

POLSKA AKADEMIA NAUK
WYDZIAŁ I NAUK HUMANISTYCZNYCH I SPOŁECZNYCH
UNIwersytet Warszawski
WYDZIAŁ LINGWISTYKI STOSOWANEJ

ROCZNIK LXXI

ZESZYT 2/2024

KWARTALNIK
NEOFILOLOGICZNY

WARSZAWA 2024

Wydawcy
POLSKA AKADEMIA NAUK
Wydział Nauk Humanistycznych i Społecznych

UNIwersytet Warszawski
Wydział Lingwistyki Stosowanej

Published by
POLISH ACADEMY OF SCIENCES
Division of Humanities and Social Sciences

UNIVERSITY OF WARSAW
Faculty of Applied Linguistics

Redakcja – Editorial Board

Redaktor Naczelny – Editor-in-Chief: Franciszek Grucza

Pierwszy zastępca Redaktora Naczelnego – First Deputy Editor-in-Chief: Dario Prola

Zastępcy Redaktora Naczelnego – Deputy Editors-in-Chief: Monika Płużyczka, Marta Sylwanowicz

Asystenci Redaktora Naczelnego – Assistants to the Editor-in-Chief: Ilona Banasiak, Daria Dulok

Sekretarz Redakcji – Editorial Assistant: Maria Uszyńska

Rada Naukowa – Advisory Board

Franciszek Grucza (przewodniczący/chairman, Warszawa), Alessandro Amenta (Rzym), Laura Auteri (Palermo), Giulia Baselica (Torino), Zofia Berdychowska (Kraków), Bartłomiej Błaszkiwicz (Warszawa), Krzysztof Bogacki (Warszawa), Silvia Bonacchi (Warszawa), Piotr Cap (Łódź), Piotr P. Chruszczewski (Wrocław), Henryk Chudak (Warszawa), Tomasz Czarnecki (Warszawa), Katarzyna Dziubalska-Kołaczyk (Poznań), Norbert Fries (Berlin), Janusz Golec (Lublin), Sambor Grucza (Warszawa), Elżbieta Jamrozik (Warszawa), Andrzej Kątny (Gdańsk), Lech Kolago (Warszawa), Barbara Kowalik (Warszawa), Tomasz Krzeszowski (Warszawa), Maria K. Lasatowicz (Opole), Magdalena Latkowska (Warszawa), Wiesław Malinowski (Poznań), Anna Małgorzewicz (Wrocław), Elżbieta Mańczak-Wohlfeld (Kraków), Magdalena Olpińska-Szkielko (Warszawa), Hubert Orłowski (Poznań), Olja Perišić (Torino), Dennis Preston (Norman), Waclaw Rapak (Kraków), Odile Schneider-Mizony (Strasbourg), Shaoxiang Hua (Chengdu), Piotr Stalmaszczyk (Łódź), Aleksander Szwedek (Poznań), Teresa Tomaszkiwicz (Poznań), Anna Tylusińska-Kowalska (Warszawa), Judyta Zbierska-Mościcka (Warszawa), Jianhua Zhu (Szanghaj), Jerzy Zybert (Warszawa)

Redaktorzy zeszytu – Issue Editors

Ilona Banasiak, Dario Prola, Giulia Baselica

Adres Redakcji – Address of the Editor

Instytut Komunikacji Specjalistycznej i Interkulturowej UW
Kwartalnik Neofilologiczny – c/o dr Ilona Banasiak
ul. Dobra 55, 00-312 Warszawa
e-mail: kwartalnik@pan.pl

Ilustracja na stronie tytułowej: François Foisie,

Nature morte aux livres (Martwa natura z książkami), 1741.

Źródło: <https://it.pinterest.com/>

Od 1 stycznia 2022 r. w „Kwartalniku Neofilologicznym” obowiązuje wolna licencja Creative Commons Uznanie autorstwa – Na tych samych warunkach (CC BY-SA 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode.pl>.

Skład i łamanie:

Justyna Grzymała-Łuszcz

TRANSIZIONI: AUTORI E OPERE NEL DIALOGO INTERCULTURALE

a cura di Giulia Baselica e Dario Prola



TRANSIT

GRUPPO DI RICERCA SU TRADUZIONE E TRANSFER CULTURALE

INTRODUZIONE

Da ormai diversi decenni gli studi traduttologici si sono imposti come una disciplina dalla vocazione naturalmente interculturale, capace di riunire e far convergere gli interessi di studiosi dei più disparati campi di ricerca e proponendo nuove formule e approcci in linea con le esigenze scientifiche e didattiche delle università nel mondo contemporaneo. “Kwartalnik Neofilologiczny”, consapevole che la traduzione occupa ed occuperà uno spazio sempre più importante nella ricerca accademica, da almeno un decennio cerca di dedicare un numero sui quattro annuali a questo ambito, proponendo studi sulla traduzione, variamente declinati, che coinvolgono le principali lingue europee.

Il numero di quest’anno dà ulteriormente seguito a questa visione della Redazione e nasce come progetto concepito in seno a TRANSIT (www.transitonline.it), gruppo di ricerca internazionale creato nel 2022 insieme a studiosi delle università di Torino, Palermo, Roma e Varsavia. Obiettivo di TRANSIT è quello di indagare il ruolo della traduzione come transfer culturale, ovvero come strumento che genera trasmissione e interferenze di modelli, saperi, canoni e paradigmi, portando a una trasformazione delle culture e delle letterature coinvolte.

Gli articoli che compongono questo numero sono opera di nove studiosi rappresentanti differenti aree disciplinari. Particolarmente presente quest’anno è l’apporto dei russisti, con quattro studi, mentre il resto del volume è arricchito da ricerche di ambito romenistico, italianistico, ispanistico, francesistico e anglistico. Questa eterogeneità e interdisciplinarietà è ulteriormente ribadita dai molteplici approcci scientifici adottati – linguistico, traduttologico, storico editoriale, storico critico – e rappresenta uno dei punti di forza di una rivista che da alcuni anni a questa parte sta cercando di dare il giusto spazio anche all’Europa centro-orientale e in particolare agli studi di area slava, piuttosto negletti nella prima fase della sua esistenza.

Il contributo di Alice Bravin presenta un interessante, quanto emblematico, duplice caso di traduzione intralinguistica esaminata in prospettiva diacronica: il poema epico antico-russo *Slovo o polku Igoreve (Il Cantare della schiera di Igor)*, composto nel XII secolo, nel corso del Novecento è stato oggetto di traduzione in russo moderno da parte dei poeti Nikolaj Zabolockij e, successivamente, Viktor Sosnora. Gli esiti di queste trasposizioni, profondamente diversi, suscitano vaste considerazioni sia in termini di nuova ricezione del testo da parte della cultura che lo ha generato sia rispetto alla produzione poetica degli autori delle due riscritture poetiche.

È di essenziale importanza ricordare quegli scrittori che in ogni periodo storico, per la portata e la vastità dei problemi toccati dalla loro opera, sono stati in grado di superare

i confini tra le epoche letterarie adattandosi al pensiero e alle questioni pressanti delle generazioni successive, anche in contesti culturali diversi. In questo senso è emblematico il caso del poeta Giacomo Leopardi – studiato da Natal’ja Orlovskaja, Vittorio Springfield Tomelleri, e Anna Tylusińska-Kowalska – la cui conoscenza in Polonia e in Georgia è stata profondamente condizionata dalle intenzioni e dalle prospettive, anche ideologiche, di traduttori e critici. Questo esempio dimostra il ruolo fondamentale esercitato dalla politica sulla ricezione di testi ed autori, capace di adombrare o mettere in secondo piano questioni stilistiche e poetiche o spingendo a fraintendere problemi che andrebbero sempre studiati nel contesto dell’epoca in cui sono sorti.

Iulia Cosma – in una ricerca molto interessante sulla traduzione del diario della scrittrice romena Sorana Gurian – dimostra come il peso dell’ideologia e della politica possa essere così pressante da spingere il traduttore a interventi manipolatori o distortivi addirittura intenzionali del testo di partenza, magari al solo fine di proteggere intellettuali e scrittori da potenziali persecuzioni da parte di regimi autoritari. A questo proposito potremmo parlare di “traduzione militante”, capace di farsi portatrice dello stesso sentimento di lotta e dello spirito cospirativo che ha animato il movimento di resistenza degli intellettuali europei ai totalitarismi del XX secolo.

Se il traduttore, attraverso il proprio operato, si fa spesso interprete della propria epoca e delle sue istanze seguendo i principi assiologici a cui ispira il suo lavoro, attaccando modelli egemonici o autoritari, può accadere – come spesso si è verificato nel passato – che le traduzioni contribuiscano alla loro affermazione. Pensiamo, nell’ambito di questo numero, al caso illustrato da Monica Pavesio, dove – attraverso uno studio delle prefazioni delle trasposizioni francesi del Seicento delle opere teatrali coeve spagnole e italiane – emerge la volontà “appropriante” della cultura francese in un’epoca in cui la traduzione dei testi antichi fu determinante anche per la formulazione della dottrina del classicismo.

L’applicazione di principi dottrinali e prescrittivi alla traduzione ha per lo più portato, come è noto, al formarsi di paradigmi di breve durata. Un’evidenza bene illustrata dallo studio di Giulia Baselica: il dibattito tra traduttori e critici letterari sovietici sull’almanacco *Masterstvo perevoda* – animato certamente da intenzioni scientifiche – provava negli anni Cinquanta a contaminare la traduttologia con i principi del realismo socialista, dottrina che in un breve turno di tempo riuscì a prosciugare le energie e il fermento creativo degli scrittori in ogni paese del blocco sovietico. Un caso che dimostra ulteriormente come anche l’atto traduttivo, come qualsiasi atto culturale, è oggetto privilegiato delle attenzioni di teorici e fautori di questa o di quella ideologia, soprattutto in epoca contemporanea quando le dottrine hanno adottato vari “travestimenti” scientifici per legittimare il proprio operato.

Quando invece i traduttori sono liberi di interpretare i flussi culturali, allora ottemperano alla loro funzione più alta: permettono la trasmissione di modelli e canoni, animano il fermento culturale accogliendo nel proprio orizzonte quello altrui. In un contesto cronologicamente e culturalmente altro, l’articolo di Donatella Di Leo conferma l’orientamento addomesticante non soltanto di un certo approccio traduttivo, contrapposto alla diffusa strategia estraniante, bensì anche finalizzato ad acquisire, attraverso la traduzione, nuovi paradigmi letterari. La preziosa ricognizione dei titoli di opere russe pubblicati dalla casa editrice abruzzese Carabba tra il 1890 e il 1925 permette di comprendere l’importanza di una coraggiosa impresa: quella di avvicinare i lettori italiani, ancora oppressi da limitati orizzonti culturali, alla grande letteratura russa.

Il concetto di ‘transfer culturale’ assume poi una peculiare accezione se riferito alla percezione o all’apprendimento di una lingua straniera, magari di uno specifico linguaggio settoriale inserito in un contesto di ampia e non specialistica fruizione culturale. I saggi di Felisa Bermejo Calleja e di Irene Ranzato offrono due originali prospettive di indagine in ambiti che assicurano molti spunti di ricerca per la linguistica contemporanea. La prima studiosa propone un documentato e ragionato studio contrastivo e diacronico di esempi di traduzione del metalinguaggio adottata nelle grammatiche di lingua spagnola per discenti italofofoni pubblicate fino agli anni Settanta del secolo scorso. Irene Ranzato si sofferma, invece, sull’analisi critica qualitativa della traduzione dell’artspeak utilizzato in alcuni film e in alcune serie televisive di produzione anglo-americana.

I contributi di questo numero dimostrano come il testo letterario in ogni sua fase, dalla sua ideazione alla rinascita in un’altra lingua, si prefiguri come il punto di convergenza e di partenza della complessa rete di stimoli ed attori che sottende ogni transfer culturale. Una complessità che – come dimostra la storia dei *translation studies* negli ultimi cinquant’anni – può essere analizzata in maniera proficua solo abbandonando la mera analisi contrastiva tra testo di partenza e testo di arrivo in favore di approcci di studio irrelati con altre prospettive, contesti e discipline. In questo senso – volendo rievocare le riflessioni formulate da James S. Holmes fin dal lontano 1972 nel saggio *The Name and the Nature of Translation Studies* – questa “nuova utopia disciplinare” è oramai un consolidato e fertile terreno di scambio e di ricerca dove ogni studioso apporta il contributo di paradigmi, metodi e peculiarità del proprio ambito disciplinare.

Giulia Baselica, Dario Prola

INTRODUCTION

For several decades now, translation studies have emerged as a discipline with a naturally intercultural vocation, capable of bringing together and merging the interests of scholars from the most disparate fields of research and proposing new formulas and approaches in line with the scientific and teaching needs of universities in the contemporary world. Recognizing the growing importance of translation in academic research, “Kwartalnik Neofilologiczny” has dedicated one issue per year to this field for at least a decade. The journal presents diverse studies on translation involving the main European languages.

This year’s issue further follows up on this vision of the Editorial Board and was conceived as a project within TRANSIT (www.transitonline.it), an international research group created in 2022 with scholars from the universities of Turin, Palermo, Rome and Warsaw. The objective of TRANSIT is to investigate the role of translation as cultural transfer, i.e. as a vector of cultural transmission and interferences, transforming canons and paradigms of the involved cultures and literatures.

Nine scholars from different disciplines have contributed to the studies that make up this issue. This year, the contribution of Russianists is particularly visible, with four articles. The rest of the volume is enriched by research in Romanian, Italian, Hispanic, French and Anglistics. This heterogeneity and interdisciplinarity, which is further emphasised by the multiple scientific approaches adopted – linguistic, translanguaging, editorial and critical history – is one of the strengths of the journal “Kwartalnik Neofilologiczny”, which for several years has been trying to give due space to studies of the Slavic area and Central Europe, which were rather neglected in the first phase of its existence.

Alice Bravin’s article provides an interesting and emblematic double case of intralinguistic translation examined from a diachronic perspective: the Old Russian epic *Slovo o polku Igoreve* (The Tale of Igor’s Campaign), composed in the 12th century, was translated into modern Russian in the 20th century by the poets Nikolaj Zabolockij and, later, Viktor Sosnora. The results of these two very different transpositions give rise to wide-ranging reflections both on the new reception of the text by the culture that produced it and on the poetic work of the authors of the two poetic rewritings.

It is of the utmost importance to remember those writers who, in every historical period, have been able to transcend the boundaries between literary epochs because of the scope and breadth of the problems addressed in their work, adapting themselves to the thinking and pressing questions of successive generations, even those from different cultural backgrounds. In this sense, the case of the Italian Romantic poet Giacomo Leopardi – studied in this issue by Natal’ja Orlovskaja, Vittorio Springfield Tomelleri and Anna Tylusińska-Kowalska

– is emblematic, since the knowledge of his works in Poland and Georgia was deeply influenced by the intentions and perspectives of the translators and critics, including and above all ideological ones. This example demonstrates the fundamental role exerted by politics on the reception of texts and authors, capable of overshadowing stylistic and poetic issues or prompting a misunderstanding of problems that should be understood in the context of the era in which they arose.

Iulia Cosma, in a very interesting study of the translation of the diary of the Romanian writer Sorana Gurian, shows how the weight of ideology and politics can be so pressing as to lead the translator to manipulate or even deliberately distort the source text, perhaps with the sole aim of protecting intellectuals and writers from possible persecution by authoritarian regimes. In this sense, we could speak of a “militant translation”, capable of becoming the bearer and interpreter of the same sense of struggle and conspiratorial spirit that animated the resistance movement of European intellectuals against totalitarianism in the 20th century.

If the translator, through his work, often becomes an interpreter of his own historical period and its instances, following the axiological principles that inspire his work and attacking hegemonic or authoritarian models, it can happen – as often occurred in the past – that translations contribute to their affirmation. In the context of the current issue, we are thinking of the case illustrated by Monica Pavesio, who, through a study of the prefaces of seventeenth-century adaptations for the French stage of contemporary Spanish and Italian plays, reveals the ‘appropriating’ will of French culture at a time when the translation of ancient texts was also crucial to the formulation of the doctrine of classicism.

The application of doctrinal and prescriptive principles to translation has often led to the creation of short-lived paradigms. This is well illustrated by Giulia Baselica’s study: the debate between translators and literary critics on the almanac *Masterstvo perevoda* in the 1950s – certainly animated by scientific intentions – attempted to contaminate translatology with the principles of socialist realism, a doctrine that in a short space of time succeeded in draining the energy and creative ferment of writers in every country of the Soviet bloc. This case shows once again how also the act of translation, as any cultural act, is a privileged object of attention of theorists and advocates of this or that ideology, especially in contemporary times, when doctrines have adopted various scientific ‘disguises’ in order to legitimise their actions.

On the other hand, when translators are free to interpret cultural flows, they fulfil their highest function: to allow the circulation of models and canons, to animate cultural ferment, welcoming on their own horizon that of others. In a different chronological and cultural context, Donatella Di Leo’s article confirms the domesticating orientation of a specific approach to translation, not only in contrast to the widespread strategy of foreignisation but also with the aim of acquiring new literary paradigms through translation. The valuable investigation of the titles of Russian works published by the Abruzzian publishing house Carabba between 1890 and 1925 allows us to understand the importance of a courageous undertaking: that of bringing great Russian literature closer to Italian readers, still oppressed by limited cultural horizons.

The concept of ‘cultural transfer’ then takes on a peculiar meaning if it refers to the perception of a foreign language, especially in the learning process, or, again, of a specific sectorial language inserted in a context of broad and non-specialist cultural fruition. The essays by Felisa Bermejo Calleja and Irene Ranzato provide two original perspectives of

investigation in areas that offer a great deal of research input for contemporary linguistics. Felisa Bermejo Calleja offers a documented and reasoned contrastive and diachronic study of examples of metalanguage translation adopted in Spanish grammars for Italian-speaking learners published up to the 1970s. Irene Ranzato, on the other hand, focuses on the qualitative critical analysis of the translation of artspeak used in some films and television series of Anglo-American production.

The contributions in this issue of “Kwartalnik Neofilologiczny” demonstrate how the literary text, at every stage from its conception to its rebirth in another language, emerges as the point of convergence and departure for the complex network of stimuli and actors that underpins every cultural transfer. A complexity that – as the history of translation studies over the last fifty years shows – can be fruitfully analyzed only by moving beyond mere contrastive analysis between the source text and the target text, in favor of study approaches that are interrelated with other perspectives, contexts, and disciplines. In this sense – recalling the reflections formulated by James S. Holmes as far back as 1972 in his essay *The Name and the Nature of Translation Studies* – this “new disciplinary utopia” is now a well-established and fertile ground for exchange and research, where each scholar contributes the paradigms, methods, and peculiarities of their own disciplinary field.

Giulia Baselica, Dario Prola

ARTYKUŁY

DONATELLA DI LEO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI “GABRIELE D’ANNUNZIO” DI CHIETI–PESCARA)
ORCID: 0000-0002-3259-5411

LA LETTERATURA RUSSA TRADOTTA NELLE EDIZIONI CARABBA (1900–1925)

TRANSLATED RUSSIAN LITERATURE IN CARABBA EDITIONS (1900–1925)

ABSTRACT

Nel panorama della diffusione della letteratura russa in Italia nel primo Novecento la casa editrice lancianese, fondata da Rocco Carabba nel 1878, si attesta al terzo posto su base nazionale, con traduzioni molto curate e di buona qualità. L’editore, infatti, esigeva che i traduttori lavorassero direttamente sul testo “originale” per offrire al pubblico italiano versioni filologicamente attendibili. Il presente contributo intende gettare luce sull’importanza dell’attività editoriale carabbiana per la circolazione delle opere russe nel primo quarto del secolo.

PAROLE CHIAVE: letteratura russa, editrice Carabba, traduzioni, inizio Novecento, ricezione

ABSTRACT

In the panorama of the Russian literature dissemination in Italy in the early 20th century, the publishing house founded by Rocco Carabba in 1878 in Lanciano ranked third on a national basis, with very careful and good quality translations. The publisher, in fact, demanded that translators work directly on the “original” text in order to offer philologically reliable versions to the Italian public. This contribution aims to shed light on the importance of Carabba’s publishing activity for the circulation of Russian works in the first quarter of the century.

KEYWORDS: Russian literature, Carabba publishing house, translations, early 20th century, reception



Copyright © 2024. The Author. This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are properly cited. The license allows for commercial use. If you remix, adapt, or build upon the material, you must license the modified material under identical terms.

L'EDITRICE

Nel 1996 Chieti e Lanciano ospitano un convegno dedicato alla ricostruzione delle vicende editoriali della Carabba, prolifica e vivace agenzia di promozione culturale libraria del Centro-Sud Italia che, all'inizio del ventesimo secolo, ha saputo conquistarsi un posto di rilievo nel panorama intellettuale italiano, in un periodo in cui

si registra il formarsi dei 'mercati della lettura', cioè il passaggio dall'editoria artigianale a quella industriale, e si specificano le sfere di fruizione pubblica, le categorie estetiche che presiedono ai gusti più divulgati e le scelte che assicurano la fortuna delle diverse collane (Oliva 1999a: 10).

Nel 1878 l'imprenditore e tipografo Rocco Carabba (1854–1924) fonda a Lanciano la sua casa editrice e, grazie all'incontro con Giovanni Papini e gli intellettuali fiorentini per il tramite del primogenito Gino, negli anni Dieci porrà le basi della sua proiezione nel panorama nazionale (Giancrisofaro 1999: 60). L'intento di fare di Papini "quello che per il Laterza è Benedetto Croce il quale non pubblica se non da Laterza" è esplicito già in una lettera di Giuseppe Carabba, l'altro figlio di Rocco, al fondatore della "Voce" nel maggio 1918 (Felice 1999: 72). La collaborazione con Papini dà, infatti, un grande slancio a un'editrice che si occupava prevalentemente di editoria scolastica e segna il passaggio di Carabba da tipografo-artigiano a editore industriale. L'intraprendenza di Rocco porterà alla costruzione di un'azienda all'avanguardia che poggia su una fabbrica modernissima dotata di strumenti di lavoro¹ che permettono la produzione di opere prestigiose, garantendo edizioni ben curate a un costo contenuto. Così, accanto alle opere di interesse regionale, scolastico, giuridico e interdisciplinare, Carabba propone traduzioni, profili critici, saggistica ecc., promuovendo una decisiva emancipazione intellettuale in Abruzzo, nel circondario e oltre.

