

ALESSANDRA MURA

### TRADURRE *MAGGIO* IN ITALIANO

Il ritmo, la musica di *Maggio* di Karel Hynek Mácha è indissolubile dal suo mito, dalla sua bellezza e dal fascino travolgente che continua a esercitare sui lettori di oggi. È dunque obbligatorio per chi decida di affrontarne la traduzione un attento esame delle differenze prosodiche determinate nei vari idiomi dalle diverse strutture linguistiche e dai diversi elementi fonologici.

Nella storia del verso in ogni lingua assistiamo al formarsi di una norma ritmica chiamata metro, che è la figura ritmica specifica della poesia. La percezione del ritmo avviene per effetto di un impulso metrico; l'impulso metrico nasce dall'affermazione nel verso di alcuni elementi fonologici, diversi nelle diverse lingue, e chiamiamo ritmo quell'organizzazione di elementi fonologici che si manifesta come ripetizione o anche come variazione e quindi infrazione alla norma, o delusione dell'aspettativa, che crea la varietà ritmica attraverso la quale il testo acquista valore semantico e artistico.

Naturalmente in tutte le lingue la storia del verso è caratterizzata da un periodo di consolidamento della norma metrica e da successivi periodi di infrazione, di cambiamento, dettati da impulsi innovatori legati alla storia e alla cultura dei vari paesi. Quel che interessa per poter parlare di traduzione poetica è il confronto, l'analisi di quegli elementi fonologici del materiale linguistico che diventano produttivi nella creazione e nella percezione del ritmo poetico.

Ai fini del ritmo poetico alcuni elementi diventano costitutivi della norma metrica, mentre altri sfuggono per loro natura agli schemi ripetitivi e saranno quindi produttivi per la varietà ritmica.

Nella poesia ceca fin dal XIII secolo si afferma il verso sillabo-tonico, ossia un verso dove gli elementi principali per la percezione del ritmo sono: (1) il numero degli accenti nel verso, (2) il numero delle

sillabe nel verso, ma anche (3) la collocazione delle sillabe non accentate tra quelle accentate:

ceco → verso sillabo-tonico

costante metrica → numero delle sillabe e numero degli accenti

tendenza metrica → isosillabismo + isotonismo

agente fonologico → lunghezza

L'alternanza tra le sillabe accentate e non accentate crea i diversi tipi di piede – giambo, trocheo, dattilo, etc. –, che però non devono essere confusi con quelli della metrica quantitativa latina e greca. La lunghezza infatti in ceco non si presta a essere sottoposta a regolamentazione metrica (per quanto ci siano molti esempi di applicazione della metrica quantitativa anche in ceco fino al XIX secolo): essa risulta artificiosa poiché le lunghezze sono troppo varie e imprevedibili per essere imbrigliate in un rigido schema metrico. Il metro dunque, o l'impulso metrico, non si basa sull'alternanza di sillabe brevi o lunghe, ma sull'alternanza di toniche e atone (accentate e non accentate). E poiché l'accento ceco è fisso sulla prima sillaba e non si segnala graficamente, i piedi tendono a coincidere con le singole parole, soprattutto i trochei e i dattili (– U, – UU), che sono nella prosodia ceca le forme più naturali:

Třeba bylo pozdní lásce	– U – U – U – U
Jako v sádě na podzimi	– U – UU – UU

(Ján Neruda, *Nesmějte se pavučince*)

Mentre il giambo (U –) è per il ceco una costruzione più artificiosa che deve di solito iniziare con una proclitica:

Tam žádný – žádný – žádný cíl	U – U – U – U –
bez konce dál – bez konce jen	U – U – U – U –

(K. H. Mácha, *Máj*)

Come osserva Josef Hrabák,<sup>1</sup> gli elementi che in una lingua diventano fondamentali nella creazione del metro e del ritmo sono quelli che hanno un forte carattere fonologico, cioè quelli che determinano il significato delle parole (Hrabák li definisce “fonologické činitelé”,

<sup>(1)</sup> Cfr. Josef Hrabák, *Úvod do teorie verše*. SPN, Praha 1970, p. 32.

