per (*narodnaja*) *pljaska* con elementi di improvvisazione, sinonimo del più formalizzato *narodnyj tanec*, avrei adottato «ballo (popolare)». Questa scelta non è priva di contraddizioni, interferenze e incongruità, che obbligano a prendere atto dell'inevitabile approssimazione di ogni scelta traduttiva.

Sorge subito il problema delle possibili ambiguità rispetto a espressioni come, ad. es., «Danza/ballo delle furie» dell'opera *Orfeo ed Euridice* di Christoph Willibald Gluck (prima rappresentazione 1762). Ora è invalso l'uso di «Danza delle furie», ma nel libretto di Ranieri de' Calzabigi si trova: «Ballo di Furie e Spettri», che nel libretto russo corrisponde

a *Pljaska furij* (per il libretto italiano, cfr. il sito <http://www.librettidopera.it/zpdf/orf_eur.pdf> e, per quello russo, il sito <<http://libretto-oper.ru/gluck/orfei-i-evridika>>). Pur concedendo che nel Settecento «ballo» era sinonimo del francese *balet* e che ora «ballo» si usa soprattutto per il ballo liscio, vorrei rinviare a espressioni come «balli popolari», «ballo in maschera», ma anche «canti e balli» e – perché no – a un titolo come *Donna è ballo* per un libro sulla nascita della danza moderna (Bertozzi 1979), per giustificare o, perlomeno, rendere proponibile la traduzione di *pljaska* con «ballo» e di *tanec* con «danza», opzione che permette di conservare, nel caso di «ballo», la connotazione di un minore rigore formale rispetto a «danza».

Ogni scelta traduttiva, come un sasso lanciato in uno stagno, allarga i suoi cerchi ad altri campi e, dopo aver deciso che avrei tradotto *pljaska* con «ballo», il pensiero è corso alla «fiaba drammatica» di Fedor Sologub *Nočnye pljaski* (1908), nota in italiano con il titolo *Danze notturne*. A mio avviso si potrebbe, invece, pensare a *Balli notturni* in considerazione del fatto che il Primo atto si svolge durante un festino alla corte di Re Politovskij, rallegrato da musicisti e *pljasuny* (pl. di *pljasun*), mentre nel Terzo atto il giovane poeta riferisce, con esplicito riferimento ai balli di Isadora Duncan, che le bellissime giovani principesse di notte vanno a ballare nel regno sotterraneo di un re malvagio. E forse Sologub pensava non solo alla Duncan, sulla quale, nello stesso anno della pièce, aveva scritto l'importante saggio *Mečta Don-Kichota. (Ajsedora Dulkan)* [Il sogno di Don Chisciotte. Isadora Duncan], ma anche a *Pljaska furij*. È comunque curioso il fatto che il giovane poeta usi *tancy* [danze] e *tancevat'* [danzare], parole che ricorrono solo tre volte, di cui due in questa replica, in un testo nel quale sono disseminati dieci vocaboli con la radice *pljas-* (*pljasat'*, *pljaska* e *pljasun*).

Al riguardo va ricordato che molti critici russi, nelle loro recensioni degli spettacoli della Duncan, parlavano di *pljaski* e definivano la danzatrice *pljasun'ja*, che designa qualcuno abile nell'arte del ballare (Ušakov 1994: III, 317). Questo termine crea, però, qualche problema, perché, in analogia con *pljas* = ballo, *pljasun'ja* non è traducibile con «ballerina». Soprattutto nel caso della Duncan, che era l'opposto di tutto quanto caratterizza una ballerina (non era leggiadra, non aveva tecnica in senso stretto, ballava a piedi nudi,

non portava calzamaglia, corsetto, gonnellino, non usava passi codificati, ma si lasciava andare all'improvvisazione), si deve usare «danzatrice».

Come si vede, se si volesse essere coerenti, ogni scelta traduttiva, prima o poi, porta a un bivio, che alla fine travolge o, perlomeno, ridimensiona l'opzione iniziale. Ciò non impedisce, però, che non si possa adottare «ballo» per *pljaska* e «danza» per *tanec*, in modo che il lettore percepisca che nella terminologia russa esiste una differenza, da spiegare magari con una nota a piè di pagina.