Alla morte del Cavaliere², avvenuta il 26 gennaio 1924, la casa editrice è ereditata dal figlio Giuseppe, mentre Gino, che ha già aperto uno stabilimento autonomo nel 1912, avvia la fortunata collana *Scrittori italiani e stranieri*, alla quale collaborano i migliori slavisti del tempo, vale a dire Domenico Ciampoli, Enrico Damiani, Federico Verdinois, Odoardo Campa che, affiancati da altri traduttori, pubblicano autori russi, polacchi e dell'area slava in versioni italiane filologicamente attendibili, almeno nell'intenzione, come preteso dall'editore. Questa collana appartiene al comparto editoriale dei libri di cultura che annovera pure *Antichi e moderni*, diretta da Borgese, *L'Italia negli scrittori stranieri* diretta da Rabizzani, *Cultura dell'anima* diretta da Papini.

Benché ottengano precoce fortuna, i libri di cultura rendono poco in termini di guadagni; col tempo, a questo disagio si aggiungono la rottura dei rapporti con Papini, che nel 1920 lascia la direzione della *Cultura dell'anima*, e il progressivo declino dell'editrice dovuto anche a un dissesto finanziario e ai contrasti tra i figli di Rocco. La situazione si aggrava

¹ "[...] stampatrici a platino, pedaline, macchine compositrici monotype, linotype e typograph, torchi a mano, opera dei migliori opifici italiani e di ogni forma e fantasia" (Di Nardo 2013: 33).

² Carabba è stato il primo editore tipografo a ricevere il titolo di Cavaliere del lavoro (Felice 1999: 68). Giancrisofaro specifica che Rocco fu nominato commendatore della Corona d'Italia insieme a Laterza e Bocca nel 1917 (Giancrisofaro 1999: 62).

dopo il 1935, per vedere una piccola ripresa nel secondo dopoguerra e giungere alla definitiva dichiarazione di fallimento dell'editrice nel 1950³.

Il successo della produzione Carabba, che si rivolge a un pubblico medio borghese con un particolare riguardo ai giovani e ai fanciulli, è dovuto anche all'aspetto formale, alla rilegatura elegante, alla cura dei testi e dei peritesti, alla stampa particolareggiata per ogni collana. Pur essendo un editore di provincia, Carabba ha saputo affacciarsi sul mercato nazionale in un periodo in cui il primato editoriale è detenuto dalle editrici milanesi Sonzogno, Treves, dalla nascente Mondadori e dalle torinesi UTET ed Einaudi.

Le traduzioni dal russo costituiscono un patrimonio importante e degno di rivalutazione⁴: esse si qualificano principalmente per la "fedeltà al testo", come si legge in quasi tutte le introduzioni redatte dai traduttori, e per la serietà di scelta e trattazione degli autori proposti, una politica editoriale che permette di distinguersi rispetto, per esempio, dalla Sonzogno⁵. Puškin, Gogol', Čechov e Dostoevskij sono gli autori maggiormente presenti in catalogo, mentre un solo volume è riservato a Tolstoj: si tratta della raccolta di *Pensieri e massime* tradotti da Ciampoli (1913), ripubblicata nel 1919 con il solo titolo *Pensieri*.

Carabba comincia a pubblicare opere russe già prima della nascita della slavistica come disciplina accademica – ufficialmente avvenuta nel 1920 con l'istituzione della prima cattedra di Filologia slava a Padova affidata a Giovanni Maver (Lo Gatto 1927a: 465) – e prima della fondazione della casa editrice Slavia a Torino (1926) ad opera di Alfredo Polledro, che darà grande impulso alla diffusione della letteratura russa in Italia proprio in quella Torino antifascista che preparerà il terreno alle sollecitazioni del pensiero orientale, reso fertile dall'impresa di Piero Gobetti e Leone Ginzburg.

La Carabba, d'altronde, pubblica traduzioni ben prima che Ettore Lo Gatto sia attivo tra Napoli, dove fonda la rivista "Russia" (1920–1926)⁶, e Roma, dove dirige l'Istituto per l'Europa Orientale – aperto nel 1921 su iniziativa di Ruffini, Festa, Giannini, Prezzolini, Gentile e Zanotti Bianco –, presso il quale da subito sono attivi una biblioteca e un organo di stampa, la rivista "L'Europa orientale" (1921–1943)⁷.

A partire dal 1912 il catalogo dell'editrice frenetana include ogni anno raccolte o autori russi, con un numero di edizioni che si infittisce dal 1918 in poi, e punte di sei volumi pubblicati nel 1920 e nel 1925, sette volumi nel 1923, nove nel 1924.

³ Oliva ricostruisce dati e vicende della Casa editrice sulla base di incroci di dati e fonti diverse, visto che "l'archivio Carabba andò distrutto nel corso delle ultime vicende belliche" (Oliva 1999: 12).

⁴ In questa sede, per motivi di spazio, non sarà possibile analizzare nel dettaglio il corpus dei testi tradotti e pubblicati dall'editrice abruzzese, compito che si rimanda a una prossima pubblicazione.

⁵ Un prezioso lavoro aggiornato di ricognizione delle traduzioni italiane dal russo tra Ottocento e Novecento è offerto da Baselica (Baselica 2016: 175–198). Una ricostruzione più ampia è stata realizzata in precedenza da Scandura (2002).

⁶ Dal 1926 diventerà "Rivista di letterature slave" (1926–1932).

⁷ Sulla nascita, le attività e le pubblicazioni dell'IPEO (Istituto per l'Europa orientale) cfr. l'esautiva monografia di Mazzitelli (2016).

COLLANE, TRADUZIONI, TRADUTTORI

Negli anni del primo dopoguerra Carabba si attesta al secondo posto su scala nazionale per le traduzioni dal russo dopo Sonzogno che, però, presenta anche traduzioni mediate dal francese (Valerio Folco, per esempio, traduce *Le anime morte* di Gogol' esplicitamente dal francese; Gogol 1929). Carabba certamente non si specializza nella russistica, ma nel primo quarto del Novecento diventa la prima editrice del Centro-Sud a offrire il maggior numero di titoli russi⁸. Il limite temporale qui stabilito (1925) sta al centro tra la morte di Rocco Carabba e la nascita di Slavia che si avvarrà del contributo, oltre che di Gobetti e Ginzburg, anche di Lo Gatto, Damiani, Poggioli, cioè di precedenti collaboratori dell'editore abruzzese.

Nel periodo selezionato, attingendo a diverse fonti, si rilevano 43 opere di letteratura russa inserite nelle collane *L'Italia negli scrittori stranieri*, *Antichi e moderni*, *Scrittori italiani e stranieri*, *Cultura dell'anima*, *Classici del fanciullo*, *Collezione nuova per i fanciulli e per le fanciulle*⁹. Tutte le collane si distinguono per una peculiare veste editoriale ed esibiscono una grafica realizzata da esperti illustratori.

Partiamo proprio dall'ultima collana menzionata che contiene la prima traduzione dal russo pubblicata da Carabba, *Stella e farfalla. Il pesciolino d'oro*. Come esplicitato nel sottotitolo del frontespizio, si tratta di due 'novelline' trasposte in italiano da Ciampoli e accompagnate da un acquerello originale del pittore abruzzese Valerico Laccetti, riprodotto tra il secondo e il terzo capitolo della prima favola, *Stella e Farfalla*¹⁰. Dai dati peritestuali non si comprende la fonte di queste due "novelline": la prima sembra essere una rielaborazione della leggenda popolare della farfalla che si innamora di una stella, la cui luce è irraggiungibile, determinando l'impossibilità di questo amore; la seconda, invece, è più facilmente identificabile con la *Fiaba del pescatore e del pesciolino* (1833) di Puškin. La veste grafica a corredo del titolo in copertina è realizzata dal modenese Carlo Casaltoli nello stile liberty che restituisce la "leggerezza fluttuante tipica dell'Art Nouveau" (Arbace 2013: 152; fig. 1). Nel 1919 la *Nuova collezione* confluisce nei *Classici del fanciullo* diretta da Eva Kühn, nella quale sono pubblicate favole e racconti stranieri con un contenuto "eterno-fanciullesco" a prezzi modici, ma senza rinunciare alla raffinatezza e alle immagini di importanti pittori e illustratori dell'epoca (Fortunato Longo, Ezio Anichini, Leonida Edel, Tancredi Scarpelli).

⁸ Sul ruolo della Carabba nella diffusione della letteratura russa tradotta in Italia non risultano studi specifici ad esclusione di un breve articolo di Ferrante, nel quale l'autrice fornisce una rassegna dei *Saggi critici di letteratura straniera* (1904): qui Ciampoli dedica la maggior parte della trattazione alla letteratura russa, partendo dalle testimonianze "medievali" per giungere a Tolstoj e Dostoevskij, Ostrovskij, Nekrasov e ai più attuali Merežkovskij, Čechov e Gor'kij. Solo un breve accenno è accordato alle traduzioni dal russo che, invece, rappresentano l'esito più interessante dell'iniziativa carabbiana (Ferrante 1995).

⁹ Per redigere l'elenco posto in Appendice al presente articolo sono stati consultati il Catalogo collettivo del Servizio Bibliotecario Nazionale (opac.sbn.it), il Catalogo del polo SBN della Regione Abruzzo (<https://opac-bia.nexusit.it/collettivo/>), il Fondo Carabba nella Biblioteca Comunale Raffaele Liberatore di Lanciano, il volume di Pelleriti (1997).

¹⁰ L'agile volumetto, di sole 30 pagine a 1 Lira, non riporta la data di pubblicazione, né di stampa. Tuttavia, incrociando alcuni dati, si potrebbe far risalire la sua pubblicazione al 1901: nel 1900, infatti, Rocco Carabba avvia questa collana di narrativa per fanciulli (Giancristofaro 2009: 20). Le novelline del Ciampoli sono pubblicate nel sesto numero della collana, subito dopo il volume di Ida Baccini, *Lo sproposito di un babbo*, uscito nel 1901, e prima di *La prima pietra* di Amilcare Lauria, pubblicazione n. 8 della serie uscita nello stesso anno (Pelleriti 1997: 71-72).

Sin dall'esordio (1910) Giovanni Rabizzani dirige *L'Italia negli scrittori stranieri* che esibisce un unico titolo russo, *Schizzi di Roma. Album napoletano* di Apollon Majkov nella traduzione di Nicola Festa (fig. 2). È una pubblicazione ricercata, con una estesa *Introduzione* del curatore-traduttore che affronta sia la biografia del poeta sia altre poesie tratte da raccolte non ricomprese nel volume: vi ritroviamo, per esempio, *Confessione* e *Su che, nella quiete notturna, segretamente fantastico* (dalle *Elegie*), mentre da *Pensieri mondani* Festa propone *L'utopista* (Majkov 1919: 14–16).

La direzione della collana *Antichi e moderni* è affidata al siciliano Antonio Borgese che sceglie sia i titoli da proporre per la pubblicazione che “i traduttori e i collaboratori, ottimi conoscitori della lingua” (D'Antuono 1999: 487). Dal 1912 al 1920 nella serie escono sei titoli russi, di cui due drammi cechoviani (*Le tre sorelle* e *Il Gabbiano*). A progettare e firmare la copertina della collana è il pittore simbolista Anton Maria Mucchi che vi dispone tre rettangoli: in alto, su una campitura a scacchi, si stagliano due sigilli, il primo con un animale mitologico alato, simbolo degli antichi, il secondo contenente un albero, simbolo di vita e continuità del sapere (Arbace 2013: 150). Il rettangolo centrale presenta il titolo con le informazioni riguardanti il libro (autore, traduttore, genere), il rettangolo inferiore racchiude il nome e il luogo di edizione (fig. 3). La prima traduzione dal russo qui pubblicata è proposta da Odoardo Campa e Gert (Gertrude) Steding¹¹: si tratta di *La vita dell'uomo* di Leonid Andreev. Una nota nel colophon informa che “il testo originale essendo stato stampato in Germania, presso J. Ladyschnikov Verlag”, è protetto dalle leggi internazionali sulla proprietà letteraria, per cui la traduzione Carabba è la sola autorizzata in Italia (in generale, tutte le traduzioni Carabba hanno la proprietà letteraria). Andreev non è ancora un classico quando viene pubblicato da Carabba: quest'opera, infatti, è rappresentata per la prima volta quattro anni prima al Teatro d'Arte di Mosca. La breve introduzione, intitolata *Alcune notizie su L. Andreief*, illustra le traduzioni italiane già esistenti delle sue opere, seguite da una breve, utile biografia¹².

La *Cultura dell'anima* si avvale della collaborazione dei vociani, tra cui Ardengo Soffici che concepisce la grafica della collana (fig. 4)¹³. Entra nella serie una sola opera russa, i *Pensieri* di Dostoevskij “scelti e tradotti da Eva Amendola”, autrice anche di una lunga postfazione che sintetizza il pensiero filosofico-religioso dello scrittore russo in una prospettiva piuttosto acuta.

Scrittori italiani e stranieri pubblica la maggior parte delle traduzioni dal russo, configurandosi, con i suoi 250 numeri totali fino al 1925, come una

¹¹ Originario di Firenze e amico di Papini, Campa nel 1918 a Mosca fonda lo Studio italiano, “una società di scrittori, intellettuali, storici dell'arte e critici letterari, sostenitori e diffusori della cultura italiana” della quale fa parte anche Pavel Muratov che nel 1921 ne diventa presidente (Di Leo 2021: 20). Campa collabora anche con la sezione bibliotecaria del Museo Rumjancev dove, dal 1906, Muratov lavora come conservatore del reparto di Belle Arti e Antichità Classiche (Béghin 2007: 24).

¹² Nella noticina a p. 8 si avverte che sulla “Nuova Antologia” erano uscite le traduzioni delle novelle *Il pensiero* (1904) e *C'era una volta* (1905).

¹³ “L'anello nel quale coronano pampini, tuttavia, nel racchiudere il titolo in una campitura di forma circolare, si presta a una diversa interpretazione, come metafora laica della simbologia legata al miracolo eucaristico [di Lanciano], nell'evocare allo stesso tempo il vino e l'ostia, per una ideale resurrezione dello spirito a beneficio dei più attenti lettori, immagine attrattiva nella sua configurazione moderna ed essenziale per incrementare proseliti della *Cultura dell'anima*” (Arbace 2013: 145).

vera universale economica di letteratura per un pubblico allargato, ormai conquistato alla mediazione colta, e ben distinto dal destinatario del romanzo di massa popolare; un pubblico convinto della modernità possibile dei testi di ogni epoca e provenienza purché densi di qualità letteraria, brevi, leggibili direttamente (Ragone 1995: 564).

Inoltre, come osserva Iannuzzi, la collana

è composta di volumi economici ma eleganti, con rilegatura in tela e fregi dorati, e si presenta come una universale che aggiorna il gusto delle vecchie collane popolari della Sonzogno. Il pubblico ideale a cui la serie si rivolge è ampio, non specialistico ma colto, come indicano scelte raffinate che allineano testi di diversa epoca e provenienza e diverso genere (narrativi, poetici e saggistici) accomunati dalla qualità letteraria, oltre che da una misura tendenzialmente breve (Iannuzzi 2016).

I volumi, infatti, non superano le 200 pagine e le opere ponderose sono pubblicate in più tomi con distinti numeri di collana. La grafica ha un'estetica gradevole, specialmente nel risguardo e nel frontespizio con cornici di rami intrecciati tipiche dello stile liberty/art nouveau, i volumetti sono tutti rilegati in tela con sovraccoperte di cartone (fig. 5). Nel periodo preso in esame escono 27 titoli russi. I primi due volumi sono curati da Ciampoli: *Poesia Russa: Byline, Canti storici e Conto d'Igor* (1911) e *Favole russe* di Krylov (1912) tradotte da classici italiani. Il secondo è, in realtà, la ristampa di un'antologia apparsa per la prima volta nel 1825 a Parigi in tre lingue (russo, francese, italiano) che Ciampoli scopre quasi per caso nella Biblioteca Imperiale di Pietroburgo. La traduzione appartiene a poeti italiani quali, tra gli altri, Vincenzo Monti, Urbano Lampredi, Giovanni Battista Niccolini, Francesco Saverio Salfi (Krylov 1825). Nella lunga prefazione Ciampoli avverte che alcune traduzioni possono sembrare sciatte e per questo propone sue versioni di alcune favole kryloviane.

Nel 1916, nel ramo Teatro, appaiono il *Boris Godunov* e *Il convitato di pietra* di Puškin nella versione di Verdinois, la terza in ordine cronologico dopo quella di Cesare Bragaglia (in prosa, Sonzogno 1883) eseguita dal francese e quella in versi di Giovanni Loria, pseudonimo di Fortunato Fratini, in collaborazione con Ivan Trinko (Castaldi 1899)¹⁴. Nella prefazione il traduttore glissa sulla biografia e si sofferma in maniera più estesa sul *Boris Godunov*, dedicando una pagina in chiusura anche al *Convitato di pietra*, di cui evidenzia la difficoltà traduttiva occorsa specialmente nella trasformazione della pentapodia giambica in endecasillabo italiano, tanto più che il sistema russo è tonico, quello italiano sillabico.

Nel 1924 esce la traduzione del *Rudin* di Turgenev ad opera di Lo Gatto, l'unica collaborazione che lo slavista napoletano riserva all'editrice lancialese, probabilmente a causa del disguido circa le modifiche al testo apportate dal correttore di bozze che avrebbero alterato la sua traduzione e minato la "fedeltà al testo", principio assoluto verso cui i traduttori dell'epoca mostravano ossequio e sul quale basavano il loro metodo di lavoro. Per difendersi da eventuali critiche, Lo Gatto, pur encomiando la sensibilità filologica ed espressiva dell'editore, in un articolo su "Russia" riporta una serie di esempi che mostrano i ritocchi carabbiiani, ricordando "le magagne delle pretese traduzioni italiane dal russo" (Lo Gatto 1923b)¹⁵, pratica che egli da tempo denunciava. L'introduzione, datata

¹⁴ Per un'analisi delle versioni del *Boris Godunov* cfr. Lasorsa (1979).

¹⁵ Nella recensione che Lo Gatto scriverà due anni più tardi alla traduzione di Angiolo Lanza, pubblicata nella collana "I Russi" dall'editore Morreale (Milano 1925), segnalando la sua traduzione pubblicata da Carabba,

1920, contestualizza la creazione letteraria di Turgenev a livello storico-letterario, fornisce cenni biografici e analizza la *poest'* tradotta dalla prima versione (1856), nella quale però mancava la morte gloriosa di Rudin, recuperata dal traduttore da una delle versioni posteriori e inserita nel testo italiano, garantendo così l'integrità del racconto. Infine, Lo Gatto avvalorava la necessità di accogliere *Rudin* nella letteratura italiana come parte di una più ampia letteratura europea, mettendola in relazione alla funzione di raccordo tra Occidente e Oriente svolta dallo scrittore russo nel suo Paese:

La Russia deve a Turgenev se i popoli europei si sono sempre più avvicinati ad essa nello scorso cinquantennio, come aveva dovuto all'arte universale di Puškin il suo vero avvicinamento all'Europa, che per le riforme di Pietro, era stato solamente esteriore e fittizio. Il Rudin è una tappa di questo cammino, e bisognava conoscerla (Lo Gatto 1924: IX).

Sempre nel 1924 escono, nel ramo Romanzo, le *Memorie dal sottosuolo* di Dostoevskij tradotte da Boris Jakovenko. Preceduta da una breve prefazione del traduttore, la versione italiana appare buona, fresca, moderna. Al termine dell'*Introduzione*, Jakovenko rivela che la traduzione è frutto di una “continua e stretta collaborazione con Walther Nava”, il cui nome non è menzionato nel frontespizio, seguendo il principio della “fedeltà al testo russo” (Jakovenko 1924: II).

Molto lodata dalla critica, infine, è la raccolta *Lirici russi del secolo aureo* in due volumi uscita nel 1925 nel ramo Poesia. Si tratta di un'antologia poetica curata da Giovanni Gandolfi, il quale sottolinea la fedeltà “non soltanto nel contenuto, ma anche, quasi sempre, nel metro e nella disposizione delle rime” (Gandolfi 1925: II), e conclude: “Ho la speranza di non avere inutilmente compiuta questa raccolta, che mancava in Italia, ora che la Russia si sveglia a nuova vita, e molti desiderano conoscerla più intimamente” (*ivi*: III). Nelle parole di Gandolfi traspare una certa suggestione esercitata dall'idea che la Russia sovietica potesse portare una ventata di cambiamenti positivi; pertanto, il suo lavoro è svolto nel clima generato dall'aspettativa di avvicinare il lettore italiano alla grandezza di una letteratura ancora pressoché sconosciuta in Italia. A tal proposito il traduttore si perita di indicare in calce una piccola bibliografia per coloro che volessero approfondire la conoscenza della poesia e dei poeti russi senza conoscere il russo¹⁶. Nel primo volume sono contenuti ben 34 componimenti poetici di Puškin (tra gli altri *Rinascimento*, *La Russalka*, *Ai forzati di Siberia*, *Mickjewič*), 20 poesie di Tjutčev (di cui spiccano *Per la morte di Puškin* e *Ritorno in patria*), 19 di Kol'cov (tra le quali *Il canto dell'aratore* e *Davanti all'immagine del Salvatore*), 34 di Lermontov (tra cui *La vela*, *Il Caucaso*, *Borodino*, *Il profeta*). Il secondo volume accoglie liriche di Aleksej Tolstoj, Šenšin-Fet, Nekrasov, Majkov, Nikitin, Pleščeev e Nadson. Una “raccolta veramente preziosa” come scriverà più tardi Lo Gatto (1927) in un articolo dedicato ai *Lirici russi del secolo aureo*, gettando luce ancora una volta sulla qualità delle edizioni Carabba:

lo slavista osserva che la traduzione non corrisponde al testo originale russo, insinuando così l'eventualità che Lanza abbia tradotto dal francese (Lo Gatto 1925b).

¹⁶ La bibliografia presenta cinque titoli francesi, tra cui si cita l'ampio saggio di Lirondelle, *Le poète A. Tolstoj* (1912), tre titoli tedeschi, tre italiani (P. Krapotkin, *Ideali e realtà nella letteratura russa*, 1921; T.G. Masaryk, *La Russia e l'Europa*, 1922; F. Dostojevskij, *Articoli critici di letteratura russa*, 1922. Tutti i saggi furono tradotti da E. Lo Gatto e editi da R. Ricciardi a Napoli).