‘agenti fonologici’). Tali elementi sono l’accento e la quantità (o lunghezza). In ceco è agente fonologico la lunghezza, ma non l’accento, che è fisso sulla prima sillaba: *míli – milí, dal – dál*. In italiano, come in russo, è agente fonologico l’accento: *pero – però, ancora – ancora*.

Le lunghezze sono dunque fondamentali nel metro ceco perché possono ostacolarlo o rafforzarlo, creare un ritmo più veloce o più lento. Jiří Levý<sup>2</sup> riporta il seguente esempio per far comprendere le diverse possibilità del ritmo dattilico nella poesia ceca; al suo esempio in ceco affianco la traduzione in italiano di Angelo Maria Ripellino:

Kolikrát verši můj	Quante volte verso mio
kolikrát klopýtals	quante volte hai cespicato
v bolesti lásce žalu mém	nel cruccio nell’amore nel
	[cordoglio
soukromém	mio privato
kolikrát verši můj	quante volte verso mio
kolikrát tancovals	quante volte tu hai danzato

(F. Halas, *Zpěv úzkosti*)

(trad. di A. M. Ripellino)

In ceco i dattili ostacolati dalle lunghezze creano un ritmo lento e cadenzato; Ripellino ottiene un analogo effetto con un ritmo trocaico. Appare evidente, già da questo solo esempio, che ottenere un ritmo equivalente significa ricercare quella tendenza metrica che crea un ‘tempo’ equivalente, e non un ‘metro’ che potrebbe essere identico solo nel nome producendo un ritmo totalmente diverso.

Il verso italiano è un verso sillabico:

italiano → verso sillabico  
 costante metrica → numero delle sillabe  
 tendenza metrica → iso-sillabismo  
 agente fonologico → accento

È dunque un verso dove la costante metrica è il numero di sillabe. La poesia basata su questo tipo di verso tende a essere composta di versi con lo stesso numero di sillabe o da un’alternanza di versi di varie misure che si ripetono a schemi più o meno regolari, ma che comunque tendono all’isosillabismo. Diversamente dal ceco, l’accento è mobile

<sup>(2)</sup> Cfr. Jiří Levý, *Umění překlady*. Československý spisovatel, Praha 1963, p. 187.

e determina il significato delle parole (ossia è agente fonologico) e i piedi non tendono a coincidere con l'unità di parola. Anche nel verso italiano si possono riscontrare ritmi dattilici, giambici, etc., dove l'accento è l'elemento dinamico che sfugge alla regolamentazione metrica e produce grande varietà ritmica. Data la differenza di struttura tra la lingua italiana e quella ceca non è detto, ad esempio, che un ritmo dattilico di un verso ceco sia equivalente al ritmo dattilico di una traduzione italiana. È dunque necessario capire quale 'tempo' crea un ritmo dattilico, trocaico o giambico nelle diverse lingue. Si deve analizzare il ritmo dell'originale per poi cercare un ritmo non 'uguale' nella traduzione ma 'equivalente', e ciò che deve essere equivalente è il 'tempo' prodotto dal ritmo dell'originale.

All'epoca in cui scrive *Maggio*, Mácha compie una piccola rivoluzione sul ritmo giambico, che in ceco rischia di essere il più artificioso, perché non si armonizza con le caratteristiche della lingua. Deve solitamente iniziare con un monosillabo non accentato. I giambi, scrive Roman Jakobson,<sup>3</sup> costituiscono circa i 9/10 del totale dei versi di *Maggio*. Il giambo è l'unità metrica fondamentale dell'intero poema e il contributo più originale e più produttivo di Mácha alla successiva evoluzione del verso ceco. Nel giambo di Mácha il ritmo è molto forte e crescente, perché i monosillabi non accentati all'inizio del verso sono semanticamente legati al testo in modo inscindibile (ossia non sono espedienti solo formali); inoltre, spesso ricorrono versi interamente giambici, creati grazie al sorprendente uso delle inversioni che permettono di terminare il verso con un monosillabo e quindi mantenere il ritmo giambico:

“Ach – ona, ona! Anjel můj!  
 Proč klesla dřív, než jsem ji znal?  
 Proč otec můj? – Proč svůdce tvůj?  
 Má kletba –” Léč hluboký žal  
 umoří slova. Kvapně vstal;  
 noci řinčí řetězů hřmot  
 a z mala okna vězně zrak  
 zalétá ven za hluky vod. –  
 Ouplný měsíc překryl mrak,

(<sup>3</sup>) Cfr. Roman Jakobson, *K popisu Máchova verše*, in Id., *Poetická funkce*. A cura di M. Červenka. Nakladatelství H&H, Praha 1995, pp. 427-476.

než nade temný horní stín  
 vychází hvězdy v noci klín;  
 i po jezeru hvězdný svit,  
 co ztracené světlo se míhá.  
 Zrak vězně tyto jiskry stíhá,  
 a v srdce bolný vodí cit.

[...]

Jak dlouhá noc – jak dlouhá noc –  
 však delší mně nastává. – – –  
 Pryč, myšlenko!” – A hrůzy moc  
 myšlenku překonává. –  
 Hluboké ticho. – Kapky hlas  
 svým pádem opět měří čas.

I versi di *Maggio* sono vari; prevalgono i tetrametri giambici, ma sono presenti anche tetrametri trocaici, esametri e trimetri giambici e altre forme ibride.<sup>4</sup> In *Mácha* sono presenti tutta la tradizione poetica che lo ha preceduto e tutte le innovazioni che ispireranno la poesia successiva.

La scelta che a mio parere si imponeva nella traduzione italiana era quella di muoversi in un analogo rapporto tra tradizione e innovazione, e quindi in primo luogo di cercare nella struttura generale una prevalenza di endecasillabi sciolti, all'interno dei quali trovare di volta in volta un ritmo equivalente.

Per quanto riguarda altri elementi che costituiscono l'orchestrazione, la musica di *Maggio*, e che sono le ripetizioni, le paronomasie, le allitterazioni, l'eufonia, la trama fonetica e le rime, ho preso quasi subito due decisioni importanti: evitare ripetizioni e rime.

La motivazione risiede ancora una volta nella diversità della struttura linguistica del ceco e dell'italiano. Il ceco è una lingua sintetica, l'italiano è una lingua in parte sintetica e in parte analitica. In una lingua sintetica ogni parola flessibile (“ohebné slovo”), declinabile, può presentarsi in poesia con molte desinenze diverse per suono, che oltre a creare varietà e non monotonia (essendo anche produttive per paronomasie e allitterazioni) offrono anche la possibilità di formare molte

<sup>(4)</sup> Cfr. *ivi*, p. 439.

rime. Pensiamo alla parola *láska*: con i suoi quattordici casi ha dieci forme acustiche diverse: *láska, lásky, lásce, lásku, lásko, láskou, lássek, láskám, láskách, láskami*.

Oltre a rimare con altre parole che terminano in *-áska* e oltre a creare centinaia di rime grammaticali, può rimare anche con parole che nella loro forma principale terminano in modo diverso: *lásce – zachce, lásko – za sklo*.

In inglese, che è lingua analitica per eccellenza, la possibilità di creare rime è assai scarsa; dunque presto si automatizzano e il loro valore semantico è ridotto. L'italiano ha più possibilità dell'inglese grazie ai verbi. Il verbo 'amare' con tutte le sue coniugazioni presenta 43 forme acustiche diverse. Ognuna delle forme verbali può rimare con parole diverse e creare centinaia di rime grammaticali. Dunque anche in italiano ci sono le premesse per una produttiva differenziazione tra rime banali (grammaticali) e originali. Ma in italiano la possibilità di creare rime resta infinitamente inferiore rispetto al ceco; inoltre mentre per le rime grammaticali in italiano sono più produttivi i verbi, in ceco sono più produttivi i sostantivi. Nella poesia ceca la rima acquisita dunque un più grande valore semantico e la sua funzione stilistica come componente unificatrice dei versi è avvertita con maggiore sensibilità. Nella poesia italiana nei primi secoli la rima era considerata una componente essenziale del verso, ma già nel Rinascimento (già da Ariosto e Boiardo, per esempio) furono tentate le prime composizioni in versi sciolti che presto mostrarono di poter essere percepiti come versi veri e propri, perché fortemente ritmati e subito riconoscibili come non prosa.