3.2. Choreografija e Choreografičeskij

Per iniziare il ragionamento sui due termini, è utile partire da due testi importanti, i libri di due autorevoli critici e storici della danza e del balletto: *Antičnaja Choreografija i miss Dulkan* di Valerian Svetlov (Svetlov 1906) e *Istorija choreografii vsech vekov i narodov* di Nikolaj Vaškevič (Vaškevič 1908).

Le perplessità legate alla traduzione sorgono immediatamente appena ci si inoltra nella lettura dei due testi, nei quali si parla sostanzialmente di danza e non di coreografia.

Consultando il Dizionario bilingue del Kovalev si trova solo: *choreografija* – coreografia (Kovalev 2007: 1233).

Nell'Ušakov, alla voce *choreografija*, le distinzioni sono più articolate: *Iskusstvo tanca* [Arte della danza], *Kompozicija i postanovka baletnych tancev* [Composizione e allestimento/messa in scena/realizzazione di balletti] (Ušakov 1994: IV, 1177).

Nel *Wörterbuch der darstellenden Künste* per *choreografija* si danno i seguenti termini: *Choreographie* [Coreografia], *Ballett-Inszenierung* [Messa in scena di un balletto]; *Tanzkunst* [Arte della danza], *Ballettkunst* [Arte del balletto] (Fischborn 1982: 118).

Va ricordato che, in Russia, il *Choreografičeskoe učilišče* non è una scuola di coreografia, ma una Scuola di danza classica/accademica o un'Accademia di danza, dove si insegna la tecnica del balletto e anche, ma non principalmente, la coreografia.

Per non perdere la derivazione etimologica dal greco χορευτική (τέχνη), dall'agg. χορευτικός, che si riferisce al danzare in coro e, per estensione, designa l'arte della danza in generale, proporrei

di usare «coreutica» per tradurre *choreografija* nei casi in cui si riferisce all'arte della danza.

I titoli citati all'inizio di questo paragrafo diventano, pertanto, *La Coreutica antica e Miss Duncan e Storia della coreutica di tutti i secoli e popoli*.

3.3. Noga e Ruka

Un problema non indifferente in testi che parlano di danza e balletto è come affrontare la traduzione di *noga*, *stupnja*, *pjatka*, *nosok* [gamba/piede, pianta del piede/piede, tallone, punta (qui: del piede)] e di *ruka*, *kist'*, *ladon'* [braccio/mano, mano, palma] con i relativi plurali.

Particolarmente ardua si rivela la traduzione dei termini riferiti alle posizioni delle gambe e dei piedi. Laddove *stupnja*, *pjatka* e *nosok* sono inequivocabili, *noga* presenta una doppia faccia, perché, parlando di balletto, si deve capire se, nella descrizione delle cinque posizioni fondamentali, si parla di gambe o di piedi, cioè se *len dehors* inizia dalle gambe o è circoscritto ai piedi.

Il problema è evidente nella traduzione di uno dei manuali più importanti per l'insegnamento della danza classica, *Osnovy klassičeskogo tanca* (Le basi della danza classica) di Agrippina Vaganova. E già qui potremmo discutere se usare *I fondamenti della danza classica* o *I principi fondamentali della danza classica* invece di *Le basi della danza classica* e se sostituire danza classica con balletto classico. Ma concentriamoci sul capitolo «Formy klassičeskogo tanca. I. Osnovnye ponjatija» (*Le forme della danza classica. I. I concetti basilari*), che si apre con il sottocapitolo «Pozicii nog» (*Le posizioni delle gambe/dei piedi*) (Vaganova 2000: 21), mentre il sottocapitolo «Pozicii ruk» (*Le posizioni delle braccia*), la cui traduzione crea meno problemi, si trova nel capitolo «Ruki» [Le braccia/Le mani] (Vaganova 2000: 46-48).

Il titolo e la frase iniziale del capitolo che la Vaganova dedica a gambe/piedi sono: «**POZICII NOG** // Èti pjat' ischodnych položenij **nog** obščezivestny. Ich pjat', potomu čto pri vsem želanii vy ne najdete šestogo položenija dlja vyvorotnych **nog** [...]. Dlja čitatelej, ne znajuščich tanca, privožu opisanie pozicii **nog**» (Vaganova 2000: 21). Nel capitolo, la Vaganova usa *noga* quando parla in generale dell'impostazione, mentre *stupnja*, *pjatka*, *nosok* sono riservati alle descrizioni dettagliate delle posizioni dei piedi.