Il Gandolfi traduce in versi con un dominio sicuro della lingua italiana e i suoi versi sono scorrevoli, limpidi, quasi sempre adatti all'indole del poeta tradotto. Sono inevitabilmente anche nelle sue traduzioni delle imperfezioni dovute alla costrizione del verso, ma vi sono anche versi assai riusciti e riproducenti mirabilmente l'originale (Lo Gatto 1927b: 453).

I traduttori più prolifici per la Carabba nel primo quarto del Novecento sono senza dubbio Ciampoli e Verdinois, due nomi autorevoli per l'avvio degli studi slavistici dell'epoca.

Domenico Ciampoli, abruzzese, esperto di letteratura slava, autore anch'egli di novelle abruzzesi, divulgatore della letteratura dell'Europa Orientale, si occupa di traduzioni dal russo e non solo (Ferrari 1999). Ciampoli impara la lingua russa a Napoli con Eugene-Wenceslas Foulques (De Michelis 1982: 107) e nel 1888 tiene a Catania un corso di Letterature slave. Fondamentale è il suo apporto nella fase iniziale dell'attività russistica della Carabba, come abbiamo visto.

Federigo Verdinois firma la maggior parte delle traduzioni della serie *Scrittori italiani e stranieri* (Puškin, Gogol', Dostoevskij, Saltykov-Šcedrin, Gončarov, Dančenko, Griboedov). Verdinois comincia a realizzare versioni dal russo già negli anni Ottanta dell'Ottocento¹⁷ ed è stato forse uno dei più prolifici traduttori in Italia fino al 1927 (anno della sua morte), anche grazie al sodalizio con Carabba. Il giornalista e intellettuale casertano insegna lingua e letteratura russa all'Istituto Orientale di Napoli ma, come nota Ruggiero, "il modesto professor Verdinois" non poteva garantire la solida fondazione che invece si appresterà a dare il suo allievo Lo Gatto alla slavistica italiana, pur essendo stato, forse anche a sua insaputa, "il più infaticabile sdoganatore di narrativa straniera nell'Italia dell'Otto-Novecento" (Ruggiero 2009: 142). Lo stesso Lo Gatto, nel ricordo in sua morte, ne celebra "l'opera di apostolato" della letteratura russa, inglese ("eccellenti sono le sue traduzioni di alcuni romanzi di Dickens) e polacca ("la sua traduzione del *Quo vadis* di Sienkiewicz gli diede fama come traduttore") (Lo Gatto 1927c).

Ma prestigiose sono anche le firme di Enrico Damiani, Nicola Festa, Renato Poggioli, Umberto Barbaro, Ardengo Soffici con Sergej Jastrebcov (Jastrebczof), Odoardo Campa con la moglie Gert Steding, Naum Čilev (Cileff), Eva Amendola Kühn, Katja Tkačenko, Maria Rosanoff, Boris V. Jakovenko, Giovanni Gandolfi, Luigi Orsini.

ECHI RICETTIVI NEGLI ANNI VENTI

Alcune note di recensione sparse in diverse riviste degli anni Venti e gli avvisi della casa editrice lancianese inseriti sulla "Voce" contribuiscono a propagare l'attività editoriale e soprattutto aiutano a comprendere l'ampiezza della diffusione dei volumi carabbiani che, per esempio, possono essere acquistati presso la Libreria della Voce, la casa editrice che nasce dall'omonima rivista, con sconti per gli abbonati (Santoro 1999: 61).

Nel 1921 Pavolini pubblica su "L'Italia che scrive" di Formiggini una breve nota di recensione agli *Schizzi di Roma e Album napoletano* di Majkov, il quale restituisce i versi

¹⁷ Nel 1889 pubblica con Treves *Delitto e castigo* di Dostoevskij, dal maggio 1892 sul "Mattino" pubblica in appendice *I fratelli Karamazov o il Parricidio*, indicato come prima traduzione italiana.

russi in prosa “seguendo strettamente l’originale” per garantirne “la maggior fedeltà” (Pavolini 1921). Nel 1923 sulla stessa rivista Lo Gatto segnala le *Poesie in prosa* di I. Turgenev, elogiando la “buona traduzione” di Damiani che si discosta dalle precedenti “tutte mediocri” (Lo Gatto 1923a), e *Delitto e castigo* di Dostoevskij nella traduzione di Verdinois. Pur stimando la “lodevolissima fatica del [suo] maestro”, Lo Gatto sottolinea che riducendo notevolmente il numero delle righe del romanzo dostoevskiano, per rendere più agevole la lettura in italiano, Verdinois “non ci dà il modo come Dostojevski l’ha detto” (Lo Gatto 1923c), ricreando l’autore e falsandolo. Il giudizio di Lo Gatto getta luce su quella che oggi si definisce tecnica dell’addomesticamento o dell’omologazione (Salmon 2017: 205–206; Venuti 2008: 177), ma il critico in questa, come in altre occasioni, si mostra un rigido sostenitore della traduzione letterale.

Nel 1924 Pavolini redige una breve nota riguardo a *I lupi e le pecore* di Ostrovskij, commedia “egregiamente tradotta dal Damiani” (Pavolini 1924), apprezzata anche da Lo Gatto che la recensisce su “Leonardo”, definendola “bella”, dalla “succinta introduzione” con una nota bibliografica “quasi completa”, relativa alle opere di un drammaturgo ancora poco noto in Italia (Lo Gatto 1925a).

In una recensione al dramma *Le tre sorelle* di Čechov, apparsa sul “Leonardo”, Carlo Grabher valuta la nuova traduzione di Jakovenko più fedele al testo russo “rispetto a quella assai buona di Jastrebzof e Soffici” (Grabher 1925) che era apparsa presso Carabba nel 1913.

Nel 1925, sempre Lo Gatto su “I libri del giorno” (1918–1954) scrive a proposito di *Che disgrazia l’ingegno!* di Griboedov, tradotto “eccellentemente” da Verdinois (1925), il cui lavoro è considerato positivamente dal critico:

La bella traduzione del Verdinois presenta degnamente il capolavoro teatrale russo: purtroppo non sempre la lapidarietà proverbiale delle sentenze di Čackij ha trovato un’esatta corrispondenza nell’espressione italiana, ma chi conosce il testo russo della commedia non può non rimaner sorpreso della sagacia e dell’eleganza con cui il maestro dei traduttori dal russo ha superato le innumerevoli difficoltà (Lo Gatto 1926).

Benché la questione dell’aderenza letterale al testo di partenza sia un metro di giudizio cruciale per l’epoca, spesso sulla base di criteri poco chiari, le considerazioni lusinghiere espresse dal più influente slavista degli anni Venti-Trenta confermano la supposta buona qualità delle traduzioni dal russo offerte dall’editore abruzzese nel primo quarto del XX secolo.

Nel 1926, su “L’Italia che scrive”, Pavolini presenta una breve recensione dei *Lirici russi del secolo aureo* tradotti da Gandolfi, esaltando lo stile poetico e limpido del traduttore, nonché la scelta dei testi (Pavolini 1926). La stessa raccolta è esaminata da Clemente Reborà su “I libri del giorno” con un elogio del prezioso lavoro del traduttore che rivela la vera natura dello spirito russo riversato nella poesia selezionata. Reborà ammira soprattutto la capacità del Gandolfi di riprodurre “movimenti ritmici [...] ritessuti sulla nostra metrica tradizionale, e più ancora sulla nostra musica del secolo XIX, con movenze e cadenze che arieggiano infatti il canto *popolare* di Rossini, Bellini, Verdi e Catalani”¹⁸ (Reborà 1926).

Nel 1927, sulla nuova “Rivista di letterature slave”, Lo Gatto esprime giudizi positivi sia sulla già menzionata raccolta dei *Lirici russi* tradotta da Gandolfi, sia sulle ottime traduzioni

¹⁸ Corsivo nel testo.

di due pionieri degli studi slavistici in Italia, Ciampoli “infaticabile traduttore e mediatore delle letterature slave” (Lo Gatto 1927a: 462) e Verdinois, autore di “buonissime traduzioni” dal russo e dal polacco, chiarendo definitivamente a proposito del secondo:

[...] siccome si è affermato erroneamente anche da stranieri che il Verdinois è stato un traduttore di traduttori, è bene dir qui una volta per sempre che il Verdinois è stato il vero primo maestro di russo in Italia e a lui dobbiamo profonda gratitudine noi delle due generazioni a lui seguite e che dalle sue labbra apprendemmo la lingua di Puškin e di Tolstoj (*ivi*: 463).

Attestata la veridicità delle traduzioni dirette, Lo Gatto sottolinea infine il sodalizio tra Carabba e Verdinois che ha permesso la realizzazione e la diffusione delle opere russe in Italia a prezzi accessibili.

CONCLUSIONI

Come testimonia la parabola della Carabba, il ruolo dell’editoria meridionale nella diffusione della letteratura russa non è affatto secondario nel periodo compreso tra la fine dell’Ottocento e il primo dopoguerra (si pensi alle editrici napoletane Bidera, Partenopea, Giannini e alle siciliane Gianotta e Sandron), forse anche perché – rileva Béghin – molti traduttori erano meridionali (Ciampoli abruzzese, Verdinois casertano, Lo Gatto napoletano) ed essi stessi cercano di avviare gli studi slavi in maniera sistematica, visto che fino a questo momento vi sono stati solo sporadici insegnamenti di Lingua russa, come a Napoli¹⁹. Inoltre, dal 1906 intorno a Gor’kij, esiliato a Capri, si raccoglie una colonia di emigrati e intellettuali russi che può aver contribuito ad accrescere l’interesse dell’area del Sud Italia per tutto quanto era russo (Béghin 2007: 32).

“L’esempio di Carabba dimostra come il luogo geografico conti ben poco negli affari di cultura e come un piccolo tipografo locale, trasformandosi in imprenditore, possa aprire i confini della provincia all’Italia e all’Europa” – conclude Oliva, riconoscendo l’importanza dell’editore lancianese nella storia dell’editoria novecentesca (Oliva 1999b: 26–27). Lo stesso Luigi Luzzatti, in un discorso all’Accademia dei Lincei, loda la Carabba come splendore d’Italia accanto a Laterza e Sandron (Luzzatti 1914).

Nel processo di divulgazione della letteratura russa in Italia l’editrice lancianese svolge, dunque, una funzione rilevante, configurandosi come una realtà in grado di dialogare non solo con il resto del paese, ma anche con una cultura Altra, probabile riflesso di una volontà di riscattare l’Abruzzo e il Meridione da una sorta di minorità intellettuale e culturale rispetto al resto d’Italia, nonché per “l’esigenza di elaborare una identità autoctona” (Moretti 1999: 33). Le traduzioni Carabba rappresentano un atto di mediazione culturale

¹⁹ Si vedano le ricostruzioni operate da Cifariello sulla base di documenti d’archivio circa i primi insegnamenti di russo nelle università italiane (Cifariello 2018); circa l’attività didattica e scientifica di Giacomo Lignana e Domenico De Vivo, entrambi attivi negli anni Sessanta e Settanta dell’Ottocento presso il Regio Collegio Asiatico di Napoli (Cifariello 2017); sulla biografia e l’attività didattico-scientifica di De Vivo (Cifariello 2021); e infine, per un approfondimento sulla figura del garibaldino Grzymała Lubański e sul suo ruolo di mediatore delle culture russe e polacche cfr. Cifariello 2018a.

cruciale agli albori della slavistica con pubblicazioni dal carattere a un tempo filologico e divulgativo, ma di buona qualità, corredate di paratesti significativi e indirizzate a un pubblico ampio, caratteristiche che sembrano l'espressione di una sorta di operazione sociologica che potrebbe avere inciso sul polisistema letterario del nostro Paese. Indagine che si rimanda a uno studio futuro.

BIBLIOGRAFIA

- ARBACE L. (2013): *Leggere le figure. La grafica e gli illustratori*, in: EAD. (a cura di), *Rocco Carabba. Editore "principe". Documenti, testimonianze, immagini*, Carabba, Lanciano: 128–191.
- BASELICA G. (2016): *Le traduzioni italiane di narrativa russa tra fine Ottocento e primo Novecento*, in: PETRILLO G. (a cura di), *Tradurre. Pratiche teorie strumenti. Un'antologia dalla rivista, 2011–2014*, Zanichelli, Bologna: 175–198.
- BÈGHIN L. (2007): *Da Gobetti a Ginzburg. Diffusione e ricezione della cultura russa nella Torino del primo dopoguerra*, Istituto storico belga di Roma, Bruxelles–Roma.
- CIFARIELLO A. (2017a): *Domenico De Vivo: tra russistica e italianistica nella seconda metà dell'Ottocento*, "Russica Romana", 24: 47–72.
- CIFARIELLO A. (2017b): *O pervoj russskoj grammatike na ital'janskom jazyke*, "Učenyje zapiski Petrozavodskogo gosudarstvennogo universiteta", 7/168: 96–103.
- CIFARIELLO A. (2018a): *Il caso Grzymala Lubański*, "Studi Slavistici", 15/2: 65–84.
- CIFARIELLO A. (2018b): *L'insegnamento della lingua russa nell'università italiana dal 1864 al 1892*, "Italiano LinguaDue", 1: 149–167.
- CIFARIELLO A. (2021): *The role of Domenico De Vivo in developing Russian and Italian language studies in the second half of 19th century*, "Roczniki humanistyczne", 69/7: 117–129.
- D'ANTUONO N. (1999): *I Carabba e la cultura europea*, in: OLIVA G. (a cura di), *La casa editrice Carabba e la cultura italiana ed europea tra Otto e Novecento*, Bulzoni, Roma: 481–492.
- DE MICHELIS C. (1982): *Domenico Ciampoli studioso di letterature slave*, in: GIANCRISTOFARO E., CELIBERTI N., STANISCIJA A. (a cura di), *Domenico Ciampoli. Atti del Convegno di Studi. Atessa, 21–22 marzo 1981*, Carabba, Lanciano: 101–121.
- DI LEO D. (2021): *La Puglia di Pavel Muratov*, in: MURATOV P., *Viaggio in Puglia*, UniversItalia, Roma: 15–30.
- DI NARDO I. (2013): *Dal torchio alle linotype. Le affascinanti macchine da stampa di Carabba*, in: ARBACE L. (a cura di), *Rocco Carabba. Editore "principe". Documenti, testimonianze, immagini*, Carabba, Lanciano: 32–45.
- FELICE C. (1999): *Tra cultura ed impresa. La parabola imprenditoriale dei Carabba*, in: OLIVA G. (a cura di), *La casa editrice Carabba e la cultura italiana ed europea tra Otto e Novecento*, Bulzoni, Roma: 67–86.
- FERRANTE V. (1995): *La Carabba e la letteratura russa*, "Rivista abruzzese", 48/4: 213–216.
- FERRARI A. (1999): *Domenico Ciampoli e l'edizione Carabba dei "Canti popolari armeni"*, in: OLIVA G. (a cura di), *La casa editrice Carabba e la cultura italiana ed europea tra Otto e Novecento*, Bulzoni, Roma: 375–384.
- GANDOLFI G. (1925): *(Introduzione)*, in: ID. (a cura di), *Lirici russi del secolo aureo*, Carabba, Lanciano, vol. 1: I–III.
- GIANCRISTOFARO E. (1999): *Le vicende interne della editrice Carabba*, in: OLIVA G. (a cura di), *La casa editrice Carabba e la cultura italiana ed europea tra Otto e Novecento*, Bulzoni, Roma: 57–66.

- GIANCRISTOFARO L. (2009): *Rocco Carabba (1854–1924). Le edizioni scolastiche e per giovanetti*, “La Fabbrica del Libro”, 15/1: 16–22.
- GOGOL N. (1929): *Le anime morte: poema satirico. Scene russe della vita di provincia nella prima metà del secolo XIX*, trad. dal francese di V. FOLCO, Sonzogno, Milano.
- GRABHER C. (1925): *A. Cèkov: Le tre sorelle. Dramma in 4 atti. Trad. e introd. di B. Jacovenko. Vallecchi, Firenze, 1925, L. 3*, “Leonardo. Rassegna mensile della coltura italiana”, 1/12: 277.
- IANNUZZI G. (2016): *La poesia straniera in Italia, «un dono di libertà»*. Traduzioni e testi a fronte, dall’Ottocento a ieri, “Tradurre. Pratiche Teorie Strumenti”, Primavera/10, <<https://rivistatradurre.it/la-poesia-straniera-in-italia-un-dono-di-liberta/>>.
- JAKOVENKO B. (1924): (Introduzione), in: DOSTOIEVSKI T., *Memorie dal sottosuolo*, Carabba, Lanciano: I–II.
- KRYLOV I. (1825): *Basni I.A. Krylova / Fables de M. Kriloff*. Fables russes tirées du recueil de M. Kriloff, et imitées en vers française de M. Lèmontey et d’une préface italienne de M. Salfi, publiées par M. Le comte Orloff, 2 voll., Paris: https://books.google.it/books?id=zZVG2th8J4AC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=premier%20livre&f=false [ultimo accesso: 30.03.24].
- LASORSA C. (1979): *Le traduzioni italiane del Boris Godunov di Puškin*, in: AA.VV., *La traduzione letteraria dal russo nelle lingue romanze e dalle lingue romanze in russo. Atti del Convegno di Gargnano, 9–12 settembre 1978*, Goliardica, Milano: 387–425.
- LO GATTO E. (1923a): *Ivan Turghéniev, le poesie in prosa. Traduzione e introduzione di Enrico Damiani. Lanciano, G. Carabba editore, 1923*, “L’Italia che scrive”, 6/6: 108.
- LO GATTO E. (1923b): *Piccola questione personale*, “Russia. Rivista di letteratura, arte, storia”, 2/3–4: 529–531.
- LO GATTO E. (1923c): *Teodoro Dostoievski, Delitto e castigo. Traduzione di F. Verdinois, Lanciano, G. Carabba Editore, 1923, 4 voll. di complessive pp. 782. L. 16*, “L’Italia che scrive”, 6/4: 66.
- LO GATTO E. (1924): *Introduzione*, in: TURGHÉNIEV I., *Rudin*, Carabba, Lanciano 1924: I–IX.
- LO GATTO E. (1925a): *A. Ostrovskij: I lupi e le pecore. Commedia. Traduzione di Enrico Damiani. Lanciano, Carabba (Scrittori italiani e stranieri), s. d., pag. 211, L. 4*, “Leonardo. Rassegna mensile della coltura italiana”, 1/5: 121.
- LO GATTO E. (1925b): *Ivan Turgéniev: Demetrio Rudin, romanzo. Traduzione e prefazione di Angiolo Lanza, nella collana «I Russi». Milano, Morreale, 1925, pag. 241, L. 6, rilegato*, “Leonardo. Rassegna mensile della coltura italiana”, 8/9: 200.
- LO GATTO E. (1926): *Che disgrazia l’ingegno!*, “I libri del giorno. Rassegna mensile internazionale”, 9/2: 103.
- LO GATTO E. (1927a): *Gli studi slavi in Italia*, “Rivista di letterature slave”, 2/4: 455–468.
- LO GATTO E. (1927b): *I lirici russi del secolo aureo*, “Rivista di letterature slave”, 2/3: 446–454.
- LO GATTO E. (1927c): *In morte di Federigo Verdinois*, “Rivista di letterature slave”, 2/2: 295.
- LUZZATTI L. (1914): *Elogio dei Lincei all’editore Carabba*, “Giornale della Libreria”, 7: 75.
- MAJKOV A. N. (1919): *Schizzi di Roma. Album napoletano*, trad. di N. FESTA, Carabba, Lanciano.
- MAZZITELLI G. (2016): *Le pubblicazioni dell’Istituto per l’Europa orientale. Catalogo storico (1921–1944)*, Firenze University Press, Firenze.
- MORETTI V. (1999): *L’Abruzzo post-unitario*, in: OLIVA G. (a cura di), *La casa editrice Carabba e la cultura italiana ed europea tra Otto e Novecento*, Bulzoni, Roma: 29–37.
- OLIVA G. (1999a): *Introduzione*, in: ID. (a cura di), *La casa editrice Carabba e la cultura italiana ed europea tra Otto e Novecento*, Bulzoni, Roma: 9–10.
- OLIVA G. (1999b): *Tra numeri e grafici: la linea di produzione editoriale della casa editrice Carabba*, in: ID. (a cura di), *La casa editrice Carabba e la cultura italiana ed europea tra Otto e Novecento*, Bulzoni, Roma: 11–27.
- PAVOLINI P. E. (1921): *A. N. Majkov, Schizzi di Roma. Album napoletano. Traduz. di N. Festa, Lanciano, R. Carabba, in 16°, pp. 128. L. 2*, “L’Italia che scrive”, 4/4: 76.

- PAVOLINI P. E. (1924): *A. Ostrowski. I lupi e le pecore. Trad. di E. Damiani. Lanciano, Carabba, 1924, in 16°, pp. 212. Legato. L. 4, "L'Italia che scrive", 7/9: 167.*
- PAVOLINI P. E. (1926): *Lirici russi del secolo aureo. Traduz. di G. Gandolfi. Lanciano, G. Carabba (1926), in 16°, 2 voll. di p. IV–191 e 180. L. 8, "L'Italia che scrive", 9/11: 243.*
- PELLERITI C. (1997): *Le edizioni Carabba di Lanciano. Notizie e annali 1878–1950*, Vecchiarelli, Manziana.
- RAGONE G. (1995): *Da Pierro ai Carabba. Avanguardie letterarie e nuova editoria del Sud fra Otto e Novecento*, "Archivio Storico Italiano", 153/3 (565): 529–571.
- REBORA C. (1926): *Lirici russi del secolo aureo. Traduzione di G. Gandolfi. Due volumi, in 18, pp. 370. Collezione «Scrittori italiani e stranieri». – Lanciano, G. Carabba editore, L. 8, "I libri del giorno. Rassegna mensile internazionale", 9/10: 554.*
- RUGGIERO N. (2009): *La civiltà dei traduttori. Transcodificazioni del realismo europeo a Napoli nel secondo Ottocento*, Guida, Napoli.
- SALMON L. (2017): *Teoria della traduzione*, FrancoAngeli, Milano.
- SANTORO M. (1999): *La casa editrice Carabba nel panorama editoriale otto/novecentesco*, in: OLIVA G. (a cura di), *La casa editrice Carabba e la cultura italiana ed europea tra Otto e Novecento*, Bulzoni, Roma: 39–56.
- SCANDURA C. (2002): *Letteratura russa in Italia. Un secolo di traduzioni*, Bulzoni, Roma.
- VENUTI L. (2008): *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Routledge Londra & New York.