Uno degli esempi più noti di poesia italiana in versi sciolti è l'*incipit* dei *Sepolcri* di Foscolo:

All'ombra de' cipressi e dentro l'urne  
 Confortate di pianto è forse il sonno  
 Della morte men duro? Ove più il Sole  
 Per me alla terra non fecondi questa  
 Bella d'erbe famiglia e d'animali,  
 E quando vaghe di lusinghe innanzi  
 A me non danzeran l'ore future,  
 Né da te, dolce amico, udrò più il verso  
 E la mesta armonia che lo governa,

Né più nel cor mi parlerà lo spirto  
 Delle vergini Muse e dell'Amore,  
 Unico spirto a mia vita raminga,  
 Qual fia ristoro a' di perduti un sasso  
 Che distingua le mie dalle infinite  
 Ossa che in terra e in mar semina morte?

L'assenza della rima non compromette la forte struttura ritmica del testo, potentemente sorretta dall'isosillabismo, dalle alternanze nello schema accentuativo e da tutte le altre figure ritmiche: eufonia, paronomasie, assonanze, consonanze, allitterazioni, etc. Inoltre, considerando il fatto che Mácha con il suo ritmo giambico compie una rivoluzione, crea un ritmo che rompe con la tradizione e influenzerà tutta la poesia successiva, perché cercare a tutti i costi la rima in italiano, visto che l'innovazione, la rottura con la tradizione, nella storia del nostro verso è avvenuta proprio attraverso la liberazione dalla rima?

Aggiungiamo inoltre che il traduttore lavora su un materiale già dato e non ha la possibilità di ricercare rime preziose là dove la lingua non gli viene incontro abbastanza casualmente e miracolosamente. Apparirà evidente, in base a queste considerazioni, che la ricerca della rima, nella traduzione di un testo come *Maggio*, avrebbe portato inesorabilmente a un effetto parodia, con un'intollerabile quantità di rime verbali (e dunque banali), avrebbe portato alla sottocategoria popolare della filastrocca. Non va dimenticato che *Maggio* narra una storia, e in modo semplice, a dispetto della sua complessità formale; e in una storia ci sono azioni e quindi verbi. Ma anche se le rime non fossero verbali, nella ricerca della rima a tutti i costi si corre sempre il rischio della banalizzazione.

In un saggio del 1949 Levý analizza brevemente le traduzioni di *Maggio* fino ad allora pubblicate in varie lingue.<sup>5</sup> La conclusione fondamentale a cui giunge è che fino a quel momento le traduzioni che gli apparivano più convincenti erano quelle realizzate da poeti, o quelle che apparentemente si allontanavano di più dall'originale e in modo autonomo ottenevano una più forte musicalità e un ritmo più efficace. Fra i tentativi più riusciti, Levý menziona la traduzione di Ric-

<sup>(5)</sup> Cfr. Jiří Levý, *O překládání máchova Máje*, in Id., *Bude literární věda exaktní vědou? Výbor studií*. Československý spisovatel, Praha 1971, pp. 158-173.

cardo Selvi<sup>6</sup> (non aveva ancora potuto leggere la traduzione di Ettore Lo Gatto,<sup>7</sup> pur avendo notizia della pubblicazione) e quella inglese di Hugh Mc Govern, lettore di inglese a Praga, pubblicata in Inghilterra nel 1947. Oggi tuttavia nel rileggere il rifacimento di Selvi del 1934, o “versione poetica” come la definisce l’autore, non si può concordare con le impressioni di Levý. A titolo di esempio riporto pochi versi del primo canto:

Ed una rosea, un’aurea sera,  
dove una querce una scogliera  
adombra, siede a sponda, sola,  
immota, un’adorabile donzella. L’occhio stanco immola  
a perdita di lago: viola  
appiedi sciacqua labile,  
turchino – glauco e smeraldino  
si fonde al nimbo vespertino –  
e già qualche astro v’è fiorito  
a salutar chi n’è caduta.