Come si sono regolati i traduttori? Nella versione di F. Pappacena, A. Alberti e M. Korableva si legge: «**POSIZIONI. POSITIONS DES PIEDS** // Sono universalmente note le cinque posizioni fondamentali dei **piedi**. Ce ne sono cinque perché, anche volendo, con le **gambe** ruotate non potrete trovarne una sesta [...]. Inserisco la descrizione delle posizioni per i lettori che non conoscono la danza classica» (Vaganova 2007: 45). Come vediamo, la traduzione di *nog* (gen. pl. di *noga*) oscilla tra *pieds*, piedi e gambe e, in un caso, è omessa. Nella descrizione delle cinque posizioni basilari si rende con «piede» sia *noga* sia *stupnja*. Nella traduzione tedesca troviamo «Die Positionen der **Füsse**» [La posizione dei piedi] e si mantiene poi «Fuss» [piede; pl. Füsse] sia per *noga* che per *stupnja* (Waganowa 1954: 21).

Se, nella versione italiana della Vaganova rimane un margine di dubbio nel caso di *noga*, la questione è semplice per *stupnja*, *pjatka* e *nosok*, usati quando si parla nei dettagli della posizione dei piedi. L'unico dubbio è se tradurre *nosok* con punta o dita (del piede). Per quanto riguarda *ruka*, il termine corrisponde nella Vaganova a «braccio», *kist'* è «mano» e *ladon'*, quasi sempre associato a *kist'*, è usato le rare volte in cui si deve indicare che la palma della mano è rivolta in una direzione precisa (Vaganova 2007: 46-48).

Non vorrei entrare nella questione degli articoli che, come spesso, nella traduzione italiana sono omessi, anche quando si parla di cose ben precise. Per illustrare le difficoltà che nascono in generale dalla polivalenza semantica di due termini come *ruka* e *noga* e, in particolare, dall'uso che ne fanno in testi riferiti alla danza o al balletto persone che non sono danzatori o coreografi, valga come esempio il saggio di Vasilij Rozanov *Balet ruk. (Siamcy v Peterburge)* [Il balletto delle braccia/mani. (I siamesi a Pietroburgo)] (Rozanov 1914), nel quale l'autore parla della compagnia di danzatori siamesi che si sono esibiti a Pietroburgo nel 1900. Gli spettacoli ebbero una vasta risonanza negli ambienti culturali e influenzarono la danza e il balletto, come dimostrano la *Danza siamese* (1910) di Vaclav Nižinskij e le scenografie e i costumi di Lev Bakst per il balletto in un atto *Le Dieu bleu* (1912), coreografato da Michail Fokin (Fig. 1 e Fig. 2).



Fig. 1 Vaclav Nižinskij, *Danza siamese* 1910.



Fig. 2 Lev Bakst, Schizzo di costume "Il Dio" per il balletto *Le Dieu bleu* di R Hahn 1912.

La decisione di come tradurre *ruki* (braccia o mani) del titolo rozanoviano può avvenire solo dopo aver letto tutto l'articolo e aver controllato in quale contesto l'autore usa *ruka*, *kist' e ladon'*, parlando delle posizioni caratteristiche in una danza orientale sia delle braccia, sia delle mani. Prendiamo nota che Rozanov usa *ruki* nella descrizione di un danzatore in veste di idolo: «[...] u idola šest' ili vosem' ruk, no vse oni ne opuščeny i ne složeny, a vytjanuty v storony i raznoobrazno izognuty» [(...) l'idolo ha sei o otto braccia, ma queste non sono abbassate, né congiunte, ma stese

di lato e flesse in vario modo] (Rozanov 1914: 35). L'autore ricorre, poi, a *kist' ruki* quando intende la mano in senso stretto. Così arriviamo al punto in cui Rozanov precisa: «Ladon' i pal'cy, vsja kist' ruki, – v nich sosredotočeno suščestvo tanca» [La palma e le dita, tutta la mano – in esse si concentra l'essenza della danza] (Rozanov 1914: 35). Pur potendo dedurre che, in questo saggio, per *ruka* si intende generalmente il braccio, mentre *kist' ruki* si riferisce più propriamente alla mano, rimane qualche inevitabile incertezza per il fatto che Rozanov in diversi punti si serve di *ruka* nel senso di «mano», quando parla ad es. degli oggetti (fiori, nastri, piatti metallici) che i danzatori portano nelle mani. Mi sembra, comunque, che la traduzione più appropriata del titolo sia *Il balletto delle braccia*, scelta alla quale si potrebbe obiettare che andrebbe indagato a fondo se Rozanov fosse attratto maggiormente dai movimenti delle braccia dei danzatori o, invece, dalle pose delle mani, nel qual caso si potrebbe anche prendere in considerazione il più restrittivo *Il balletto delle mani*.