APPENDICE LE COLLANE CARABBA E LE TRADUZIONI DAL RUSSO (1900–1925)

ANTICHI E MODERNI

- n. 3: ANDREIEF L., *La vita dell'Uomo. Rappresentazione in cinque quadri con Prologo*, Traduzione italiana autorizzata di O. CAMPA e G. S., RC 1912.
- n. 7: CECOF A., *Le tre sorelle: dramma*, tradotto direttamente dal russo da S. JASTREBZOF e A. SOFFICI, RC 1913.
- n. 8: PUSKIN A., *La figlia del capitano*, tradotta direttamente dal russo da N. TCHILEFF e M. TUTINO; con il discorso di T. M. DOSTOJEWSCHI su Puskin, RC 1913.
- n. 11: GOGOL N. V., *Il matrimonio. Avvenimento assolutamente inverosimile: in due atti*, traduzione diretta dal russo di N. CILEFF e V. CENTO, RC 1914.
- n. 13: CECOF A., *Il gabbiano: commedia in quattro atti*, trad. dal russo di O. CAMPA e A. Z., con introduzione e bibliografia, RC 1914.
- n. 28: MAJKOV A.N., *Due mondi: dramma in tre parti*, trad. di N. FESTA, RC 1920.

CLASSICI DEL FANCIULLO

- n. 3: *Favole e leggende nazionali romene*, trad. dal russo di K. TCACENKO, con otto tavole del pittore F. Longo, RC 1920.
- n. 4: SIBIRIAK M., *Lucciole*. Novella tradotta direttamente dal russo da M. ROSANOFF, con illustraz. del pittore E. Anichini, RC 1921.
- n. 7: D'ABNOUR C., *Favole popolari della vecchia Russia, 2^a serie*, trad. dal francese da B. V. DEL FERRO, con illustrazioni del pittore F. Longo, RC 1922.

- n. 18: DOSTOEVSKIJ F. M., *La piccola Netotschka ed altri racconti per fanciulli*, trad. diretta dal russo di E. Amendola, con otto tavole illustrate del pittore L. Edel, RC 1920.
- n. 35: CORGINSCHI O. M., *Favole tartare*, trad. dal russo di K. TCACENKO, con dieci tavole del pittore L. Edel, RC 1923.
- n. 39: CORGINSCHI O. M., *Favole orientali*, trad. dal russo di K. TCACENKO, con sei tavole del pittore T. Scarpelli RC 1923.
- (di prossima pubblicazione, catalogo Carabba 1921): IABLOCICOV, *Carlo, il gobbetto*, trad. dal russo di K. TCACENKO, RC (mai pubblicato).

COLLEZIONCINA NUOVA PER I FANCIULLI

- n. 6: *Stella e Farfalla, Il Pesciolin d'oro. Novelline dal russo*, con un acquerello originale del pittore V. Laccetti, trad. di D. CIAMPOLI, RC, s.d. (1901).

CULTURA DELL'ANIMA

- n. 60: DOSTOIEVSKY F., *Pensieri*, scelti e tradotti da E. AMENDOLA, RC 1920.

L'ITALIA NEGLI SCRITTORI STRANIERI

- n. 13: MAJKOV A. N., *Schizzi di Roma; Album Napoletano*, trad. di N. FESTA, RC 1919.

SCRITTORI ITALIANI E STRANIERI

- n. 4: *Poesia Russa: Byline, Canti Storici e Conto d'Igor*, prefazione e trad. di D. CIAMPOLI, GC 1911, ramo Poesia
- Pensieri e massime di Tolstoj*, scelti e tradotti da D. CIAMPOLI, GC 1913, ramo Filosofia.
- n. 16: TOLSTOJ L. N., *Pensieri*, scelti e tradotti da D. CIAMPOLI, GC 1919, ramo Filosofia.
- n. 17: KRYLOV G., *Favole russe*, traduzione da classici italiani; prefazione di D. CIAMPOLI, GC 1912, ramo Belle lettere.
- n. 57: DOSTOIEVSKI T., *Povera gente*, trad. e intr. di F. VERDINOIS, GC 1918, ramo Romanzo.
- n. 74: ANDREIEF L., *Re, legge e libertà. Dramma in sei quadri*, trad. e intr. di O. CAMPA, GC 1915, ramo Teatro.
- n. ? : *Il pensiero di Tolstoj*, scelto tra le migliori sue pagine, intr. e trad. di D. CIAMPOLI, GC 1916, ramo Filosofia.
- n. 86: PUSKIN A., *Boris Godunov e Il Convitato di pietra*, trad. e intr. di F. VERDINOIS, GC 1916, ramo Teatro.
- n. 103–104: SALTICOFF (SCCEDRIN) M., *La famiglia Golovlioff* (2 voll.), trad. e intr. di F. VERDINOIS, GC 1918, ramo Romanzo.
- n. 112: *Canti popolari russi*, scelti e ordinati da B. BAUMSTEIN e recati in versi italiani da L. ORSINI, GC 1918.
- n. 121–123: GOGOL N., *Le avventure di Čičikov o Le anime morte: poema* (3 voll.), trad. e intr. di F. VERDINOIS, GC 1917–18, ramo Romanzo.
- n. 144: PUSCKIN A., *Poemi minori*, trad. di F. VERDINOIS, GC 1919, ramo Poesia.
- n. 182–185: DOSTOIEVSKIJ F., *Delitto e castigo* (4 voll.), trad. di F. VERDINOIS, GC 1922, ramo Romanzo.
- n. 198: TURGHENIEV I., *Le poesie in prosa*, trad. e intr. di E. DAMIANI, GC 1923, ramo Belle lettere.
- n. 203: TURGHENIEV I., *Rudin*, trad. di E. LO GATTO, GC 1924, ramo Romanzo.

- n. 205-206: GOGOL N., *Le veglie alla fattoria di Dicanca* (2 voll.), trad. di F. VERDINOIS, GC 1923, ramo Novelle.
- n. 207: GOGOL N., *Tarass Bulba*, trad. di F. VERDINOIS, GC 1923, ramo Racconti.
- n. 208: GOGOL N., *Mirgorod*, trad. di F. VERDINOIS, GC 1923, ramo Novelle.
- n. 212: DOSTOIEVSKIJ T., *Memorie dal sottosuolo*, trad. di B. JAKOVENKO, GC 1924, ramo Romanzo.
- n. 215-218: DOSTOEVSKI T., *L'adolescente* (4 voll.), trad. di F. VERDINOIS, GC 1924, ramo Romanzo.
- n. 219: OSTROVSKIJ A., *I lupi e le pecore. Commedia*, trad. di E. DAMIANI, GC 1924, ramo Teatro.
- n. 224: TURGENEV I., *Una sera a Sorrento; La provinciale al verde: bozzetti teatrali*, trad. di E. DAMIANI, GC 1925, ramo Teatro.
- n. 225-228: GONCIAROV I., *Il burrone* (4 voll.), trad. di F. VERDINOIS, GC 1924, ramo Romanzo.
- n. 229: GOGOL N., *L'ispettore generale. Commedia*, trad. di F. VERDINOIS, GC 1924, ramo Teatro.
- n. 232: GRIBOEDOV A., *Che disgrazia l'ingegno! Commedia in quattro atti*, trad. di F. VERDINOIS, GC 1925, ramo Teatro.
- n. 233-234: DANCENKO B., *La razza di Caino* (2 voll.), trad. di F. VERDINOIS, GC 1925, ramo Romanzo.
- n. 246-247: *Lirici russi del secolo aureo* (2 voll.), trad. di G. GANDOLFI, GC 1925, ramo Poesia.



Fig. 1 – Copertina della collana *Collecioncina nuova per i fanciulli e per le fanciulle* (copia conservata nella Biblioteca Melchiorre Dèlfico – Teramo)



Fig. 2 – Copertina della collana *L'Italia negli scrittori stranieri*
(Copia conservata nella Biblioteca Raffaele Liberatore – Lanciano)

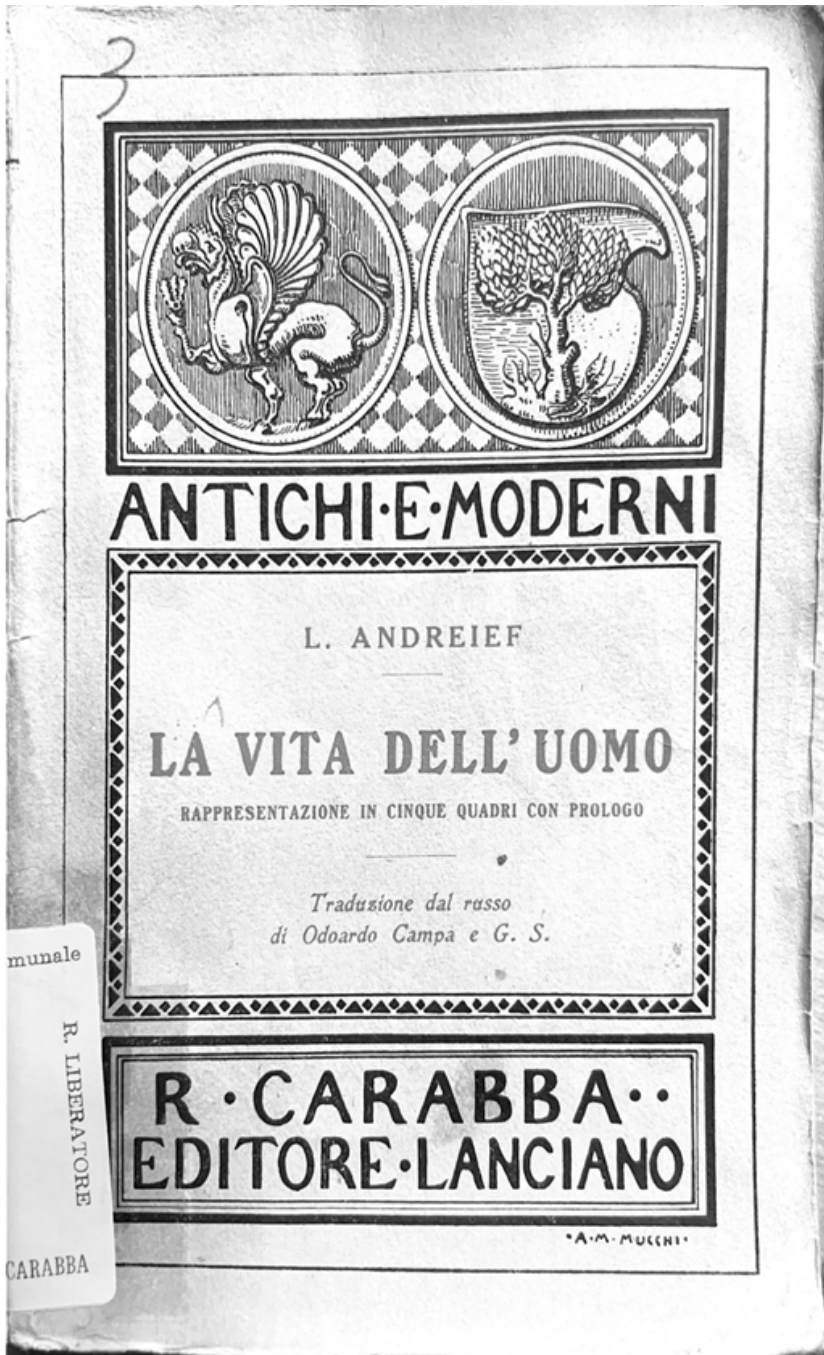


Fig. 3 – Copertina della collana *Antichi e moderni*
(copia conservata nella Biblioteca Raffaele Liberatore – Lanciano)

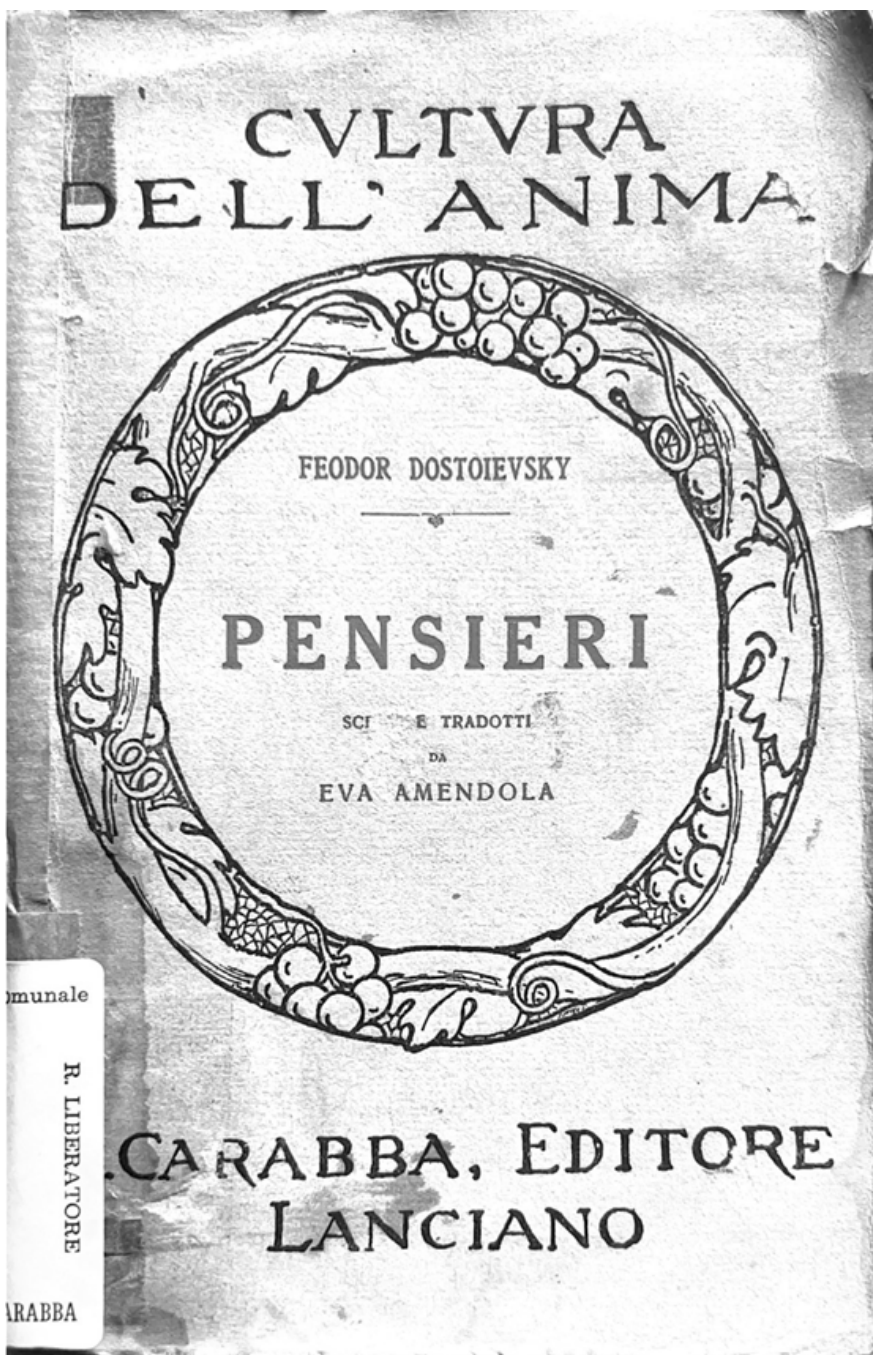


Fig. 4 – Copertina della collana *Cultura dell'anima*
(copia conservata nella Biblioteca Raffaele Liberatore – Lanciano)



Fig. 5 – Frontespizio della collana *Scrittori italiani e stranieri*

ALICE BRAVIN
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE)
ORCID: 0000-0001-7843-3998

LA RISCrittURA DELLO *SLOVO O POLKU IGOREVE*
NELLA PRODUZIONE LETTERARIA DI NIKOLAJ
ZABOLOCKIJ E VIKTOR SOSNORA:
DUE CASI DI TRADUZIONE DI UN CLASSICO

THE TRANSLATION OF *THE TALE OF IGOR'S CAMPAIGN* IN THE POETIC
PRODUCTION OF NIKOLAJ ZABOLOCKIJ AND VIKTOR SOSNORA

ABSTRACT

Il contributo indaga due versioni in russo moderno, pubblicate in epoca sovietica, dello *Slovo o polku Igoreve*: la traduzione in versi di Nikolaj Zabolockij, realizzata tra il 1938 e il 1950, e la riscrittura di Viktor Sosnora del 1959. Il diverso approccio al testo e al lavoro con le fonti da parte dei due autori si manifesta in distinte strategie di resa del classico. Si sottolinea inoltre il ruolo chiave di questo progetto nella produzione poetica dei due scrittori.

PAROLE CHIAVE: traduzione, poesia, *Slovo o polku Igoreve*, Zabolockij, Sosnora

ABSTRACT

This paper investigates two translations into modern Russian, published during the Soviet era, of a masterpiece of East Slavic literature, *The Tale of Igor's Campaign*: Nikolaj Zabolockij's poetry translation (begun in 1938 and completed in 1950) and Viktor Sosnora's original retelling of the medieval poem, written in 1959. I will explore the different poets' approach to the Old Russian text and point out the key role of these translations for the poetic production of both authors.

KEYWORDS: translation, poetry, *The Tale of Igor's Campaign*, Zabolockij, Sosnora



Copyright © 2024. The Author. This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are properly cited. The license allows for commercial use. If you remix, adapt, or build upon the material, you must license the modified material under identical terms.

Lo *Slovo o polku Igoreve* (in seguito *SPI*, in italiano noto con il titolo *Canto della schiera di Igor*)¹ rappresenta il più alto e forse più famoso monumento poetico della letteratura slava orientale medievale, attorno al quale si è sviluppata, sin dalla sua scoperta sul finire del XVIII secolo, una sterminata bibliografia fatta di edizioni critiche e studi filologici volti a indagare i più svariati aspetti dell'opera². Se la trama risulta modesta e occupa relativamente poco spazio nell'economia della narrazione³, centrali sono invece le ampie digressioni, le apostrofi ai personaggi storici, gli appelli alle divinità pagane, inseriti in un raffinato repertorio tematico, stilistico e metaforico. Oltre a suscitare l'interesse di filologi e linguisti, nei secoli lo *SPI* ha incantato anche uomini di lettere: in molti si sono cimentati in traduzioni letterarie, riassunti poetici, riscritture e adattamenti di questo capolavoro. Nel presente contributo intendo soffermarmi su due versioni poetiche in russo moderno pubblicate in epoca sovietica: la traduzione in versi di Nikolaj Zabolockij (1903–1958), ambizioso progetto inaugurato nel 1938 e ultimato nel 1950, e l'originale riscrittura di Viktor Sosnora (1936–2019), poeta avanguardista leningradese che nel 1959, esordiente nel panorama letterario, realizzò un ciclo di poesie ispirate allo *SPI*. L'obiettivo è quello di ricostruire l'origine dei progetti e indagare il ruolo che la rielaborazione del classico della tradizione antico-russa ha avuto nella produzione letteraria dei due autori.

ZABOLOCKIJ E “LA CATTEDRALE DELLA NOSTRA ANTICA GLORIA”

La traduzione dello *SPI* realizzata da Nikolaj Zabolockij (noto principalmente per la sua collaborazione al movimento Oberiu) è considerata uno dei migliori tentativi di resa in russo moderno del testo medievale. Dmitrij Lichačëv (1969: 169) la definì come “senza dubbio la migliore esistente [...] per la sua forza poetica”, mentre per Kornej Čukovskij (1966: 532) si tratta della “più precisa di tutte le traduzioni interlineari più accurate, poiché in essa è resa la cosa più importante: la singolarità poetica del testo originale, il suo fascino, il suo incanto”⁴. Zabolockij cominciò a lavorarvi a Leningrado alla fine del 1937, in un periodo particolarmente difficile a causa degli scandali seguiti alla pubblicazione di sue opere: nel 1929 la prima raccolta di poesie, *Stolbcy (Colonne di piombo)*, era stata accolta da aspre critiche, e l'autore accusato di evadere dalla realtà sociale e di rappresentare un mondo fantasmagorico e grottesco – la raccolta fu subito ritirata e vietata. Nel 1933 era uscito *Toržestvo zemledelija (Il trionfo dell'agricoltura)*, un poemetto utopico che salutava l'avvento di una nuova età aurea di riconciliazione e uguaglianza fra uomo e natura: la censura, che vi lesse una pericolosa satira della collettivizzazione delle campagne (proprio

¹ Si è ormai diffusa questa traduzione impropria del titolo: non di un canto si tratta infatti, bensì di un discorso.

² Il testo dello *SPI*, composto alla fine del XII secolo e contenuto in un solo codice del XVI, finì nel 1795 nelle mani del conte Musin-Puškin, il quale diede alle stampe nel 1800 un'edizione da lui redatta dell'opera. Il codice, conservato nella biblioteca del conte, andò distrutto nell'incendio di Mosca del 1812, e con lui anche il manoscritto.

³ Si racconta l'epopea di Igor' Svjatoslavič, principe di Novgorod-Seversk, che nel 1185, dopo aver guidato uno sfortunato attacco contro la popolazione dei *polovey* ed essere caduto in mano nemica, riuscì a fuggire e far ritorno alle sue terre.

⁴ Ove non diversamente indicato, la traduzione è mia.

negli anni dei proclami staliniani a tal riguardo), ne bloccò la diffusione e Zabolockij fu accusato di formalismo. Ferito da questi attacchi, solo nel 1937 avrebbe pubblicato una seconda raccolta poetica, *Vtoraja kniga (Il secondo libro)*, con la quale inaugurava una fase più meditativa e cauta, in cui la sperimentazione ardita e i toni satirici dei precedenti testi lasciavano spazio alla classicità⁵.