Senza dubbio è un linguaggio poetico ma di Mácha resta ben poco, come osserverà più tardi lo stesso Lo Gatto,<sup>8</sup> il quale rimprovera a Selvi proprio l’eccessiva autonomia della traduzione e la cui proposta mi sembra comunque assai più convincente:

Sotto una quercia nella rosea sera  
una gentil fanciulla assorta siede  
e da una roccia sopra la riviera  
guarda lungi, oltre il lago, ed al suo piede  
serpeggiando l’azzurro s’inverdisce,  
poi più verde e più verde trasparisce  
e ad un chiaro pallore alfine cede.

Entrambe le traduzioni, pur essendo apprezzabilissimi e importanti tentativi all’epoca della loro realizzazione, a mio avviso contengono,

<sup>(6)</sup> Cfr. *Máj. Poemetto romantico di K. H. Mácha*. Versione poetica di Riccardo Selvi. S. e., Roma s. a. [1934].

<sup>(7)</sup> Cfr. Karel Hynek Mácha, *Maggio. Poema*. A cura di Ettore Lo Gatto. Fussi, Firenze 1950.

<sup>(8)</sup> Cfr. Ettore Lo Gatto, *Nota alla traduzione*, in Karel Hynek Mácha, *Maggio. Poema*, cit., p. 127.



nella loro diversità, lo stesso vizio di fondo, e cioè la decisione di conservare la rima:

Un altro tratto comune alle versioni di Selvi e di Lo Gatto è l'impiego sistematico della rima a fine verso. Nel passaggio dal ceco all'italiano comporre versi in rima pone ai traduttori difficoltà di ordine non tanto tecnico (come osserva Levý, pur non essendo una lingua altrettanto sintetica quanto il ceco o il russo, l'italiano non è nemmeno marcatamente analitico come l'inglese e presenta una certa ricchezza flessiva), quanto storico-culturale. La ricerca della rima contrasta infatti con l'evoluzione del verso italiano nella direzione di una struttura eufonica in cui l'allitterazione e l'assonanza si fanno predominanti; potrebbero essere dunque piuttosto questi gli strumenti principali da impiegare per rendere la marcata eufonia di *Maggio*, e cioè il carattere che ne rende così impervia la traduzione.<sup>9</sup>

Poiché la traduzione si nutre di esempi e confronti, vediamo ancora alcune proposte di traduzione apparse in Internet, e dunque in epoca attuale, nell'ambito di un concorso ("Il gioco di Mácha", ideato da Sergio Corduas) per la traduzione dei primi 36 versi di *Maggio*. Le prime due proposte riportate, fuori concorso, sono di Sergio Corduas; la terza è di Alessandra Bonsignori, vincitrice del concorso:<sup>10</sup>

1.

Era piena sera – era primo maggio –  
Maggio serale – era tempo di amore.  
L'amore chiamava a voce di tortora  
nel bosco odoroso, e sente di faggio.  
Di amore mormorava il mite musco;  
pianta in fiore mente strazio d'amore,  
canta amore alla rosa un usignolo,  
la rosa ne/lo rende, odora in sospiro

2.

Profonda sera – è primo di maggio –  
Maggio serale – è tempo di amore.

<sup>9</sup>) Annalisa Cosentino, *Alcune osservazioni sulle traduzioni italiane del poema Máj di Karel Hynek Mácha*, contributo per il volume in onore di Jitka Křesálková, di prossima pubblicazione.

<sup>10</sup>) Cfr. <<http://www.poldilibri.it/category/iniziative/>>.

L'amore chiama in voce di tortora  
 dove il bosco dà l'odore del faggio.  
 Il mite musco mormora d'amore  
 – strazi d'amore mentiti da un fiore –  
 canta amore alla rosa un usignolo,  
 la rosa espira e ne rende l'odore.