3.4. Tjunik / Tjunika vs Tunika

Un altro caso interessante è quello delle parole *tjunik/tjunika* e *tunika*, che si distinguono per una lettera e sono talora usate – per complicare ulteriormente le cose – come sinonimi. Nell'Ušakov *tunik/tjunika* sono definiti come: 1. Parte superiore di una doppia gonna femminile; 2. Gonnellino delle ballerine [cioè *tutù*] (Ušakov 1994: IV, 842), mentre *tunika* ha i seguenti significati: 1. veste degli antichi romani, portata sotto la toga; 2. abito dei sacerdoti cattolici; 3. sinonimo di *tjunik/tjunika* (Ušakov 1994: IV, 827). Per i testi che riguardano il balletto non si presentano pertanto dubbi sulla scelta da operare (*tjunik/tjunika* = *tutù*). Altrettanto chiaro è il caso della danza moderna, dove le danzatrici non indossano un *tutù*, ma vesti fluenti come tuniche. Qualche problema sorge per la traduzione di *tjunik/tjunika* in testi letterari, come vedremo nell'esempio seguente, tratto dalla «Prima visione» del «dramma lirico» *Neznakomka* [La sconosciuta, 1906] di Aleksandr Blok, dove si legge:

Человек в пальто:

Государи мои! Есть у меня небольшая вещица – весьма ценная миниатюра. (Вытаскивает из кармана

камею.) Вот-с, не угодно ли: с одной стороны – изображение эмблемы, а с другой – **приятная дама в тюнике на земном шаре сидит и над этим шаром держит скипетр**: подчиняйтесь, мол, повинуйтесь – и больше ничего! (Blok 1981: 120; grassetto mio – M. B.).

Nella traduzione italiana troviamo:

Uomo in paltò

Signori miei! Ho qui una cosetta da nulla... una miniatura molto preziosa. (*Estrae di tasca un cammeo*) Eccola, signori, vi piace? Da una parte un emblema e dall'altra **una graziosa signora, in tunica, che siede sul globo terrestre e tiene in mano uno scettro**, come a dire inchinatevi, ubbidite e... nient'altro (Blok 1977: 29; grassetto mio – M. B.).

Anche la traduzione tedesca sceglie di tradurre *tjunika* con *Tunika* (Block 1978: 29-30).

In un primo momento avevo pensato che «tutù» (e non «tunica») sarebbe stata la scelta giusta, perché evoca l'immagine di una ballerina sopra una sfera, immagine che rimanda a una sorta di carillon e sembrerebbe giustificata dalla *pošlost'* – volgarità, trivialità – del personaggio che parla. In una traduzione si deve però sempre prestare la massima attenzione a tutte le implicazioni, senza farsi trascinare dai voli della fantasia con il pericolo di iper-interpretare un testo.

Dopo essermi imbattuta in alcune opere lessicografiche, soprattutto francesi, che hanno avuto un'ampissima diffusione nell'800, ho avuto forti ripensamenti. In un Dizionario dell'inizio dell'800 e nelle numerose edizioni successive, alla voce «Astrologia (Iconologia)», si legge: «Plusieurs artistes l'ont représentée vêtue de bleu et couronnée d'étoiles, avec des ailes au dos, un sceptre dans les mains, et le globe de la terre sous les pieds» (Noel 1801: 124-125). La descrizione si ritrova in un altro Dizionario, anche questo ripubblicato numerose volte, dove l'«Astrologia» è definita allo stesso modo: «† myth. Figure allégorique, vêtue de bleu et couronnée d'étoiles, avec des ailes au dos, un sceptre dans les mains, et le globe terrestre sous ses pieds» (Raymond 1832: 122).

Il Dizionario forse più popolare, il *Dictionnaire général et grammatical des Dictionnaires français* del prolifico Napoléon Landais, riporta: «T. de myth., figure allégorique vêtue de bleu, couronnée d'étoiles, ayant des ailes au dos, un sceptre dans les mains, et le globe terrestre sous les pieds» (Landais 1846: I, 158).