È in questo clima che Zabolockij si accinge a una nuova impresa, “interessante e responsabile” come scrive in una lettera del 12 novembre 1937 allo studioso di letteratura georgiana Viktor Gol’cev: “va trasposto in versi russi lo *SPP*” (Zabolockij 1983–84, III: 336)⁶. Dopo le critiche ricevute sul fronte della scrittura poetica, la traduzione sembrava rappresentare un’occupazione più sicura: dalla metà degli anni Trenta il poeta aveva cominciato a lavorare alle trasposizioni di classici della letteratura occidentale destinati a bambini e ragazzi, e tra il 1934 e il 1937 uscirono sulle principali riviste per l’infanzia suoi adattamenti di *Gargantua e Pantagruel* di F. Rabelais, *I viaggi di Gulliver* di J. Swift, *Le avventure di Till Eulenspiegel* di C. De Coster e la traduzione in russo del poema epico georgiano *Il cavaliere dalla pelle di tigre* di Šota Rustaveli⁷. In linea con queste esperienze, anche la traduzione dello *SPI* (testo che sin dall’infanzia Zabolockij amava particolarmente) era stata pensata come adattamento per un pubblico di giovane età. Il 9 dicembre 1937 Zabolockij propose alla Casa editrice statale della letteratura per l’infanzia un adattamento per ragazzi:

Vorrei rielaborare lo *Slovo* con versi in rima in un russo contemporaneo, vorrei rielaborarlo in maniera libera, pur mantenendo tutte le principali caratteristiche stilistiche dell’originale, in modo tale che la rielaborazione risulti chiara, precisa, espressiva, facile da assimilare e da memorizzare. Sinora nessun poeta russo ha mai intrapreso un simile lavoro con lo *Slovo*. Si tratta di un’impresa straordinariamente complessa, scrupolosa, che necessita di una solida preparazione scientifica e di buone capacità poetiche. (Zabolockij 2003: 282)

Nel gennaio del 1938 venne stipulato un contratto per la pubblicazione dell’opera, e da allora Zabolockij vi si dedicò con passione, recuperando libri sulla storia e la letteratura antico-russa, lavori critici e altre versioni dello *SPI*. Nel 1938 si celebravano i 750 anni dalla stesura del capolavoro, e diversi scrittori e poeti sovietici si stavano allora occupando, in un clima di interesse generale, della sua traduzione⁸. In pochi mesi egli tradusse circa un terzo dell’opera: 289 versi suddivisi in due parti, *Vstuplenie (Introduzione)* e *Pochod (Campagna)* (cfr. Zabolockij 1990: 366–369).

L’arresto, il 19 marzo del 1938, e la successiva condanna, con l’accusa di propaganda antisovietica, a cinque anni di confino (a Komsomol’sk sull’Amur, nell’Estremo Oriente russo, e poi nelle steppe di Kulunda, nella regione dell’Altaj) costrinsero Zabolockij a in-

⁵ In Italia la fama di Zabolockij ebbe un primo grande impulso tra la seconda metà degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta (complice il soggiorno a Firenze del poeta nel 1957), quando vennero tradotti alcuni testi (a cura di V. Strada è il volume *Colonne di piombo* del 1962). Del 2021 è la traduzione, di C. Scandura, de *Il trionfo dell’agricoltura*.

⁶ D’ora in poi indicherò la raccolta di opere di Zabolockij in tre volumi con la sigla *S* seguita dal numero del volume.

⁷ Nei primi anni dell’Unione Sovietica notevole fu il contributo alla letteratura per l’infanzia degli Oberiu, che sin dalla metà degli anni Venti scrissero poesie e racconti originali per bambini (cfr. Minin 2020).

⁸ Tra la metà degli anni Trenta e la metà dei Quaranta uscirono, ad es., le traduzioni di Georgij Štorm, Sergej Šervinskij, Ivan Novikov, Vladimir Stelleckij, Aleksej Jugov e molti altri (cfr. Adrianova-Perete 1950: 416–449).

terrompere il lavoro per un periodo di lungo e doloroso silenzio. La liberazione avvenne nell'agosto 1944 ma allo scrittore fu imposto l'obbligo di non lasciare la regione sino alla fine della guerra. Fu durante gli ultimi mesi di confino, trascorsi nella periferica Karaganda, nel Kazakistan centro-settentrionale, che Zabolockij, fisicamente distrutto e moralmente provato, riprese in mano la traduzione, intenzionato a "rivedere quell'idea che avev[a] allora abbozzato" (S3: 342). In una lettera all'amico Nikolaj Stepanov del 20 giugno 1945 il poeta, entusiasta, dichiarava di aver ultimato (nonostante le condizioni poco favorevoli in cui si trovava a lavorare) la prima bozza (ampiamente rivista rispetto a quanto realizzato anni prima a Leningrado [cfr. Gulina *et al.* 1996: 121–150]), ma ammetteva al tempo stesso di sentirsi ancora "sulla soglia di un lavoro ampio e complesso" di limatura ("si possono scrivere decine di varianti per un unico passaggio ma nessuna di queste andrà bene", S3: 343). Il poeta descriveva così la meraviglia provata nel lavorare a quell'opera che tanto amava⁹:

Ora che sono entrato nello spirito del monumento letterario, sono colmo della più grande reverenza, di sorpresa e gratitudine al destino per aver portato a noi, dalle profondità dei secoli, questo miracolo. Nel deserto dei secoli, dove non è rimasta pietra su pietra dopo guerre, incendi e feroci stermini, si erge questa cattedrale della nostra antica gloria, solitaria e dissimile da tutto. [...] Involontariamente l'occhio vorrebbe trovarvi proporzioni familiari, auree sezioni dei nostri noti monumenti mondiali. Lavoro sprecato! Non vi sono queste sezioni, tutto in lei è colmo di una particolare, tenera selvaticità [...]: questo edificio misterioso, che non conosce eguali, resterà in piedi per sempre, finché vivrà la cultura russa. [...] Mio Dio, che gioia essere russo! (S3: 343–344)

Quell'estate Zabolockij fece una prima lettura pubblica ai colleghi di lavoro (nel cantiere dove era disegnatore). Qualche mese dopo il poema venne declamato alla Casa della cultura del partito, e l'evento suscitò l'interesse della stampa locale, tanto che il 7 ottobre 1945 sul giornale "Socialističeskaja Karaganda" uscì una recensione positiva, la prima dopo anni di silenzio attorno al poeta: "È un vero piacere – si leggeva – che la traduzione sia apparsa proprio nel 1945, l'anno della vittoria del popolo russo sul suo più acerrimo nemico, per cui i versi chiari e intensi di questa traduzione, che narrano l'eroica battaglia del popolo russo per l'indipendenza della propria terra, risuonano particolarmente vicini e toccanti" (Zabolockij 2003: 393). La traduzione, che usciva all'indomani della vittoria sovietica alla Seconda guerra mondiale, si inseriva perfettamente nella retorica di regime: venne letta infatti come metafora del popolo russo che lotta contro il nemico, richiamando valori quali l'eroismo, la perseveranza, il sacrificio di sé per la patria. Lo stesso Zabolockij contribuì a questa lettura: il manoscritto del 1945 riportava infatti la dedica "Al popolo russo nell'anno della sua vittoria" (Gulina *et al.* 1996: 121). Probabilmente fu proprio questo monumentale lavoro a rendere possibile la riconciliazione del poeta con le autorità: il 31 dicembre 1945 venne annunciata la sua riammissione all'Unione degli Scrittori, mentre nel gennaio del 1946 poté finalmente fare rientro a Mosca (verrà riabilitato solo *post mortem* nel 1963).

Nel dicembre 1946 la traduzione venne pubblicata sulla rivista "Oktjabr" (1946: 10–11, 84–100), con alcune note di commento al testo e una breve dichiarazione del traduttore:

⁹ L'amore per lo *SPI* è confermato in una lettera del giugno 1939 in cui Zabolockij, allora detenuto, chiede alla moglie, che ha iniziato a vendere i classici della biblioteca di casa per provvedere alle necessità della famiglia, di risparmiare alcuni volumi, tra i quali tomi con le opere di Puškin, Gogol', Skovoroda, Lermontov, Rustaveli e i libri relativi allo *SPI* (Zabolockij 2014: 656).

Il mio lavoro allo *SPI* non aspira all'esattezza scientifica [...] e non è il risultato di nuove ricerche di critica testuale. Si tratta di una *riproduzione* libera dell'antico monumento con gli strumenti del moderno discorso poetico. Essa è rivolta al lettore che fatica a orientarsi nel testo originale, ma che vuole farsi un'idea poetica viva di questo capolavoro. Nei limiti delle mie possibilità ho cercato di riprodurre l'antico poema eroico del popolo russo in tutta la pienezza del suo significato sociale e artistico. (S2: 28)

Organizzata in quattro sezioni tematicamente omogenee che rispettano la struttura narrativa e l'impianto stilistico del testo di partenza¹⁰, la versione di Zabolockij è nell'insieme una traduzione fedele, ma non accademica: il suo primo obiettivo era quello di realizzare un testo di elevato valore poetico (“un cattivo poeta non potrà mai essere un bravo traduttore” [S1: 585]), un testo che conservasse la “forza dell'originale”, ma apparisse al contempo “come un poema dei giorni nostri” (S3: 345). A Mosca Zabolockij proseguì la revisione, grazie anche al contributo di Lichačëv: in una corrispondenza epistolare dei primi mesi del 1950, nel proporre al poeta di pubblicare la sua versione in un volume dedicato allo *SPI*, il linguista, che giudicava la traduzione “un'interpretazione poetica *contemporanea* della poesia del passato” (Lichačëv 1969: 169), suggeriva altresì di intervenire in 26 punti del testo per renderlo, sul piano linguistico e filologico, più aderente all'originale. Solo dopo aver apportato tali correzioni Zabolockij considerò concluso il lavoro. Era il 1950: ricorrevano 150 anni dall'uscita della prima edizione a stampa dello *SPI*¹¹.

Questo lavoro offrì a Zabolockij un terreno in cui sviluppare anche una propria teoria traduttiva, già in parte abbozzata con gli adattamenti per ragazzi degli anni Trenta, e che avrebbe trovato sistematizzazione in un articolo programmatico del 1954 (pubblicato nel 1956 su “Molodaja gvardija”), *Zametki perevodčika (Note del traduttore)*. “Di fronte al traduttore – scriveva Zabolockij – sta una bilancia a due piatti: un piatto appartiene all'autore del testo originale, il secondo al lettore della traduzione. La traduzione è fatta bene se i due piatti sono in equilibrio” (S1: 584): l'approccio traduttivo di Zabolockij si fonda sulla ricerca di equilibrio tra “il metro dell'esattezza”, ovvero la tentazione di conservare ogni singola parola dell'amato autore (per Zabolockij si può tradurre solo un autore o un testo che si ama [S1: 645]), e “il metro della naturalezza”, il desiderio di intervenire sul testo per renderlo più attuale, vivo, moderno. A proposito di questa ricerca di equilibrio Zabolockij si era già espresso in un saggio del 1935, *Rable – detjam (Rabelais ai bambini)*, in cui, illustrando l'approccio traduttivo che lo aveva guidato nell'adattamento di *Gargantua e Pantagruel*, avanzava alcune considerazioni valide anche per il lavoro allo *SPI*:

Quando si tratta di far conoscere alle masse l'eredità culturale del passato, conviene davvero custodire così gelosamente l'inviolabilità del testo antico, soprattutto se destinato a un lettore

¹⁰ Nell'*Introduzione* è presentato l'argomento ed è inserita la digressione sullo stile del cantore Bojan, mentre le tre parti successive, ciascuna suddivisa in strofe numerate, comprendono la descrizione della campagna dei russi contro i *polovcy*, il presagio dell'eclissi di sole, la caduta del principe Igor' (*Parte prima*), il sogno infausto del padre Svjatoslav e l'appello ai principi russi (*Parte seconda*), e infine il lamento di Jaroslavna, moglie di Igor', la fuga dell'eroe e il suo ritorno (*Parte terza*).

¹¹ Negli anni successivi furono introdotte ancora piccole migliorie sino alla versione definitiva del 1957 (Zabolockij 1957: 168–195). Zabolockij avrebbe voluto pubblicare un'edizione singola della sua traduzione, con foto e illustrazioni e un approfondito commento storico, letterario e linguistico (Zabolockij 1986: 227): tale progetto, di cui resta traccia in materiali d'archivio, non fu però realizzato.

adolescente? In fin dei conti un classico non è un cimelio da museo: deve essere messo in circolazione, deve rallegrare e divertire il nostro lettore proprio come rallegrava il lettore a lui contemporaneo, deve arricchire la sua esperienza di vita e riempirla di sapere. (S1: 530)

Il testo da trasporre nel contesto storico e socioculturale del presente – continua il poeta nelle *Note* – va tradotto “così come ci appare oggi” (S1: 585), adattandolo sul piano linguistico e metrico ma tenendo conto delle sue caratteristiche originali: “se l’opera da tradurre è stata scritta nel XII secolo, non significa che vada tradotta nella lingua dello *SPI*. Allo stesso modo, però, non è il caso di tradurla con la lingua del nostro discorso colloquiale di oggi” (*ibidem*).

Zabolockij rifletté a lungo a proposito dello schema metrico da adottare nella sua versione in russo moderno. Se lo *SPI* era nato come opera musical-vocale, destinata alla recitazione e alla lettura scandita su un ritmo musicale (alla stregua della *bylina*, il canto epico del folklore), come rendere le caratteristiche prosodiche di tale tradizione? Per introdurre la componente musicale di accompagnamento propria del testo originario il traduttore contemporaneo deve, secondo Zabolockij, servirsi di versi rimati e di un sistema sillabo-tonico: egli scelse in particolare la pentapodia trocaica, che nella sua struttura metrica accentuativa ricalca il modello del verso tipico dell’*epos* popolare¹². Si tratta di una soluzione “certamente discutibile”, ammetteva, che “non può essere esatta e ovviamente apporterà una certa modernizzazione” (S3: 344).

Не пора ль нам, братья, начать
О походе Игоревом слово,
Чтоб старинной речью рассказать
Про деянья князя удалого?
А воспеть нам, братья, его —
В похвалу трудам его и ранам —
По былинам времени сего,
Не гоняясь в песне за Бояном. (S2: 6)

Non sarà ora per noi, fratelli, di iniziare
Il discorso sulla campagna di Igor’,
Per raccontare nello stile antico
Delle gesta dell’audace principe?
Dovremmo cantarle, o fratelli,
A lode delle sue fatiche e ferite,
Secondo i fatti di questo tempo,
Senza seguire nel canto Bojan.

La traduzione rappresentò una sfida per Zabolockij non solo per le difficoltà che la trasposizione di un classico nel contesto contemporaneo inevitabilmente poneva: questo testo così apprezzato (“amo lo *Slovo* e quando dormo lo vedo in sogno” [S3: 345]) dava all’autore anche l’occasione per riprendere l’attività poetica, bruscamente interrotta con l’arresto. La traduzione, inoltre, si rivelò fondamentale perché gli consentì di continuare in qualche modo le ricerche attorno a un tema che dal 1929 aveva occupato un posto importante nella sua produzione, e che pure nello *SPI* appariva centrale – la natura. “Se potessi scrivere ora, scriverei della natura – confidava, in esilio a Komsomol’sk sull’Amur, alla moglie in una lettera dell’aprile 1941 – Più invecchio e più sento vicina la natura. [...] tutto quello che ho scritto finora [...] mi sembra solo un insieme di piccoli e timidi tentativi di affrontare questo tema” (Zabolockij 1989: 114). Proprio il tema della natura “funge da pietra d’angolo per capire non soltanto la ricerca poetica [di Zabolockij], ma anche le sue traduzioni” (Marchesini 2021), quella dello *SPI* in particolare.

Al centro delle speculazioni naturfilosofiche in liriche e poemi scritti tra la fine degli anni Venti e la prima metà degli anni Trenta (*Il volto del cavallo, Il lupo folle, Alberi,*

¹² Zabolockij approfondì queste considerazioni sulla metrica e il legame dello *SPI* con la *bylina* in un articolo del 1951 pubblicato postumo: Zabolockij (1969).

Uccelli e molti altri) era il rapporto tra uomo, animali e natura: in questi testi gli alberi si trasformavano in persone, gli animali dialogavano e agivano come umani; nel visionario *Il trionfo dell'agricoltura* il poeta contemplava un universo in cui uomini, piante e animali vivevano in armonia, le bestie non erano oppresse dai contadini ma potevano anzi con loro interrogarsi sull'esistenza dell'anima. Nello *SPI* la natura era partecipe alle vicende umane, ora favorevole ora ostile ma mai indifferente: tale partecipazione prendeva la forma di segno di malaugurio (l'eclissi che preannuncia la sconfitta di Igor'), di pietà, sofferenza e cordoglio (gli alberi che si prostrano per il dolore della sconfitta), oppure di sostegno all'eroe. Non solo gli animali erano paragonati agli uomini, ma anche i personaggi in numerosissimi passi venivano identificati con animali o dialogavano con loro. Nell'interpretazione della natura dello *SPI* Zabolockij trovava la rappresentazione proprio di quel mondo armonico e utopico di cui aveva scritto in passato, l'idea di unità tra uomo e natura.

LE FANTASIOSE VARIAZIONI DI SOSNORA

Lontana dall'essere una traduzione fedele dello *SPI*, e molto diversa da quella di Zabolockij, la versione di Viktor Sosnora, scritta nel 1959 ma pubblicata integralmente solo dieci anni dopo nella terza raccolta poetica dell'autore, *Vsadniki (Cavalieri)*, è un esperimento avanguardista di riscrittura del classico: i testi del ciclo *Po motivam Slova o polku Igoreve (Sui motivi dello Slovo o polku Igoreve)* riprendono gli episodi narrati nell'originale (l'apostrofe a Bojan, il presagio dell'eclissi, l'avanzata di Igor' e la sua sconfitta, la digressione sulle lotte intestine, il sogno di Svjatoslav, il lamento di Jaroslavna, la fuga del principe), ma le caratteristiche formali e linguistiche rendono questa versione, a tratti straniante, unica nel suo genere.

Братья!
Настала година
братья
за Слово Великое!

У Бояна

стозвонные

гусли,

а на гусях

русский орнамент,

гусли могут стенать, как гуси,

могут

и клеточать

орлами (Sosnora 1969: 53)

Fratelli!

È arrivata l'ora

di metterci all'opera

sul Grande Discorso!

Bojan ha

una cetra

dai cento suoni

e sulla cetra

c'è una decorazione russa,

la cetra può gemere come un'oca,

può

anche gridare

come un'aquila

Figura difficilmente collocabile nel panorama letterario dell'epoca, autore ancora oggi poco noto in Italia¹³, Sosnora rappresenta uno dei rari casi di poeta d'avanguardia che nonostante l'indirizzo sperimentale delle proprie ricerche, lontano dagli standard e dall'i-

¹³ In italiano è uscito ad oggi un unico volume con testi del poeta (Sosnora 1994). Già nel 1967, però, erano state pubblicate alcune poesie (Buttafava 1967: 113–127), mentre testi di prosa autofinzionale sono stati tradotti, più di recente, da M. Sabbatini (Caramitti 2002: 327–336).

deologia ufficiale e vicino piuttosto ad autori non conformisti, riuscì a essere pubblicato in Unione Sovietica.

Dalla fine degli anni Cinquanta e per tutti gli anni Sessanta le prime poesie del leningradese, allora meccanico in una fabbrica, erano basate sulla rielaborazione di motivi attinti alla letteratura slava e alla tradizione popolare. Sosnora si era appassionato all'epos e all'antica Rus' quando, durante l'infanzia nella regione di Kuban' (dove si era trasferito nel 1942 lasciando Leningrado sotto assedio), la nonna gli aveva insegnato a leggere su una copia della Bibbia, su alcune cronache antico-russe e altri testi (compreso lo *SPI*), che avrebbero poi influito sui suoi esperimenti letterari (Koroleva 2007: 200). Nell'autunno del 1959 iniziò a scrivere una rielaborazione dello *SPI*: la decisione di mettersi al lavoro su quest'opera, apprezzata sin dall'infanzia, sarebbe nata dopo aver sentito pronunciare in tram un nome raro, Jaroslav – da qui l'associazione con il patronimico Jaroslavna, la moglie di Igor', l'eroe dell'epopea (*ivi*: 201)¹⁴. In poco tempo il ciclo era concluso, e alcuni versi giunsero a Nikolaj Aseev, uno dei maestri del futurismo russo, che rimase colpito dalla scrittura di Sosnora e prese il giovane sotto la propria ala protettiva. Grazie all'influente sostegno di Aseev avvenne l'esordio ufficiale di Sosnora, con due testi ispirati proprio allo *SPI*, *Gusli Bojana* (*La cetra di Bojan*) e *Pobeg* (*La fuga*), pubblicati nel 1960 su "Literatura i žizn'". Negli anni successivi su periodici letterari di Leningrado e Mosca uscirono altre poesie, e nel 1962 comparve per Sovetskij pisatel' la prima raccolta poetica, *Janvarskij liven'* (*Acquazzone di gennaio*, con prefazione di Aseev): il volume comprendeva poesie liberamente ispirate alla letteratura medievale e al folklore slavo, e in particolare sette testi sui motivi dello *SPI*.

Nel novembre del 1961 Aseev scrisse a Dmitrij Lichačëv per raccomandargli Sosnora, "un poeta leningradese di grande talento": "gli serve una mano forte che sostenga il carattere storico dei suoi versi", scriveva Aseev (1990: 467–468), e "il fascino di questi versi sta nel fatto che risuonano contemporaneamente di slavo e di russo, di moderno e di antico". Lichačëv si mostrò interessato alla poesia di Sosnora, tanto da proporgli di inserire la sua trasposizione poetica dello *SPI* nell'edizione dedicata al monumento letterario da lui curata per la serie Biblioteka poëta: nel 1967 uscirono così i sette componimenti, già pubblicati in *Acquazzone*, nell'edizione di Dmitriev, Lichačëv (1967: 451–460). L'approccio straniante di Sosnora nei confronti di un testo sacro quale lo *SPI* suscitò tuttavia alcune critiche: Aleksej Jugov (1969), ad es., definì la riscrittura un oltraggio al capolavoro medievale, meravigliandosi del fatto che fosse stata inserita nel volume curato da un illustre studioso quale Lichačëv. Nel 1969 Lichačëv scrisse la prefazione alla terza raccolta di Sosnora *Cavalieri* (la seconda, *Trittico*, era uscita nel 1965), con poesie ispirate sempre alla tradizione antico-russa e al folklore, e una sezione *Sui motivi dello SPI*. Di certo non va ricercata l'esattezza storica o filologica ("il poeta non è un archeologo, né un linguista, né uno storico della letteratura o un folklorista"), eppure, dichiarava Lichačëv (1969b: 7–8), "lo spirito della storia si annida nelle poesie di Sosnora" che "nascono dal superamento del linguaggio comune" e dalla ricerca delle radici più profonde della lingua russa.