Oltre a osservare nel secondo esempio che più aumentano le rime e più sono banali (amore/fiore/odore), parliamo di alberi e dunque di contesto. Se evochiamo un bosco dove si sente il profumo dei pini, sfido chiunque a non ricordare mentalmente il loro inconfondibile aroma. Ma chi di noi sa veramente qual è l'odore del faggio? Inoltre i faggi producono dei frutti (le faggioline) di cui sono ghiotti i cinghiali. Le faggete sono i ristoranti dei cinghiali, e questo lo fanno in molti in Italia, dunque anche se è tempo d'amore, una coppia di amanti farebbe bene a evitare di addentrarsi in un bosco di faggi... E si potrebbe continuare, perché purtroppo le associazioni fuorvianti si moltiplicano, ma credo che questo esempio sia sufficiente a dimostrare che la rima a tutti i costi può diventare molto pericolosa. Così come può diventare distruttiva ai fini del ritmo la scelta di rispettare tutte le ripetizioni, perché in italiano le parole sono invariabili e non creano preziose variazioni come in ceco, specialmente se non cerchiamo attraverso la costruzione della frase di ricreare la varietà non ripetendone almeno la posizione nel verso.

Un altro rischio parodia viene dalla tentazione, sempre in agguato per il traduttore, di usare termini non usuali, preziosi, colti, di voler utilizzare un linguaggio poetico immediatamente riconoscibile come tale. Prendiamo un altro esempio sempre dai risultati del concorso dedicato a *Maggio*:

3.

Era tarda sera – primo maggio,  
 un maggio serale – tempo d'amore...  
 E all'amore invitava la colomba  
 Là, dove olezzava la pineta.  
 D'amore sussurrava il tacito muschio,  
 d'amore l'albero in fiore mentiva, ahimè,  
 d'amore cantava alla rosa l'usignolo,  
 mentre la rosa sprigionava il suo profumato sospiro.

Tra noi e Mácha ci sono due secoli di distanza: le parole cambiano, la loro storia va considerata attentamente. Olezzo è diventato un eufemismo per ‘puzza’ e il lettore di oggi non potrà evitare un sorriso di fronte alla parola “olezzava”. L’effetto parodia è assicurato anche qui. Se proprio si deve arcaizzare, è sicuramente meglio “auliva”, come nella scelta di *Lo Gatto*, che comunque non condivido, perché ritengo che il lettore italiano che conosce Mácha oggi debba poterne comprendere il linguaggio; il che non significa togliere al testo il suo spessore poetico.

L’ostacolo maggiore, nell’affrontare la traduzione di *Maggio*,<sup>11</sup> è stato per me proprio l’inizio, il primo canto, impresso nella memoria, quello di cui tutti i ciechi sanno recitare almeno i primi dieci versi, dove il traduttore sente maggiormente la responsabilità di dover essere all’altezza del mito.

Ma in realtà, la traduzione poetica, come ha scritto Levý,<sup>12</sup> è fatta di perdite e recuperi: si perde in un determinato punto a causa di ostacoli linguistici e si recupera in un altro, alla ricerca di equivalenza dei mezzi espressivi; o addirittura si può ottenere, sempre nello spirito della poesia in esame, qualcosa di più rispetto all’originale che compensa le inevitabili perdite. Come già ricordato, uno degli elementi più importanti di *Maggio* è la forma narrativa, che deve essere scorrevole, il lettore deve poter seguire la storia senza pause, senza soffermarsi per rielaborare il senso del testo. Così ho iniziato il più semplicemente possibile, cercando il ritmo in una prevalenza di endecasillabi e l’aderenza al significato, senza aspettarmi che l’*incipit* potesse stupire e incantare subito come nell’originale:

È tarda sera – il primo di maggio –  
 una sera di maggio – tempo d’amore.  
 Chiama all’amore un canto di tortora,  
 là dove i pini profumano il bosco.  
 D’amore mormora il muschio quieto,  
 si strugge ingannevole l’albero in fiore,  
 canta il suo amore l’usignolo alla rosa,  
 e lei ricambia in fragrante sospiro.

<sup>(11)</sup> Cfr. Karel Hynek Mácha, *Maggio*. A cura di Annalisa Cosentino, trad. di Alessandra Mura. Marsilio, Venezia 2013.

<sup>(12)</sup> Cfr. Jiří Levý, *Umění překladau*, cit., pp. 38-48.