Se passiamo alle numerose rappresentazioni figurative dell'Astrologia, incontriamo gli stessi emblemi: la donna vestita di una tunica che con una mano indica un oggetto simile a uno scettro e con l'altra il globo terrestre (Fig. 3).



Fig. 3 Allegoria dell'Astrologia. Scuola italiana. XVIII sec.

È curioso che, nel momento in cui l'Astrologia diventa Astronomia e il mito si trasforma in pratica scientifica, si conservino vaghe reminiscenze dell'allegoria originaria, ma lo scettro diventa cannocchiale e la figura non è più una donna, ma un uomo (Fig. 4).




Fig. 4 Gottlieb Heymüller, *Allegoria dell'Astronomia* (Astrologia). 1758. Bildergalerie, Potsdam.

Di fronte a queste immagini, che si intrecciano con la visione dell'Apocalisse cara ai simbolisti della «donna vestita di sole, con la luna sotto i suoi piedi e sul suo capo una corona di dodici stelle» (Apocalisse di Giovanni 1974: 12, 1), ho avuto un ripensamento e sto ancora meditando se, nel brano della pièce di Blok, non sia preferibile «tunica», invece di «tutù». Certo, cambiano le associazioni e, scegliendo «tunica», si allude alle danzatrici moderniste dell'epoca che, ispirandosi alle vesti greche, portavano tuniche, sotto le quali trasparivano le loro fattezze fisiche. Queste danzatrici e, in particolare, Isadora Duncan erano ben presenti nella immaginazione di Blok, uno dei suoi più ferventi ammiratori. Ne è testimonianza il dialogo che nella «Terza visione» della pièce *Neznakomka* si sviluppa sulla Serpantini tra lo snob Georges, il sognatore romantico Miša e la padrona di casa, una signora benpensante dell'alta società, nel quale si scontrano le opinioni di chi è scandalizzato dalle esibizioni di una danzatrice quasi nuda e di chi vi vede, invece, l'incarnazione della musica (Bezrodnij 1985; Böhmig 2016: 52). In questa, come in altre occasioni, ci si rende conto ancora una volta della responsabilità del traduttore che, a seconda delle sue scelte, apre diversi spazi immaginari, origina sciami di associazioni, sollecita metafore e orienta la percezione del lettore/ascoltatore/spettatore. Scegliendo, infatti, «tunica», si avvalorerebbe non solo l'influenza sull'opera di Blok delle suggestioni derivate dalle esibizioni di Isadora Duncan, ma anche un interesse per le scienze occulte.

4. Termini tecnici della danza e del balletto

E ora passiamo a qualche termine tecnico del mondo della danza e del balletto che presuppongono la padronanza di altre lingue oltre a quelle da e in cui si traduce (per il balletto, il francese).

Per illustrare alcuni concetti basilari del balletto accademico ho scelto come esempio quelli menzionati nel libro di Akim Volynskij *Kniga likovaniij. Azbuka klassičeskogo tanca* [Il libro delle esultanze. L'alfabeto della danza classica, 1925], dove si trovano i termini tecnici francesi in trascrizione fonetica russa:



Анртраша (Antrša) (Volynskij 1992: 125) = *entrechat*;
 Арабеск (Arabesk) (Volynskij 1992: 87) = *arabesque*;
 Аттитюд (Attitjud) (Volynskij 1992: 87) = *attitude*;
 Батман (Batman) (Volynskij 1992: 59) = *battement*;
 Фуетэ (Fuetè) (Volynskij 1992: 82) = *fouetté*;
 Курпэ (Kurè) (Volynskij 1992: 67) = *coupé*;
 Пируэт (Piruèt) (Volynskij 1992: 89) = *pirouette*, anche piroetta.

L'elenco potrebbe essere allungato con numerosi altri termini, spesso assenti perfino nei dizionari monolingua. In questi casi, prima di procedere alla traduzione, conviene farsi un glossario consultando manuali di tecnica della danza nelle due o tre lingue (in questo caso russo, francese, italiano) con le quali ci si trova a operare.