La protezione di Aseev e Lichačëv facilitò l'ingresso di Sosnora nell'ufficialità, ma a rendere possibile la pubblicazione delle prime raccolte fu soprattutto la scelta del tema:

¹⁴ La ricostruzione del lavoro allo *SPI* è resa difficile dalla scarsità di fonti di cui disponiamo, per lo più interviste e memorie di Sosnora, da ritenere non sempre affidabili dato il gusto dell'autore per la mistificazione. Difficile inoltre stabilire se e quali fonti abbia consultato il poeta.

trattando, seppur in una forma non convenzionale, le vicende della Rus' kieviana e degli eroi del folklore, le poesie si prestavano ad essere interpretate in chiave ideologica, in linea con il discorso della propaganda ufficiale che continuava a esaltare la vittoria russa alla grande guerra patriottica. Nella prefazione a *Cavalieri Lichačëv* (1969b: 6), non a caso, sottolineava lo “sguardo contemporaneo” di Sosnora sugli eventi, la sua capacità di rappresentare la Rus' “in carne viva, che soffre o che semplicemente gioisce, che lotta, materialmente concreta, spesso rozza, sensuale, ma sempre piena di vita. [...] La Rus' kieviana di Viktor Sosnora conosce l'esperienza della nostra grande guerra”. All'uscita delle prime raccolte, poi, contribuì, almeno in parte, anche la professione operaia di Sosnora (più volte ribadita sulla stampa)¹⁵, e si alimentò così il mito del ‘poeta-lavoratore’: la sua poesia aveva in realtà un carattere tutt'altro che popolare e proprio per la natura sperimentale dei versi risultava difficile da comprendere e decifrare per un lettore comune. Questo atteggiamento intermedio, “perpendicolare” (Davydov 2006) rispetto sia alla letteratura ufficiale sia a quella dell'*underground*, consentì a Sosnora, nonostante alcuni compromessi con la censura¹⁶, di sviluppare in modo autonomo la propria poetica. Dalla seconda metà degli anni Settanta, tuttavia, quando i temi cambieranno e la sperimentazione si farà più estrema, le sue opere saranno condannate al silenzio in patria, almeno sino alla *perestrojka*.

La rielaborazione di testi della tradizione medievale nasceva, nell'intento di Sosnora, come riscrittura fantasiosa: secondo un particolare principio creativo da lui definito *perefantazirovanie*¹⁷, fantasticazione, il poeta rinnova gli eventi della storia rendendoli vicini al lettore contemporaneo. Una delle prime redazioni, conservata all'archivio RGALI di Mosca, è intitolata infatti Slovo o polku Igorevom [sic!] *v sovremennom zvučanii*, Lo Slovo o polku Igorevom *in chiave moderna*. Nella sua versione Sosnora rielabora i passi principali dell'originale dando loro un'interpretazione nuova e immaginando gli sviluppi di quanto narrato nel testo di partenza (l'attitudine a riscrivere in maniera fantasiosa e talvolta provocatoria il passato resterà una costante della sua produzione letteraria).

*Тогда Игорь поднял глаза на солнце,
тогда Игорь опустил глаза на войско,
тогда Игорь увидел:
солнце затмилось [...]
И собаки не лаяли.
Они сидели в позе лягушек и закрывали глаза.
Это было первого мая,
через девять дней после выступления войска.
[...]
Это было в среду.
Это было в три часа дня.
(Sosnora 1969: 54–55)*

*Allora Igor' alzò lo sguardo al sole,
allora Igor' abbassò lo sguardo all'esercito,
allora Igor' vide:
il sole si era oscurato [...]
E i cani non abbaivano.
Se ne stavano seduti come rane e chiudevano gli occhi.
Era il primo maggio,
nove giorni dopo l'avanzata dell'esercito. [...]
Era mercoledì.
Erano le tre del pomeriggio.*

¹⁵ Sosnora manterrà l'impiego di meccanico fino al 1963, quando l'ammissione all'Unione degli Scrittori sancirà il suo status di poeta a tempo pieno.

¹⁶ Fino alla caduta dell'URSS *Cavalieri* sarà l'unica raccolta pubblicata nella forma datagli dall'autore (Sosnora 2001: 5), forse grazie proprio all'attenzione riservata da Lichačëv, mentre altri testi furono sottoposti a interventi censori o rifiutati: in un'intervista lo scrittore ammetteva di avere oltre trenta libri di poesie e quattro romanzi rimasti inediti (Sosnora, Usova 1991: 8).

¹⁷ Sosnora ne parla in un'intervista radiofonica del 1960: <<http://staroeradio.ru/audio/36279>> [ultimo accesso: 23.03.2024].

Sosnora riscrive qui l'episodio dell'eclissi inserendo dettagli estranei all'originale (ripresi da altre fonti, come l'indicazione della data) o del tutto inventati (come l'orario e l'immagine dei cani simili a rane, con effetto di abbassamento stilistico). Il principio di *perefantazirovanie* si applica anche ai personaggi, rappresentati in una dimensione concreta e prosaica, senza alcuna retorica encomiastica: così, i guerrieri di Kursk, guidati da Vsevolod, il fratello di Igor', sono raffigurati come bevitori incalliti e mangiatori ingordi (*ivi*: 58). Tra le critiche mosse da Jugov (1969: 124) vi era proprio quella di dare una rappresentazione degradante dei personaggi, con il risultato di "deformare e infangare" il monumento dell'antichità.

Ma è soprattutto sul piano formale, linguistico e stilistico che si esprime la sperimentazione di Sosnora. In *Cavaliere* il ciclo *Sui motivi dello SPI* comprende testi già usciti nel 1962, disposti però secondo un nuovo ordine e integrati da altri inediti, per un totale di 16 poesie: queste hanno strofe e versi di varia lunghezza (vi sono continue variazioni allo schema metrico), con un uso estensivo di elementi tipografici, in particolare la scaletta (*lesenka*), artificio di segmentazione del verso tipico di Majakovskij ma diffuso anche nella poesia sovietica. Le poesie sono alternate a parti in versi liberi, segnalate dal corsivo (in questa forma ibrida, secondo Orlickij [2019: 243–244], Sosnora trova una soluzione ottimale per rendere lo stile del testo medievale, con la sua oscillazione tra *cursus* prosastico e ritmo del verso). A livello formale si sente dunque soprattutto l'eco degli esperimenti della poesia del primo Novecento.

La forma rappresenta un elemento centrale della scrittura di Sosnora: "non mi interessa affatto e non mi è mai interessato su cosa scrivo. Mi interessa altro: il come. [...] Io non descrivo nessun sentimento nuovo in questo mondo. [...] Nuova è soltanto la visione sul mondo" (Sosnora, Usova 1991: 8). Per Sosnora un testo letterario deve innanzitutto deliziare il lettore con la sua costruzione formale e lo stile, e il poeta non deve farsi portavoce di una qualche missione perché la letteratura "è una questione di estetica, non di moralità" (Goldstein 1988: 44). E l'estetica esige l'"infinita libertà propria della condizione dell'artista e l'invulnerabilità della creazione formale" (Sosnora 1989: 8): "lo scopo della poesia non consiste né nella politica, né nel commercio, ma nella creazione della parola, ovvero nella creazione di immagini artistiche. Si scrive per coloro che amano la letteratura, non gli slogan" (*ibidem*). Un ruolo chiave spetta alla lingua: "una cosa non mi è indifferente: la lingua" (Ovsjannikov 2013: 98), e "quanto più la lingua è antica, tanto più essa è potente" (Sosnora 2006). Per il poeta esiste una differenza profonda tra la lingua "sovietica", standardizzata e convenzionale, usata dai media e dalla letteratura ufficiale, e la lingua "russa" (Lygo 2010: 176), la lingua delle radici che Sosnora aveva scoperto nella sua infanzia leggendo i testi antichi, e che aveva ritrovato anche nelle sperimentazioni delle avanguardie di inizio secolo (del futurismo soprattutto, "fenomeno squisitamente russo – diceva – che ha un unico puro obiettivo: la lingua russa in sé" [Goldstein 1988: 46]).

Nella sua riscrittura Sosnora ricorre ad arcaismi lessicali, fonetici o sintattici, intrecciati con espressioni più colloquiali, imita modelli antichi (frequente, ad es., è l'uso di composti con due sostantivi separati da trattino, come "pesnja-zdravica", "canto-brindisi", secondo una struttura tipica del russo antico, o la ripetizione della preposizione, in "pit' iz Dona iz studenogo" [*ivi*: 56], lett. "bere dal Don dal freddo", altro tratto comune nel russo antico e nel *prostorečie*). Al tempo stesso però Sosnora rifiuta un uso convenzionale degli arcaismi: all'ormai invalso termine poetico *persty* (dita) preferisce ad es. il più colloquiale *pal'cy*.

La ricerca linguistica si combina poi con l'attenzione al suono: "l'interazione di suoni e di parole – osserva Sosnora – è l'essenza della poesia" (Goldstein 1988: 46). Il risultato è un fitto intreccio di ripetizioni, parallelismi, allitterazioni, assillabazioni, figure etimologiche, poliptoti, catene paronomastiche, procedimenti attraverso i quali si stabiliscono giochi di parole e associazioni inattese. Riscrivere lo *SPI* significa allora per Sosnora recuperare la lingua "russa" delle radici, e imitare, più che i suoi temi e motivi (che possono al contrario essere sottoposti a stravolgimenti fantasiosi), le sue caratteristiche formali.

Первый кречет	Il primo girfalco
кричит победно	grida vittorioso
песню-здравицу в честь Мстислава,	un canto-brindisi in onore di Mstislav
что прирезал Редедю	che ha trafitto Rededja
перед полками косога бравых.	davanti alle schiere dei valorosi circassi.
То не десять кречетов	Allora non dieci girfalchi
юных –	giovani –
десять пальцев,	dieci dita
от песен скорченных,	rattrappite dalle canzoni
задевают струны,	sfiorano le corde,
а струны	ma le corde
сами славу князьям рокочут.	stesse ai principi cantano la gloria.
(Sosnora 1969: 54)	

CONCLUSIONI

Le riscritture dello *SPI* di Nikolaj Zabolockij e Viktor Sosnora rappresentano due diverse modalità di trasposizione poetica di uno dei più celebri monumenti della letteratura slava antica. Al di là delle evidenti divergenze tra le due versioni mi sembra tuttavia si possano individuare degli elementi comuni.

Innanzitutto, nel percorso creativo dei due scrittori il lavoro allo *SPI* fu fondamentale. Per Zabolockij, che si cimentava all'impresa da poeta già maturo, la traduzione rappresentò una forma di riscatto, per sanare, almeno in parte, lo strappo con il potere e la dolorosa ferita della reclusione e del confino, rendendo possibile, in ultimo, il suo ritorno a Mosca. L'uscita della traduzione, poi, fedele al testo originale, costituì una sorta di secondo debutto per il poeta, che vedeva nuovamente pubblicato il proprio nome. Per Sosnora lo *SPI* segnò l'esordio vero e proprio nel panorama letterario, e gli consentì di farsi conoscere a pubblico e critica come poeta; il clima del disgelo e il sostegno, non marginale, di due illustri personalità contribuirono a rendere la sua versione, seppur non ortodossa, accettabile per la stampa. Su entrambe le pubblicazioni incise poi il fatto che a essere riscritto fosse un classico che ben si adattava a una lettura nazionalistica e patriottica, in un'epoca in cui l'esaltazione del passato era al centro di una vasta operazione culturale e ideologica: gli eventi descritti nello *SPI*, in particolare i riferimenti alle guerre nella Rus' kieviana e gli appelli all'unità, risuonavano come attuali, e rievocarli significava ricordare anche i più recenti trionfi sovietici.

Nei progetti di Zabolockij e Sosnora il dialogo con il classico divenne inoltre, per entrambi gli autori, un'occasione per riflettere sulle prospettive della propria arte. Lo *SPI*

consenti a Zabolockij di riavvicinarsi alla poesia ma attraverso la pratica traduttiva, alla quale da quel momento, e per tutti gli ultimi dieci anni della sua vita, si sarebbe dedicato con impegno. Per molti scrittori in epoca sovietica la fuga nella traduzione aveva rappresentato l'unico modo per riconoscersi come artisti: dopo le stroncature alla sua prima produzione e la drammatica esperienza del confino anche Zabolockij aveva deciso di virare verso territori meno sperimentali e ideologicamente più sicuri, e in questo senso l'attività traduttiva era la soluzione migliore. Nella traduzione egli trovò però non un'attività di ripiego priva di ispirazione poetica ("un'assai faticosa forma d'ozio" l'avrebbe definita Anna Achmatova), bensì un ricovero emotivo, e il lavoro allo *SPI* rappresentò un autentico laboratorio in cui il poeta poté affinare le proprie doti da traduttore. Al tempo stesso la traduzione gli consentiva di intervenire in maniera più libera su alcuni aspetti, come la struttura ritmica, l'impianto stilistico ed espressivo, o riprendere riflessioni abbandonate (quelle sulla natura).

Anche per Sosnora questa riscrittura costituiva una sorta di laboratorio in cui consolidare le basi della propria poesia (valide anche per i successivi lavori): i suoi versi ispirati allo *SPI* non potevano certo dirsi una traduzione e si configuravano piuttosto come una riscrittura libera, secondo quel principio di fantasticazione che stava allora prendendo forma. La tematica scelta, poi, garantiva una certa libertà di manovra a Sosnora che poteva così occuparsi di ciò che davvero lo interessava, gli aspetti formali e linguistici. Sebbene l'autore prediligesse un approccio di tipo estetico alla poesia, rinunciando a riflessioni ideologiche, la sperimentazione con la lingua antico-russa nella riscrittura dello *SPI* diventava anche un modo per evadere dai linguaggi convenzionali, per reagire alla standardizzazione della lingua "sovietica" e dimostrare così l'esistenza di forme di espressione alternative.

BIBLIOGRAFIA

- ADRIANOVA-PERETC V. (a cura di) (1950): *Slovo o polku Igoreve. Sbornik issledovanij i statej*, Akademija nauk SSSR, Moskva-Leningrad.
- ASEEV N. (1990): *Rodoslovnaja poezii. Stat'i, vospominanija, pis'ma*, Sovetskij pisatel', Moskva.
- BUTTAFAVA G. (a cura di) (1967): *Poesia russa contemporanea: da Evtušenko a Brodskij*, Dall'Oglio, Milano.
- CARAMITTI M. (a cura di) (2002): *Schegge di Russia. Nuove avanguardie letterarie*, Fanucci, Roma.
- ČUKOVSKIJ K. (1966): *Sobranie sočinenij v šesti tomach*, tom 3, Chudožestvennaja literatura, Moskva.
- DAVYDOV D. (2006): *Recenzija na knigu Sosnora V. Stichotvorenija*, "Novoe literaturnoe obozrenie", 82: 415–418.
- DMITRIEV L., LICAČEV D. (a cura di) (1967): *Slovo o polku Igoreve*, Sovetskij pisatel', Leningrad.
- GOLDSTEIN D. (1988): *An Interview with Viktor Sosnora*, "The New York Review of Books", 35/15: 44–47.
- GULINA T., RAZDOBURDINA R., ŠIMANSKAJA M. (a cura di) (1996): *Musiny-Puškiny*, Verchne-Volžskoe knižnoe izdatel'stvo, Jaroslavl'.
- JUGOV A. (1969): *Poruganie velikoj poëmy*, "Naš sovremennik", 10: 123–124.
- LICAČEV D. (1969): *Rabota N. Zabolockogo nad perevodom Slova o polku Igoreve*, "Voprosy literatury", 1, 164–188.
- (1969b): *Poët i istorija*, in: SOSNORA V., *Vsadniki*, Lenizdat, Leningrad, 5–10.
- LYGO E. (2010): *Viktor Sosnora*, in: EAD., *Leningrad Poetry 1953–1975. The Thaw Generation*, Peter Lang, Oxford: 174–231.

- KOROLEVA N. (2007): *O Viktorė Sosnory i ego stichach*, "Zvezda", 9: 199–206.
- MARCHESINI I. (2021): *La traduzione come veredus. Il caso di Nikolaj Alekseevič Zabolockij*, "inTRAlinea", Special Issue: Space in Translation, <<https://www.intralinea.org/specials/article/2570>> [ultimo accesso: 13.02.2024].
- MININ O. (2020): *The Literary Avant-Garde and Soviet Literature for Children: OBERIU in the Leningrad Periodicals Eж and Чужe*, in: VORONINA O. (a cura di), *A Companion to Soviet Children's Literature and Film*, Brill, Leiden-Boston, 139–176.
- ORLICKIJ Ju. (2019): *O stichosložėnii Viktora Sosnory (predvaritel'nye zamečanija)*, "Novoe literaturnoe obozrenie", 160/6: 237–257.
- OVSJANNIKOV V. (2013): *Progulki s Sosnoroj*, Skifija, Sankt-Peterburg.
- SOSNORA V. (1969): *Vsadniki*, Lenizdat, Leningrad.
- (1989): "Ėstetika – ěto to, čego bojatsja ...". *Interv'ju*, "Leningradskij literator", 4: 8.
 - (1994): *Cronaca del Ládoga*, FERRARI C. (trad. di), Book Editore, Castel Maggiore.
 - (2001): *Devjat' knig*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva.
 - (2006): "Ja vsě vremja vojuju". *Beseda V. Sosnory s A. Skidanom*, "Kritičeskaja massa", 3, <<https://magazines.gorky.media/km/2006/3/ya-vse-vremya-voyuyu.html>> [ultimo accesso: 21.03.2024].
- SOSNORA V., USOVA L. (1991): "Lučšego vremeni u nas ešče ne bylo...". *Interv'ju*, "Rossija", 33/41: 8.
- ZABOLOCKIJ NIKITA (1986): *Put' k Slovu*, "Al'manach bibliofila", 21: 211–230.
- (1990): *Istorija neizvestnogo teksta perevoda Slova o polku Igoreve*, "Prometej. Istoriko-biografičeskij al'manach", 16, 361–369.
 - (2003): *Žizn' N. A. Zabolockogo*, Logos, Sankt-Peterburg.
- ZABOLOCKIJ NIKOLAJ (1957): *Stichotvorenija*, Chudožestvennaja literatura, Moskva.
- (1969), *K voprosu o ritmičeskoj strukture Slova o polku Igoreve*, "Voprosy literatury", 1: 176–188.
 - (1983–84): *Sobranie sočinenij v třech tomach*, ZABOLOCKAJA E., ZABOLOCKIJ N. (a cura di), Chudožestvennaja literatura, Moskva.
 - (1989): *Pis'ma N.A. Zabolockogo 1938–1944 gg.*, "Znamja", 1: 96–127.
 - (2014): *Metamorfozy*, LOŠILOV I. (a cura di), OGI, Moskva.

GIULIA BASELICA
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO)
ORCID: 0000-0003-1420-4584

TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE
REALISTA NEI VOLUMI DELLA SERIE
MASTERSTVO PEREVODA (1959–1990)

THE THEORY AND PRACTICE OF REALIST TRANSLATION
IN THE *MASTERSTVO PEREVODA* VOLUMES (1959–1990)

ABSTRACT

Nel 1959 le edizioni Sovetskij pisatel' iniziarono a pubblicare un corposo volume annuale intitolato *Masterstvo perevoda*. Si trattava di una sorta di resoconto teorico e critico del dibattito tra traduttori, critici, studiosi di letteratura e filologi della sezione moscovita dell'Unione degli Scrittori. Il comitato di redazione era composto da eminenti studiosi e traduttori come Vladimir Rossel's, Olga Cholmskaja, Samuil Maršak, Ivan Kaškin, Ėfim Etkind. L'almanacco, pubblicato fino al 1990, era animato da ambizioni scientifiche e, nel primo decennio, offrì un importante spazio editoriale ai sostenitori del realismo socialista applicato alla teoria della traduzione. Il presente contributo si propone di tracciare le linee principali del dibattito teorico-pratico inerente alla teoria realista della traduzione che animò la cultura sovietica tra la fine degli anni Cinquanta e la prima metà degli anni Sessanta.

PAROLE CHIAVE: storia della teoria della traduzione, Soviet translation studies, realismo socialista, cultura sovietica, *Masterstvo perevoda*

ABSTRACT

In 1959, Sovetskij pisatel' editions began publishing a hefty annual volume entitled *Masterstvo perevoda*. It was a kind of theoretical and critical account of the debate between translators, critics, literary scholars and philologists in the literary translation section of the Moscow branch of the Union of Writers. The editorial board consisted of eminent scholars and translators such as Vladimir Rossel's, Olga Cholmskaja, Samuil Maršak, Ivan Kaškin, Ėfim Etkind. The issue of the almanac, published until 1990, was animated by scientific ambitions and, in its first decade, opened its "forum" to supporters of Social realism in Translation theory, inspired by the basic principles and orientations of socialist realism. This article aims to trace the main lines of this theoretical-practical debate that animated Soviet culture between the late 1950s and the mid-1960s.

KEYWORDS: history of translation theory, Soviet translation studies, social realism, Soviet culture, *Masterstvo perevoda*



Copyright © 2024. The Author. This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are properly cited. The license allows for commercial use. If you remix, adapt, or build upon the material, you must license the modified material under identical terms.