Ho evitato le rime e ho ridotto al minimo le ripetizioni; dove era impossibile non mantenerle, ho lavorato sulle alternanze ritmiche degli accenti fra versi contigui, ho cercato rime interne, possibilmente non banali, assonanze, consonanze, paronomasie e allitterazioni, trame fonetiche:

Di chi la colpa della mia maledizione?  
 Non mia! – Forse fui solo attratto  
 nel sogno della vita perché punissi  
 la colpa di chi mi ha generato?  
 E se non fu mia volontà di compiere  
 quell'atto, perché devo morire  
 di morte orrenda, precoce, eterna?  
 Ora e in eterno? – Eterna – l'ora –"  
 L'orrore spegne la voce al prigioniero  
 gli fanno eco le pareti scure;  
 l'ombra silente della notte fonda  
 invade il cuore remoto della cella,  
 e un nuovo sogno riempie la sua mente.

Ho comunque sempre cercato, con tutti i limiti dati dalla mia soggettiva percezione, un ritmo equivalente all'originale:

Klesla hvězda s nebes výše,	Discende una stella dall'alto dei
	[cieli,
mrtvá hvězda siný svit;	una stella morta, una livida luce;
padá v neskončené říše	cade in un regno che non ha fine,
padá věčně v věčný byt.	cade per sempre nel suo eterno
	[lido.

Qui, ad esempio, percepisco nei versi cechi un ritmo corale, che viene dalla tradizione della poesia liturgica, dalle preghiere (sento l'eco degli ottosillabi trocaici della *Kunhutina modlitba*: “Vítaj, Kráľu všemohúci”).

I dodecasillabi della traduzione italiana riecheggiano il coro dell'*Adelchi* del Manzoni (“Dagli atri muscosi, dai fori cadenti, / dai boschi, dall'arse fucine stridenti”), producendo un forte effetto corale. La nostra percezione del ritmo proviene dalla tradizione poetica e dalla struttura della nostra lingua: come già ricordato, non è un'apparente identità formale che può produrre una traduzione convincente.

Naturalmente, ci sono nella traduzione momenti in cui il ritmo è più forte, più trascinante, e altri in cui magari il confronto con l'originale non è del tutto soddisfacente, ma bisogna anche aspettare che il materiale linguistico ci venga incontro e ciò non avverrà, o avverrà solo di rado, negli stessi punti in cui riscontriamo analoghi elementi nell'originale. Occorre essere consapevoli delle inevitabili perdite e compensarle tutte le volte che ciò venga reso possibile dalla lingua di traduzione, con l'obiettivo di non impoverire il testo.

Non credo che questa debba essere la parola definitiva su *Maggio* di Mácha in italiano: la traduzione è un'opera aperta. Ogni proposta contribuisce a quell'opera di mediazione culturale che è il compito principale del traduttore letterario, perché la cultura contemporanea, e di conseguenza l'arte, vive e si alimenta di traduzione e del confronto dei diversi contesti culturali, a dispetto di chi continua a sostenere che la poesia è intraducibile.

#### RESUMÉ

Překladatelka nejnovější verze *Máje* do italštiny se věnuje srovnání prozodických systémů zdrojového a cílového jazyka v rámci jejich básnických tradic. Syllabotónický verš, příznačný pro českou literaturu, a italská sylabická poezie mají totiž své kořeny nejen ve fonologických vlastnostech jazyka (zpravidla jsou to přízvuk a délka samohlásek), ale také v historickém vývoji národních literatur. Typický máchovský jamb s významovými jednoslabičnými slovy na začátku verše je pro českou prozódii velmi inovační, obdobně jako zavedení volného verše u italských básníků. A. Mura vysvětluje, proč na rozdíl od svých předchůdců zvolila volný jedenáctislabičný verš (po neúplném a volném pokusu Riccarda Selviho v roce 1934 se tohoto nelehkého úkolu chopil r. 1950 slavista Ettore Lo Gatto; v poslední době se dále konala soutěž o překlad prvních 36 veršů *Máje*). Překlad tudíž působí moderně a vyhýbá se parodickému efektu archaismů a nepřirozených rýmů v italštině. Dále, rytmus vyprávění a hudebnost originálu zachovává tím, že sugestivně používá jiné zvukové prostředky – např. aliteraci, asonanci, vnitřní rým a paronomázií.