5. I nomi delle note musicali

Infine, vorrei spendere due parole sull'annotazione musicale. In Russia, nell'Ottocento-inizio Novecento, le note e le tonalità erano indicate secondo il sistema alfabetico (di origine greca), diffuso in area anglosassone, germanica e mitteleuropea. Qui le note e le tonalità sono designate con le lettere C, D, E, F, G, A, H (si naturale) / B (si bemolle), sistema con il quale è possibile costruire il tema musicale BACH. Successivamente, in Russia si è passati al sistema sillabico, in uso nei paesi latini (do, re, mi, fa, sol, la, si), nel quale i nomi delle note corrispondono alle sillabe iniziali dei primi sei versetti dell'inno *Ut queant laxis* (in origine il do era denominato ut), composto nell'VIII sec. da Paolo Diacono, monaco, storico e poeta longobardo che scriveva in latino, e codificato nel XI sec. da Guido d'Arezzo. È da tenere conto, inoltre, che nel sistema alfabetico si usa spesso la iniziale maiuscola per indicare la tonalità maggiore e l'iniziale minuscola per la tonalità minore. In questo caso è bene cercare una tabella delle corrispondenze in internet, come quella che è consultabile sul sito <<http://www.urfm.braidense.it/documentazione/lezioni/Titoloconvenzionale/tonalita.htm>>. E anche qui, in un campo così altamente specialistico, non guasta una esperienza personale.

Riporto un solo esempio: il balletto *Symphony in C* (1947) di George Balanchine, in origine col titolo *Le Palais de Cristal*, è composto sulla musica della Sinfonia in do maggiore di Georges Bizet. Nella denominazione italiana si elude il problema

lasciando *Symphony in C*, un titolo che, per chi non conosce la notazione musicale alfabetica, potrebbe presentarsi a qualche equivoco. La C maiuscola non è una sigla più o meno criptica, ma indica il do maggiore. Infatti, in Russia il balletto si chiama *Simfonija do mažor*. E qui si pone la domanda: se, in un testo inglese, troviamo il titolo *Symphony in C* lo conserviamo per fedeltà al nome originale del balletto, dando la priorità a Balanchine, o lo traduciamo con *Sinfonia in do maggiore* (come fanno i russi), scelta che, al di là di Balanchine, ristabilisce il legame con Bizet e la sua *Symphonie en do majeur*, di cui Balanchine propone la versione inglese?

6. Conclusione

Dopo aver visto i tanti problemi posti da traduzioni di linguaggi specialistici, possiamo trarre alcune conclusioni. Prima di tutto: ogni traduzione lascia sempre un margine di incertezza e, soprattutto, non è mai conclusiva e definitiva, sebbene per la terminologia tecnica in senso stretto ci siano pochi margini di interpretazione. E, seconda considerazione: ogni traduzione allarga i suoi cerchi alle serie culturali contigue e, quando si è immersi in una traduzione di testi relativi alla danza e al balletto, i collegamenti vanno alla musica, alle arti figurative, perfino alla letteratura, considerazione che vale anche al contrario, quando le interferenze che partono, ad es., dalla letteratura toccano le arti, la musica o la danza.

Bibliografia

“Apocalisse di Giovanni”, *La Bibbia di Gerusalemme*, ed. Dehoniane, Bologna 1974: 2626-2660.
 Belyj, Andrej, *Peterburg*, Izd-vo “Nauka”, Moskva 1981.
 Belyj, Andrej, *Pietroburgo*, G. Einaudi ed., Torino 1961.
 Bertozzi, Donatella (ed.), *Donna è ballo. La nascita della danza moderna nei testi delle donne che l'hanno inventata*, Savelli ed., Milano 1979.
 Bezrodnyj, Michail, “Serpantini – kto ona?”, *Blokovskij sbornik*, vol. V, Tartu 1985: 46-58.
 Block, Alexander, *Ausgewählte Werke*, Verlag Volk und Welt, Berlin (DDR) 1978, vol. II.
 Blok, Aleksandr, *Drammi lirici*, intr. A. M.