Il dibattito traduttologico sovietico, particolarmente attivo nel periodo compreso fra la seconda metà degli anni Cinquanta e la prima metà degli anni Ottanta, si esprimeva, oltre che nelle monografie¹ e nei contributi pubblicati in riviste di argomento linguistico, filologico e letterario², anche in pubblicazioni periodiche dirette e coordinate da eminenti teorici della traduzione. Tra queste è importante ricordare *Masterstvo perevoda*³, una serie di volumi collettanei pubblicati periodicamente dal 1959 al 1990⁴ dalla casa editrice Sovetskij pisatel'⁵. Non si trattava di una rivista, bensì di una raccolta di contributi pubblicati in forma periodica, caratterizzata da una struttura dinamica e soggetta a modifiche e a variazioni, che tuttavia assicurava la presenza costante di alcuni fondamentali ambiti di discussione. Se la sezione *Teorija i kritika* [Teoria e critica] compare in ognuno dei tredici volumi pubblicati (nel n. 2 suddivisa in due sezioni distinte, *Teorija e Kritika*), la sezione *Nasledie* [Eredità] tace nel solo volume n. 8. Fondamentale è dunque in primo luogo il confronto teorico e critico animato in ogni volume da numerosi contributi firmati da noti studiosi e, in secondo luogo, l'attenzione volta alla storia della traduzione nella cultura nazionale. *Nasledie* ospita interventi dedicati allo studio di ritraduzioni in russo di opere classiche; agli scritti sulla traduzione, editi o inediti, di poeti e scrittori russi; alle traduzioni realizzate nel Novecento o nei secoli precedenti, da scrittori e poeti russi; a trattazioni generali di storia della traduzione in Russia in determinate epoche storiche.

Anche all'esperienza pratica della traduzione la serie *Masterstvo perevoda* riserva costante attenzione, sia con le sezioni *Iz tvorčeskogo opyta* [Dall'esperienza creativa] (volumi 1, 4, 6–7, 8, 10); *Škola masterstva* [A scuola dai maestri] (volumi 2–3, 5, 11); *Iz opyta masterov* [Dall'esperienza dei maestri] (volume 12) e *Opyt masterov* [L'esperienza dei maestri] (volume 13) sia con la specifica sezione *Portrety* [Ritratti] dedicata ai profili di traduttori russi o di altre nazionalità sovietiche (volumi 7–12). La storia della traduzione è oggetto di trattazione in un'ottica pansovietica nella sezione *K istorii perevoda* [Per una storia della traduzione] (volumi 9–10, 12–13) con l'intento di porre in evidenza esperienze di traduzione di opere

¹ Tra le principali monografie di argomento traduttologico editate nel trentennio considerato è opportuno ricordare: A. Fëdorov, *Vvedenie v teoriju perevoda* (1953) e *Osnovy obščej teorii perevoda* (1968); Z. Kul'manova, *Aktual'nye problemy teorii chudožestvennogo perevoda* (1967); Ja. Recker, *Teorija perevoda i perevodčeskaja praktika* (1974); V. Komissarov, *Lingvistika perevoda* (1980); A. Fëdorov, *Iskusstvo perevoda i žizni literatury: Očerki* (1983).

² Nei primi anni Cinquanta saggi e articoli di argomento traduttivo e di carattere teorico-pratico apparivano su periodici pubblicati nelle singole repubbliche dell'Unione Sovietica o su testate come "Novyj mir", "Zvezda", "Literaturnaja gazeta" o su riviste scientifiche come "Voprosy jazykoznanija" e "Filologičeskie nauki", fondate, rispettivamente, nel 1952 e nel 1958, o, ancora, nelle pubblicazioni periodiche dell'Accademia delle Scienze. La prima rivista dedicata alla traduzione e al dibattito traduttologico fu "Tetradi perevodčika", il cui primo fascicolo apparve nel 1958. Infine è importante ricordare il periodico "Inostrannaja literatura" che, tuttora attivo, nel 1955 si sostituì al preesistente "Internacional'naja literatura", è specializzato nella pubblicazione di traduzioni di testi letterari stranieri, in lingua russa, di poesia, prosa e saggistica.

³ Il titolo della serie è di per sé programmatico, orientando nella duplice accezione del termine – *masterstvo* 'mestiere', e 'maestria' – il dibattito traduttologico teorico-pratico ospitato nelle sue pagine.

⁴ La pubblicazione della serie *Masterstvo perevoda* non era caratterizzata da periodicità regolare: volume 1 (1959); volume 2 (1963); volume 3 (1964); volume 4 (1965); volume 5 (1968); volume 6 (1970); volume 7 (1970); volume 8 (1971); volume 9 (1973); volume 10 (1975); volume 11 (1977); volume 12 (1981); volume 13 (1990).

⁵ La casa editrice Sovetskij pisatel', fondata nel 1934, era l'organo di stampa dell'Unione degli Scrittori Sovietici (Sojuz Sovetskich Pisatelej) e fu attiva fino al 1991. Pubblicava fino a cinquecento titoli l'anno con una tiratura che superava i trenta milioni di copie. Il 40% circa delle sue edizioni era costituito da opere tradotte, soprattutto da lingue delle numerose nazionalità sovietiche: il progetto editoriale della serie *Masterstvo perevoda* si collocava dunque coerentemente tra le numerose iniziative della casa editrice ispirate da un marcato interesse per la traduzione.

classiche russe e straniere nelle lingue delle nazionalità sovietiche e di testi appartenenti alle tradizioni letterarie e linguistiche delle singole repubbliche sovietiche. Rilevante è, poi, l'interesse della Redazione per il dibattito traduttologico attivo all'estero con i numerosi articoli pubblicati nelle sezioni *Voprosy perevoda za rubežom* [Questioni di traduzione all'estero] (volumi 1, 3–4, 6, 8, 10, 12) e *Za rubežom* [All'estero] (volumi 2, 5, 7). Ogni volume è infine corredato di una bibliografia suddivisa in due sottosezioni, dedicate ai titoli di argomento traduttologico pubblicati rispettivamente in Unione Sovietica e oltreoconfine.

Nel corso degli anni il numero e l'identità dei componenti della Redazione variò considerevolmente e i soli nomi presenti in ogni edizione furono quelli di Marija Lorie⁶ e Vladimir Rossel's⁷. Questi fu, molto probabilmente, uno dei principali sostenitori del progetto editoriale *Masterstvo perevoda* in quanto, come si legge nella Nota dell'Editore che introduce il primo volume, la Redazione si propone di proseguire e aggiornare la ricerca traduttologica avviata nell'almanacco precedente *Voprosy chudožestvennogo perevoda*. Il volume, pubblicato nel 1955, era stato curato appunto da Vladimir Rossel's e, nei sette contributi firmati da traduttori e studiosi di traduzione, si delineava un percorso di ricerca e di riflessione – la traduzione letteraria come espressione della cultura letteraria nazionale; le traduzioni nelle lingue dei popoli dell'Urss; la traduzione letteraria in Russia nel XIX secolo – che pareva preannunciare i temi di confronto e discussione proposti nelle edizioni di *Masterstvo perevoda*. Tra gli altri componenti della Redazione è opportuno ricordare almeno Ivan Kaškin⁸, Ol'ga Cholmskaja⁹, Givi Gačečiladze¹⁰, Kornej Čukovskij¹¹,

⁶ Marija Lorie (1904–1992), traduttrice di opere letterarie dalla lingua inglese (Dickens, Galsworthy, Somerset Maugham, Waugh, Shaw, Wilde, Addington, Bolt).

⁷ Vladimir Rossel's (1914–2000), traduttore e critico letterario, iniziò a collaborare con la casa editrice Molodaja gvardija nel 1939 e fu corrispondente di guerra dal 1941 al 1945. Tradusse in lingua russa opere letterarie dall'ucraino, dal polacco e dal ceco. Si occupò anche di teoria della traduzione e, nel 1956, contribuì a istituire la prima cattedra di Traduzione letteraria, della quale fu primo titolare, presso il celebre Institut mirovoj literatury imeni Gor'kogo. Pubblicò due importanti contributi di argomento traduttologico *Ėstafeta slova. Iskusstvo chudožestvennogo perevoda* (1972) e *Skol'ko vesit slovo* (1984).

⁸ Ivan Kaškin (1899–1963), traduttore di prosa e poesia dalla lingua inglese (Robinson, Sandburg, Housman, Whitman, Frost, Mac Leisly, Lee Masters, Bierce, Hemingway, Joyce, Caldwell, Chaucer, Aldridge, Dos Passos), studioso di letteratura russa e di teoria della traduzione, nella prima metà degli anni Trenta diresse la sezione di Anglistica della cattedra di Traduzione letteraria presso il Moskovskij Institut novych jazykov e, dopo la Seconda guerra mondiale, divenne collaboratore scientifico all'Institut mirovoj literatury imeni Gor'kogo. Fu attivo inoltre nelle redazioni dei periodici "Vestnik inostrannoj literatury", "Internacional'naja literatura" e "Inostrannaja literatura". È considerato il fondatore della teoria realista della traduzione e parte dei suoi numerosi saggi dedicati alla teoria della traduzione e agli autori da lui tradotti è pubblicata nel volume *Dlja čitatelja sovremennika* (1968).

⁹ Ol'ga Chol'mskaja (1896–1977), traduttrice dall'inglese e dal francese (Bierce, Irving, Poe, Frost, Dreiser, Henry, Abrahams, Shaw, Caldwell, Addington, Hemingway, O'Neill, Wilde, Dickens, Galsworthy, Hardy, James, Faulkner, Somerset Maugham, Byron, Jewett, Joyce, Maupassant, Mérimée, Rolland) fu allieva di Ivan Kaškin e tenne corsi di teoria e pratica della traduzione letteraria presso il Moskovskij pedagogičeskij institut imeni J. Tores e il Literaturnyj institut imeni M. Gor'kogo.

¹⁰ Givi Gačečiladze (1914–1974), studioso di letteratura, tradusse dalla lingua inglese in prosa e poesia e pubblicò antologie di poeti classici e di testi folklorici, tra i quali *Anglijskie poëty* (1942), *Anglijskie ballady, pesni i stichotvorenija* (1946), *Sonety Šekspira* (1952). Tradusse, inoltre, in lingua georgiana una scelta di commedie e tragedie shakespeariane. Si distinse, infine, negli studi di carattere teorico: *Voprosy teorij chudožestvennogo perevoda* (1959) e *Problema realističeskoo perevoda* (1961).

¹¹ Kornej Čukovskij (1882–1969), poeta, scrittore, traduttore e critico letterario. Le sue traduzioni di poesie e prosa dalla lingua inglese (Whitman, Twain, Wilde, Kipling, Wells, Defoe, Conan Doyle, Stevenson, Browning, Keats, Longfellow, Fielding, Garnett), dall'ucraino (Ševčenko), dal tedesco (Lissauer) e dall'italiano (Pindemonte)

Efim Ètkind¹² e Aleksandr Kurtna¹³. Può essere interessante, infine, rilevare l'assenza non soltanto nella Redazione, ma anche tra gli autori dei saggi pubblicati nelle varie edizioni di *Masterstvo perevoda* di alcuni affermati linguisti, teorici e traduttori attivi collaboratori del coevo periodico "Tetradi perevodčika" – come Leonid Barchudarov, Aleksandr Kunin, Valerij Tarchov, Viktor Rozencvejk, Vilen Komissarov – al quale il già ricordato studioso Andrej Fëdorov dedica un articolo puntuale e circostanziato (Fëdorov 1970). Egli evidenzia il carattere scientifico della rivista, ad essa attribuito dagli articoli e dai saggi inerenti a questioni linguistiche, lessicografiche e traduttologiche, oltre che a specifici casi di studio. La sostanziale differenza fra "Tetradi perevodčika" e *Masterstvo perevoda*, osserva Fëdorov, si identifica nella diversa selezione dei generi testuali oggetto di traduzione e quindi di studio analitico. Se per *Masterstvo perevoda* è la traduzione letteraria a essere esclusivo oggetto di attenzione, le rubriche di "Tetradi perevodčika" accolgono interventi relativi a ogni possibile ambito, settore e aspetto della traduzione, avvalendosi di una redazione composta e dotata di competenze specifiche, costituita da traduttori, teorici, lessicografi e docenti di discipline linguistiche. La simultanea apparizione delle due iniziative editoriali mostra dunque, con l'approssimarsi degli anni Sessanta, un interesse scientifico per la traduzione unita all'ambizione di strutturare un sistema di riferimenti procedurali atti a dotare i traduttori degli strumenti indispensabili per realizzare traduzioni adeguate. Tanto gli studiosi di traduzione quanto i traduttori, soprattutto letterari, avvertono una sorta di disorientamento, causato sia dall'annosa lotta ideologica fra i sostenitori della traduzione letterale o semantica (*bukvalisty*) e i paladini della traduzione libera o comunicativa (*tvorčeskij perevod*) sia dalla difficoltà a riconoscere allo studio della traduzione la dignità di disciplina scientifica (Azov 2013). È, in particolare, il linguista Boris Larin a esplicitare tale esigenza: "la teoria della traduzione, in quanto scienza, si trova attualmente in una fase di sviluppo infantile, sebbene esistano «guaritori» o, per usare un termine più gentile, «alchimisti» i quali o custodiscono gelosamente i propri segreti oppure li trasmettono ai loro giovani allievi" (Larin 1962: 3). Larin precisa inoltre: "la filologia o la stilistica, come pure la teoria della traduzione sono inconcepibili senza un'organica connessione tra i metodi propri della linguistica e quelli dello studio della letteratura" (*ibidem*). Tale esigenza era già stata espressa nel 1951 nel corso della Seconda conferenza pansovietica dei traduttori: Ivan Kaškin aveva dichiarato la necessità di elaborare una unitaria teoria sovietica della traduzione che fosse strettamente connessa con il metodo del realismo socialista. Tale teoria se da un lato avrebbe fornito un

si collocano in una vastissima quanto eterogenea bibliografia che copre un arco temporale di circa sessant'anni. Fondamentale è la monografia dedicata alla teoria della traduzione, *Iskusstvo perevoda*, pubblicata nel 1936 e riedita nel 1941 con il titolo *Vysokoe iskusstvo*.

¹² Efim Ètkind (1918–1999), storico della letteratura e traduttore e teorico della traduzione, tenne numerosi seminari di traduzione poetica in Urss e all'estero e pubblicò importanti contributi di carattere teorico-pratico sulla traduzione, come i saggi *Iskusstvo perevodčika* (1956), *Poëtičeskij perevod v istorii russkoj literatury* (1968), la monografia *Poëzija i perevod* (1963) e la celebre antologia *Mastera poëtičeskogo perevoda XX veka* (1997).

¹³ Aleksandr Kurtna (1914–1983), traduttore e poliglotta. All'attività spionistica, che esercitò in Vaticano per conto del governo sovietico e del governo tedesco fra il 1935 e il 1942, unì l'interesse per le letterature straniere. Arrestato in Italia dagli agenti del SIM, fu consegnato agli anglo-americani che lo cedettero ai servizi segreti sovietici insediati a Roma. Kurtna fu quindi trasferito in Urss, dove gli fu assegnato l'incarico di funzionario presso il Gulag di Noril'sk. In seguito alla morte di Stalin e al conseguente processo di destalinizzazione avviato da Chruščëv, nel 1954 Kurtna poté lasciare Noril'sk e la sua biografia ebbe una svolta radicale: la ex spia si dedicò alla traduzione letteraria. Tradusse in estone e in russo opere di Pirandello, Dante, Ionesco, Giordano Bruno e Cervantes.

affidabile criterio di valutazione qualitativa per il traduttore, per il critico e per il redattore, dall'altro avrebbe contribuito a innalzare sia il livello della cultura della traduzione sia il livello della competenza traduttiva (Azov 2013).

Il metodo realista della traduzione (*realističeskij metod perevoda*) sarebbe stato proposto e, almeno sommariamente, illustrato dallo stesso Kaškin quattro anni dopo nel già ricordato almanacco *Voprosy chudožestvennogo perevoda*.

La sua riflessione prende avvio da un essenziale quanto efficace profilo del traduttore sovietico: al pari di ogni altro attore della cultura sovietica, egli è dotato di una formazione in sommo grado progressista; padroneggia il metodo del materialismo storico, tende a considerare ogni cosa in divenire, in contesti inizialmente dominati da conflittualità che, con il passare del tempo, trovano soluzione generando nuove situazioni e dunque nuovi contesti almeno provvisoriamente unitari e omogenei. La traduzione letteraria, osserva Kaškin, si sviluppa e raggiunge l'omogeneità e l'unitarietà attraverso il superamento delle contraddizioni e partecipando attivamente all'evoluzione della letteratura sovietica: il traduttore sovietico, come ogni letterato, è "un attivo combattente della [...] lotta letteraria (Kaškin 1955: 125) e la sua arma, conclude Kaškin, è il metodo realista. Il termine *realističeskij*, precisa Kaškin, è una denominazione provvisoria, atta a definire un metodo di lavoro in realtà ampiamente praticato dai traduttori esperti e tuttavia opportuna, in quanto assimila la teoria della traduzione letteraria ai criteri propri del realismo socialista che a sua volta designa la riproduzione artistica degli aspetti essenziali della vita. L'obiettivo del vero scrittore realista è la viva raffigurazione della realtà a lui nota (Kaškin 1955) e il traduttore sovietico, proprio in virtù del rispetto che egli nutre per l'efficacia della parola, tenta di riprodurre la realtà oggettiva che è espressa con le parole e che alla parola dà vita. Il traduttore sovietico non produce singole parole bensì la realtà contenuta nell'originale, con tutta la sua ricchezza semantica ed espressiva; tenta di vedere e di esperire, al di là delle parole del testo fonte, situazioni, fenomeni, azioni, pensieri e cose e di riprodurre fedelmente la realtà della visione dell'autore (Kaškin 1955). Ed essendo la traduzione sovietica non un'inerte copia speculare bensì una ricostruzione artistica, in quanto la realtà del prototesto è percepita o ricreata alla luce di una visione del mondo ispirata ai principi del realismo e della rivoluzione, anche nella traduzione invariabilmente si riflette la partecipazione del traduttore alla vita della letteratura sovietica (Kaškin 1955). Kaškin si sofferma, infine, sui requisiti essenziali del traduttore letterario che correttamente applichi i principi della traduzione realista: egli deve innanzi tutto vedere ciò che ha visto l'autore del testo di partenza, idealmente compiendo la sua stessa esperienza esistenziale e, tuttavia, si domanda lo studioso: "come può il traduttore sovietico, persona diversa, dotata di una educazione sociale progressista al massimo grado e collocata in una diversa e superiore fase di evoluzione storica, abbassarsi al livello di un'epoca arcaica qualunque e confrontarsi con un autore di chissà quale secolo remoto?" (Kaškin 1955: 138). Lo studioso formula, di seguito, la risposta:

Conservando accuratamente l'originalità artistica e l'attendibilità storica dell'originale, oltre che il sapore antico, il traduttore sovietico non può rinunciare al proprio diritto di leggere il testo fonte con gli occhi della nostra contemporaneità, alla luce della propria ideologia e percezione del mondo, socialista e rivoluzionaria; non può rinunciare al proprio diritto di trasferire ogni cosa non semplicemente collocandola nel suo stadio di sviluppo, bensì riproducendola in una fase evolutiva orientata verso la rivoluzione (*ibidem*).

Kaškin raccomanda al traduttore sovietico di non tradire la fedeltà al lettore e, per quanto possibile, di ricreare, nella lingua russa contemporanea, non soltanto il testo originale, ma anche la stessa modalità di ricezione attivata dai lettori contemporanei dell'autore. Suggerisce, a tale scopo, di ricorrere ad arcaismi per rendere i termini desueti del testo fonte e di impiegare neologismi nei passi in cui, anche per i lettori del testo nella lingua di partenza, compaiano espressioni innovative. La traduzione realista presuppone dunque una triplice, ma unitaria nella sostanza, fedeltà: al prototesto, alla realtà e al lettore (*ibidem*: 140)¹⁴.

In una vasta e articolata esposizione, pubblicata nel primo volume della serie *Masterstvo perevoda*, Kaškin esamina gli aspetti essenziali della traduzione letteraria, ponendo al centro della sua disamina la figura del traduttore e le relazioni, reali o ideali, che lo riguardano: con l'autore del testo originale e con il proprio manoscritto; con il redattore della versione definitiva del testo tradotto; con la stessa traduzione, in qualità di critico; con il lettore, che a sua volta si confronta con la versione in lingua d'arrivo pubblicata. Lo studioso esamina con meticolosa attenzione la questione della traduzione, soffermandosi sui problemi di carattere linguistico, letterario, ermeneutico, quindi sulla natura e sul carattere della traduzione (romantica o impressionista) e identificando il requisito di adeguatezza nel solo metodo realista che, nel contempo, soddisfa anche i requisiti di fedeltà e di prossimità al testo fonte, quando e se il traduttore, ricorrendo alle risorse della propria lingua, riproduce la realtà vera riflessa nel prototesto. Dal traduttore questa è colta – non sul piano formale e sterilmente esteriore, bensì sul piano letterario – e trasmessa a tutti gli elementi costitutivi del metatesto. Il compito del traduttore implica dunque la conciliazione e l'interazione reciproca delle due essenziali competenze: linguistica e letteraria (Kaškin 1959).

Agli ampi articoli di Ivan Kaškin sarebbero seguiti nelle prime edizioni di *Masterstvo perevoda* altri contributi inerenti alla teoria realista della traduzione, documentandone le successive modificazioni e la progressiva dissoluzione.

Nel secondo volume della serie appare il saggio *Realističeskoe iskusstvo* [L'arte realista], nel quale l'autore, Nikolaj Čukovskij¹⁵, parrebbe richiamare l'immagine della lotta connessa con la teoria realista evocata da Kaškin: la scuola sovietica di traduzione letteraria è sorta, vittoriosa, dalla lotta contro il letteralismo, il formalismo e la teoria dell'adeguatezza linguistica. Per Čukovskij il realismo consiste nella raffigurazione della realtà animata da autentico sentimento umano e il traduttore realista è tale in quanto egli mostra la realtà

¹⁴ Kaškin impiega il termine *vernyj*, “fedele” e attribuisce al requisito di fedeltà, oggi sostituito da quello di adeguatezza, una triplice caratterizzazione. È interessante rilevare, tuttavia, che già nel 1934, proprio nell'adeguatezza, il linguista, traduttore e critico letterario Aleksandr Smirnov aveva indicato il criterio di valutazione del metatesto: “L'adeguatezza si raggiunge soltanto nel caso in cui, oltre al significato letterale del testo si trasmetta anche la sua espressività emotiva e tutti gli elementi sostanziali della realizzazione fonetica e verbale (che assume valore non soltanto nella poesia, ma anche nella prosa): l'architettura sintattica, il ritmo, il carattere sonoro” (Smirnov 1934: 515). Lo studioso collocava il concetto espresso dai termini “fedeltà”, “fedele” nella formulazione dei fondamenti della traduzione in epoca settecentesca, in particolare per l'attività traduttiva di Antioch Kante-mir – dal greco e dal latino, oltre che da e verso il francese e l'italiano, fra la metà degli anni Venti e la metà degli anni Trenta – e di Vasilij Tred'jakovskij, il cui ruolo di traduttore dalle lingue classiche e dal francese si affermò soprattutto negli anni Quaranta, dopo che fu nominato membro dell'Accademia delle Scienze. Nella traduttologia sovietica la nozione di adeguatezza sarà oggetto di analisi e approfondimento a partire dagli anni Cinquanta, in particolare nei contributi di Andrej Fëdorov, Leonid Barchudarov, Vilen Komissarov.