Ripellino; cura e trad. S. Leone - S. Pescatori, G. Einaudi ed., Torino 1977.
 Blok, Aleksandr, *Teatr*, Izd-vo “Sovetskij pisatel” - Leningradskoe otdelenie, Leningrad 1981.
 Böhmig, Michaela, *La danza libera nel paese del balletto. Isadora Duncan in Russia (1903-1918)*, UniversItalia, Roma 2016.
 Dal', Vladimir, *Tolkovyj slovar' živogo velikoruskogo jazyka*, Izd-vo “Russkij jazyk”, Moskva 1978-1980, voll. I-IV (prima pubblicazione Sankt-Peterburg-Moskva 1880-1882).
 Fischborn, Gabriele (ed.), *Wörterbuch der darstellenden Künste. Russisch-Deutsch / Deutsch-Russisch // Slovar' zreliščnych iskusstv. Russko-nemeckij / Nemecko-russkij*, VEB Verlag Enzklopädie, Leipzig 1982 (3a ed.).
 Goethes *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil*, Ch. Wegner Verlag, Hamburg 1966.
 Gončarov, Ivan, *Oblomov*, Izd-vo “Nauka” - Lenigradskoe otdelenie, Leningrad 1987.
 Gontšarov, Iwan, *Oblomow*, cura e trad. V. Bischitzky, C. Hanser Verlag, München 2012.
 Korolenko, Vladimir, “Son Makara”, Id., *Razzkazy*, Izd-vo “Sovetskaja Rossija”, Moskva 1978: 84-109.
 Korolenko, Vladimir, *Il sogno di Makar*, trad. M. Albertini, ed. Paoline, Modena 1961 (4a ed.).
 Kovalev, Vladimir (ed.), *Dizionario Russo-Italiano / Italiano-Russo*, Zanichelli, Bologna 2007 (3a ed.).
 Landais, Napoléon, *Dictionnaire général et grammatical des Dictionnaires français*, vol. I (A-G), Didier, libraire-éditeur, Paris 1846 (9a ed.) (prima pubblicazione Paris 1834).
 Michajlovskij, Nikolaj, “Piš'ma o pravde i nepravde”, *Sočinenija M.K. Michajlovskogo v šesti tomach*, vol. IV, Izd-vo “Russkoe bogatstvo”, Sankt-Peterburg 1897: 381-463 (prima pubblicazione «Otečestvennye zapiski», 1877, n. 11; 1878, n. 1).
 Michajlovskij, Nikolaj, “Predislovie”, *Sočinenija N.K. Michajlovskogo*, vol. I, Izd-vo “Russkoe bogatstvo”, Sankt-Peterburg, 1896: V-VII; consultabile sul sito <https://elis.psu.ru/node/61092>.
 Noel, François (ed.), *Dictionnaire de la fable, ou Mythologie Grecque, Latine, Egyptienne, Celtique* [ecc., ecc.], vol. I, Le Normant, imprimeur-libraire, Paris 1801.
 Raymond, François (ed.), *Dictionnaire général de la langue française et vocabulaire universel des sciences, des arts et des métiers*, vol. I (A-L),

A. André, libraire - Crochard, libraire - F. G. Levrault, libraire, Paris 1832.

Rozanov, Vasilij, "Balet ruk. (Siamcyv Peterburge)", Id., *Sredi chudožnikov. S portretami*, Tipografija tovariščestva A.S. Suvorina, Sankt-Peterburg 1914: 31-45.

Svetlov, Valerian, "Antičnaja Choreografija i miss Duncan", Id., *Terpsichora. Stat'i. Očerki. Zametki*, Izd-vo A.F. Marksa, Sankt-Peterburg 1906: 167-179.

Ušakov, Dmitrij (ed.), *Tolkovyj slovar' russkogo jazyka*, Izd-vo "Russkie slovari", Moskva 1994, voll. I-IV (prima pubblicazione Moskva 1935-1940).

Vaganova, Agrippina, *Le basi della danza classica*, a cura di A. Alberti - F. Pappacena, Gremese ed., Roma 2007.

Vagnova, Agrippina, *Osnovy klassičeskogo tanca*, Izd-vo "Lan", Sankt-Peterburg 2000 (6a ed.).

Vaškevič, Nikolaj, *Istorija choreografii vseh vekov i narodov*, Izd-vo I.N. Knebelja, Moskva 1908.

Volynskij, Akim, *Kniga likovanij. Azbuka klassičeskogo tanca*, Izd-vo "Artist. Režisser. Teatr", Moskva 1992 (prima pubblicazione Leningrad 1925).

Waganowa Agrippina, *Die Grundlagen des klassischen Tanzes*, Henschelverlag, Berlin (DDR) 1954.

Zingarelli, Nicola (ed.), *lo Zingarelli 2003. Vocabolario della lingua italiana*, Zanichelli ed., Bologna 2002.

Sitografia

<http://www.librettidopera.it/zpdf/orf_eur.pdf>.

<<http://libretto-oper.ru/gluck/orfei-i-evridika>>.