¹⁵ Nikolaj Čukovskij (1904–1965), figlio del celebre e già ricordato Kornej, fu anch'egli traduttore dall'inglese, oltre che dall'ucraino e dall'ungherese, scrittore per l'infanzia e poeta. Tradusse, fra gli altri, Conan Doyle, London, Woodhouse, Thompson Seton, Stewenson, Twain, Beecher Stowe, Petöfi, Bálint, Lesja Ukrainka.

rappresentata da un altro soggetto e in un'altra lingua. Considerando che, precisa lo studioso, la letteratura russa è una delle più importanti al mondo, stupire il lettore educato alla lettura dei classici e dei grandi contemporanei è un'ardua impresa. Un racconto scadente o una poesia banale e insulsa o, ancora, un romanzo inconsistente e noioso compromettono, agli occhi del lettore, la stessa letteratura nazionale: in quel caso, invece di promuovere la cultura letteraria sovietica, si inducono i lettori a denigrarla (Čukovskij 1963). È dunque imperativo, per il traduttore realista, individuare le poche opere pregevoli che ogni cultura nazionale può vantare per farne oggetto di traduzione. Se l'arte, infine, è un potente strumento educativo e promozionale, la sua negazione, cioè ogni prodotto della creatività umana privo di valori estetici o etici, risulta intrinsecamente inadeguata a inculcare e a propagandare tali valori. E la traduzione, conclude Nikolaj Čukovskij, è un'arte (Čukovskij 1963).

L'autore del breve intervento non affronta gli aspetti teorico-pratici della traduzione realista, non ne indica le strategie né esemplifica i possibili approcci al testo. Al termine della sua esposizione egli richiama, tuttavia, l'utilità dell'esperienza traduttiva propria e altrui per lo scrittore o il poeta di ogni epoca e genere letterario ed enumera una copiosa serie di esponenti della letteratura russa – dell'Ottocento, del Novecento e dell'epoca sovietica – autori di traduzioni assimilate dalla produzione letteraria di ognuno di essi e dalla cultura nazionale russa e sovietica.

Nello stesso volume è contenuto anche il saggio *Delo ruk chudožnika* [È un lavoro da artista] nel quale Konstantin Fedin esprime il proprio punto di vista di scrittore sovietico, esponente del realismo socialista. Egli sottolinea, innanzi tutto, in una sorta di premessa, la complessità della traduzione letteraria in quanto funzionale alla reciproca conoscenza fra i popoli: con i mezzi figurativi di cui dispone, la letteratura rivela l'uomo, l'individuo, mentre la conoscenza e la comprensione, rese possibili dalla traduzione, strutturano nella mente del lettore la rappresentazione di una determinata nazione. Successivamente l'autore del saggio si sofferma sul difficile ruolo del traduttore letterario, tema di dibattito all'interno dell'Unione degli Scrittori Sovietici¹⁶, caratterizzato da due aspetti essenziali, non contrapposti bensì accomunati dalla stessa visione culturale e dalla medesima valorizzazione della pratica traduttiva: la traduzione consente sia il reciproco scambio di capolavori letterari fra i popoli dell'Urss sia l'acquisizione, in lingua russa, di opere appartenenti alle tradizioni culturali di Paesi stranieri. Se, osserva Fedin, le traduzioni in lingua russa di numerosi classici europei occidentali e americani, oltre ad alcune pregevoli versioni di opere letterarie dalle lingue orientali sono innegabilmente esemplari, tuttavia dal settore della traduzione letteraria si attende una rapida progressione sia rispetto alla qualità e alla quantità di opere pubblicate sia rispetto al reclutamento di nuovi traduttori. Tale obiettivo può essere raggiunto, precisa Fedin, attraverso un programma di perfezionamento rivolto a scrittori aspiranti traduttori ed è quindi indispensabile individuare le modalità e le strategie mediante le quali si svilupperanno le necessarie competenze. La conclusione del breve contributo di Konstantin Fedin induce a ritenere che in quegli anni il lavoro del traduttore letterario non fosse adeguatamente apprezzato:

¹⁶ Nel 1963, anno di edizione del secondo volume della serie *Masterstvo perevoda*, Konstantin Fedin era Primo Segretario dell'Unione degli Scrittori e dal 1971 al 1977 avrebbe svolto il ruolo di Presidente.

È una nobile professione quella dello scrittore-traduttore, è un lavoro altamente qualificato, è un'importante vocazione sociale. Non c'è bisogno di confutare i discorsi stupidi e imbarazzanti, secondo i quali il traduttore non sarebbe né un artista né uno scrittore (Fedin 1963: 10).

Fedin non nomina la teoria realista della traduzione, non riporta, nel suo discorso, l'aggettivo *realističeskij* né accenna ad altri approcci teorici, bensì evidenzia la finalità della traduzione letteraria, soprattutto rimarca la necessità di migliorarne la qualità e di incrementare la quantità delle traduzioni. Tale sua raccomandazione pare evocare le parole che Maksim Gor'kij nel 1933 aveva rivolto ai giovani scrittori sovietici in un articolo intitolato *O socialističeskom realizme* [Sul realismo socialista]¹⁷:

In essa – nella giovane letteratura – non pochi sono gli esiti formali, del tutto pregevoli, già raggiunti; il suo coinvolgimento nella realtà si amplia sempre più, ed è ovviamente auspicabile che diventi anche più profondo. E sarà più profondo se i giovani letterati capiranno che sarà loro indispensabile compito studiare, accrescere le proprie cognizioni, sviluppare le proprie capacità conoscitive, studiare le tecniche da loro scelte per rappresentare la sommamente importante causa rivoluzionaria (Gor'kij 1953).

Fedin, al pari di Gor'kij, insiste sulla necessità, per i futuri scrittori e traduttori, di impegnarsi in un lavoro intensivo, di dedicarsi seriamente alla pratica traduttiva, ma non esprime la propria idea di traduzione. In un saggio critico, edito nel 1953, dieci anni prima del contributo pubblicato su *Masterstvo perevoda*, lo scrittore accenna, tuttavia, a un peculiare aspetto della traduzione, scarsamente assimilabile alla prospettiva del metodo realista teorizzato da Kaškin. Nel suo scritto *Iskusstvo L'va Tolstogo* [L'arte di Lev Tolstoj] Fedin, riferendosi alla traduzione tedesca del racconto *Chozjain i rabotnik*¹⁸, afferma infatti che “le buone traduzioni talvolta aggiungono qualcosa di ancora ignoto alla nostra conoscenza dello scrittore” (Fedin 1973: 30)¹⁹. La caratterizzazione della teoria realista descritta dal suo iniziatore non contempla il tema della ricezione della letteratura nazionale da parte di un'altra cultura e, conseguentemente, non considera l'ipotesi di un eventuale apporto critico esterno e integrativo alla cultura letteraria sovietica.

Sulla teoria realista si esprime, nel volume 4 pubblicato nel 1965, Givi Gačečiladze, con il saggio *Realističeskij perevod i zadači ego teorii* [La traduzione realista e i compiti della sua teoria], richiamando esplicitamente l'intervento di Ivan Kaškin e definendo con l'aggettivo *obosnovannye*, “fondate” le sue opinioni in merito a tale teoria (Gačečiladze 1965). Lo studioso e traduttore georgiano introduce la propria esposizione con una

¹⁷ L'articolo era apparso sulla rivista “Literaturnaja učeba” il 17 luglio 1933, l'anno precedente il primo Congresso degli Scrittori Sovietici (agosto 1934) e testimonia l'unico sostanziale intervento da parte dello scrittore in merito alla definizione della natura e degli intenti propri del realismo socialista (Spiridonova 2018), anche se proprio al Congresso lo stesso Gor'kij pronunciò la prima formulazione ufficiale: l'opera d'arte avrebbe dovuto presentare forma realista e contenuto socialista, secondo la dottrina leninista-marxista.

¹⁸ Il noto racconto tolstojano, pubblicato in Russia nel 1895, è stato più volte tradotto in lingua italiana. Le prime due edizioni, coeve alla pubblicazione dell'originale, apparvero rispettivamente presso gli editori Treves e Max Kantowicz con i titoli *Padrone e servitore: racconto* e *Servo e padrone*. L'ultima versione, del 2022, intitolata *Padrone e servitore*, si deve alla casa editrice In transit e alla traduttrice Giulia Gigante.

¹⁹ Fedin aggiunge poi: “nello stesso tempo celando singoli preziosi tratti dell'originale” (*ibidem*), alludendo implicitamente a una sorta di compensazione fra perdita e conservazione del testo originale divenuto testo tradotto.

considerazione preliminare che, nel contempo, costituisce l'assunto fondamentale e, in apparenza, ossimorico della sua riflessione: la traduzione letteraria inizia laddove termina la comparazione linguistica e tuttavia le due fasi non sono separabili. Nel processo traduttivo, infatti, la forma e il contenuto si costituiscono in una struttura unitaria e non in entità distinte: l'originale svolge il ruolo della natura viva e la traduzione il riflesso artistico di quella natura, proprio come il ritratto dipinto dal pittore è il riflesso artistico dell'immagine del soggetto rappresentato. Anche la traduzione, osserva Gačėčiladze, nel confronto con il testo fonte presuppone la stessa convenzionale variazione, necessaria se si intende ricreare un'unità di forma e contenuto analoga all'originale, utilizzando come materiale una lingua altra e "le migliori traduzioni presentano tutte delle variazioni convenzionali rispetto al testo nella lingua di partenza" (Gačėčiladze 1965: 244). A questo punto l'autore del saggio dichiara che alla base dell'idea di traduzione come riflesso artistico del testo fonte si colloca la teoria leniniana del riflesso, secondo la quale la conoscenza è un eterno e infinito avvicinamento del pensiero verso l'oggetto. E alla base della teoria realista della traduzione si pone la nozione leniniana di "riflesso": la traduzione realista, precisa Gačėčiladze, definisce autenticamente il processo creativo che identifica l'atto traduttivo, indicando gli elementi del prototesto realmente riproducibili nella traduzione. È quindi la realtà reale a suggerire al traduttore il testo da tradurre. L'opera compiuta dall'autore della traduzione non soltanto è condizionata dalla realtà oggettiva della sua contemporaneità, bensì è anche limitata dalla realtà letteraria propria dell'opera che egli si dispone a tradurre. Tale peculiare circostanza, che differenzia il traduttore dall'autore del testo fonte, conclude Gačėčiladze, designa la specificità dell'arte del tradurre.

Se il valore artistico della traduzione deve essere equivalente a quello del testo fonte, ogni caso specifico induce il traduttore ad affrontare alcune complesse questioni: ne sono esempi il confronto tra esattezza e letterarietà o il rapporto fra l'individualità dell'autore del prototesto e l'individualità dell'autore del metatesto (Gačėčiladze 1965). Lo studioso e traduttore si domanda allora "se sia possibile attribuire alla nozione di «traduzione letteraria» una definizione teorica da estendere poi alla pratica traduttiva" (Gačėčiladze 1965: 246). Al suo interrogativo egli trova la risposta indagando più approfonditamente il metodo realista, "chiamato a risolvere la contraddizione fra traduzione libera e traduzione letterale. Da un lato rinunciando alla ricerca della corrispondenza linguistica, formale e letterale, fra testo in lingua d'arrivo e testo in lingua di partenza, il metodo realista permette al traduttore di individuare nella lingua d'arrivo gli equivalenti stilistici che riproducono lo stile dell'originale e di realizzare l'obiettivo della traduzione letteraria: il lettore recepisce costantemente la naturalezza della traduzione, la sua verosimiglianza, assicurate da un attento uso della lingua d'arrivo, da uno stile adeguato e da un'efficace forma narrativa (Gačėčiladze 1965). Dall'altro il metodo realista si oppone recisamente alla libera riformulazione del prototesto e all'arbitrio del traduttore. In riferimento alla teoria leniniana del riflesso, puntualizza Gačėčiladze, la traduzione realista rappresenta l'infinito avvicinamento del traduttore all'originale. Tuttavia proprio come l'opera originale non si esaurisce del tutto nel suo riflesso, così la traduzione non esaurisce la riproducibilità dell'originale. Fra la traduzione e l'originale si realizza un'approssimativa corrispondenza o coincidenza entro i limiti dell'arte realista con tutti i relativi tratti distintivi.

Il problema della traduzione realista nel suo insieme e l'elaborazione delle questioni generali e specifiche connesse con tale teoria, conclude Gačėčiladze, "sono poste all'ordine

del giorno dalla vita stessa, dalla pratica e dal valore della traduzione nel nostro Paese. Esso attende un'ulteriore interpretazione" (Gačečiladze 1965: 251).

Non vi fu, in realtà, replica alcuna all'esposizione di Gačečiladze: Kaškin era morto due anni prima²⁰ e le pubblicazioni successive della serie *Masterstvo perevoda* – la tribuna aperta al libero confronto inerente a tutte le questioni teoriche e pratiche connesse con la traduzione letteraria, secondo quanto avevano dichiarato i componenti della Redazione nella presentazione del primo volume – dopo il 1965 non avrebbero ospitato nuovi interventi sul tema della traduzione realista.

Nel contributo *Sklonenie teorii na svoi nrawy* [La teoria si adatta al proprio tempo], pubblicato nel 1971, Rossel's torna a esprimersi in merito alla teoria della traduzione, senza tuttavia neppure accennare al metodo realista e limitandosi a richiamare i criteri metodologici che, auspicabilmente, contraddistinguono l'autentica indagine scientifica: nella progressiva elaborazione del tema oggetto di studio essa individua sempre nuovi aspetti da esaminare, questi daranno luogo a successive ricerche, quindi a nuovi esiti che ispireranno a loro volta nuovi interrogativi (Rossel's 1971).

Nel 1974 scomparve Gačečiladze e, progressivamente, l'interesse per la teoria realista si eclissò. Discendeva dalla teoria del realismo socialista, innestata su alcuni postulati della filosofia marxista-leninista (Azov 2013), tuttavia mostrandosi inadatta a conciliare le disquisizioni teoriche con le implicazioni concrete della pratica letteraria e dell'attività traduttiva (Friedberg 1997). La nozione di "traduzione realista", di "metodo della traduzione realista" era inoltre ispirata non da fondamenti scientifici, bensì da principi ideologici (Gorbačevskij 2011), infine, soprattutto, Ivan Kaškin non provvide a raccogliere e a organizzare le proprie formulazioni teoriche in una trattazione sistematica: le sue idee, talvolta ripetute e non sempre circostanziate, rimasero disperse in numerose pubblicazioni specialistiche (Dmitrienko 2019). La teoria realista si poneva un obiettivo ambizioso e, a dispetto della sua stessa denominazione, e delle finalità dichiarate, presentava un carattere utopico e visionario: l'ambizione di costituire un modello teorico-pratico di riferimento per i traduttori di ogni genere letterario, per l'opera letteraria di ogni tempo e di ogni luogo, per i lettori di ogni generazione, certi di incontrare sempre la vita vera, la fedele rappresentazione della realtà e dell'uomo.

Della storia, interrotta, di questa teoria la "tribuna" di *Masterstvo perevoda* conservò preziosa testimonianza, essenziale per meglio comprendere e ricostruire il complesso dibattito culturale istituzionale degli anni Cinquanta e Sessanta, nel periodo compreso tra la fine dell'epoca staliniana e il temporaneo disgelo chruščëviano.

²⁰ Nell'edizione del 1964 di *Masterstvo perevoda* apparve un articolo commemorativo dedicato a Ivan Kaškin, *Chudožnik, pedagog, učenyj* [Artista, maestro e studioso], seguito da un contributo dello stesso Kaškin, *Perevod i realizm* [Traduzione e realismo], nel quale l'ideatore della teoria realista pare rivolgere ai traduttori del tempo e di ogni generazione futura una raccomandazione o, forse, un monito: "il traduttore senza teoria, non interessato ai problemi generali della traduzione, è un artigiano; di rado un bravo artigiano, il più delle volte è un artigiano solitario, capace, nei limiti delle sue possibilità, di esiti casuali, e soggetto a non casuali fallimenti e a clamorosi insuccessi" (Kašin 1964: 452). La teoria utile al traduttore, precisa Kaškin, non è quella delle elucubrazioni astratte, bensì la teoria che deriva dalla vita, dalle sue necessità e dai suoi obiettivi. Una teoria storicamente determinata, generata dalla sua stessa contemporaneità e adottata secondo le contingenze. Una teoria realista, dunque, che fornisce al traduttore gli strumenti che gli consentiranno di penetrare la realtà: di leggere l'originale con occhi nuovi (Kaškin 1964).

BIBLIOGRAFIA

- AZOV A. (2013): *Poveržennye bukvalisty. Iz istorii chudožestvennogo perevoda v SSSR v 1920e–1960e gody*, Izdatel'skij dom Vysšej školy ekonomiki, Moskva.
- ČUKOVSKIJ N. (1963): *Realističeskoe iskusstvo*, in: *Masterstvo perevoda*, Sovetskij pisatel', Moskva: 11–20.
- DMITRIENKO G. (2019): *Redefining Translation Spaces in the Soviet Union: from Revisionist policies to a Conformist Translation Theory*, “TTR. Traduction, terminologie, rédaction”, 29/1: 205–229.
- FEDIN K. (1963): *Delo ruk chudožnika*, in: *Masterstvo perevoda*, Sovetskij pisatel', Moskva: 7–10.
- FEDIN K. (1973): *Iskusstvo L'va Tolstogo*, in: ID., *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, t. IX, Izdatel'stvo Chudožestvennaja literatura, Moskva: 30–35.
- FEDOROV A. (1973): “*Tetradj perevodčika*”, in: *Masterstvo perevoda*, Sovetskij pisatel', Moskva: 327–338.
- FRIEDBERG M. (1997): *Literary Translation in Russia. A Cultural History*, Penn State University Press, Pennsylvania.
- GAČEČILADZE G. (1965): *Realističeskij perevod i zadači ego teorii*, in: *Masterstvo perevoda*, Sovetskij pisatel', Moskva: 241–250.
- GORBAČEVSKIJ A. (2011): *Perevod: adekvatnyj, ekvivalentnyj realističeskij*, “Vestnik Čeljabinskogo gosudarstvennogo universiteta”, 24/57: 69–71.
- GOR'KIJ M. (1953): *O socialističeskom realizme*, in: ID., *Sobranie sočinenij v tridcati tomach*, t. 27, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, Moskva: 5–13.
- KAŠKIN I. (1955): *V bor'be za realističeskij perevod*, in: *Voprosy chudožestvennogo perevoda*, Sovetskij pisatel', Moskva: 120–165.
- KAŠKIN I. (1959): *Tekuščie dela*, in: *Masterstvo perevoda*, Sovetskij pisatel', Moskva: 106–152.
- KAŠKIN I. (1964): *Perevod i realizm*, in: *Masterstvo perevoda*, Sovetskij pisatel', Moskva: 451–487.
- LARIN B. (1962): *Naši zadači*, in: ID. *Teorija i kritika perevoda*, Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta: 3–8.
- ROSSEL'S V. (1971): *Sklonenie teorii na svoi nrawy*, in: *Masterstvo perevoda*, Sovetskij pisatel', Moskva: 415–435.
- SMIRNOV A. (1934): *Perevod*, in: *Literaturnaja enciklopedija v 12 tomach*, t. 8, OGIz, Moskva: 512–532.
- SPIRIDONOVA L. (2018): *Tvorčestvo Gor'kogo i vzniknovenie socialističeskogo realizma*, “Studia litterarum”, 3/1: 212–232.

NATAL'JA ORLOVSKAJA (1920–2014)

VITTORIO SPRINGFIELD TOMELLERI
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO)
ORCID: 0000-0001-7513-7587

SULLA RICEZIONE DI GIACOMO LEOPARDI IN GEORGIA*

ON THE RECEPTION OF GIACOMO LEOPARDI IN GEORGIA

ABSTRACT

In Georgia (Caucaso), la ricezione del poeta e pensatore italiano Giacomo Leopardi cominciò intorno alla metà del XIX secolo per il tramite di traduzioni russe di singole composizioni, selezionate in base alla situazione politica e alle esigenze del tempo. In una prima fase, la stampa periodica russa, e di riflesso quella georgiana, rivolse notevole attenzione alla particolare condizione dell'Italia, frammentata politicamente e soggetta alla dominazione straniera. In questo specifico contesto storico-politico, Leopardi emerse come il simbolo del poeta che cantava le disgrazie della patria e la lotta per la liberazione nazionale. Durante il primo periodo sovietico, l'interesse per Leopardi subì una pausa a causa delle condizioni ideologiche del tempo, poiché l'ispirazione lirica del poeta non rispondeva ai dettami del realismo socialista. Tuttavia, nella seconda metà del XX secolo l'interesse per Leopardi e le sue opere è aumentato considerevolmente: nuove traduzioni e materiali critici sono stati pubblicati in diverse riviste georgiane. In questa nuova fase, corrispondente al periodo dell'indipendenza della Georgia dopo il crollo dell'Unione Sovietica, Leopardi è divenuto ormai parte integrante della letteratura mondiale e come tale viene presentato e tradotto direttamente dall'originale.

PAROLE CHIAVE: Leopardi, Georgia, Russia, traduzioni, stampa periodica

* Il presente lavoro nasce dagli sforzi congiunti di N. O. e V. S. T., sempre coadiuvati dal prezioso, impeccabile e imprescindibile supporto non solo bibliografico di Nienell Melkadze (Biblioteca Nazionale di Tbilisi). Iniziato diversi anni or sono, l'articolo, interrotto anche a causa della morte di N. O., viene ora riproposto, a dieci anni dalla scomparsa dell'autrice principale, in segno di omaggio alla memoria e riconoscenza, ma anche per il desiderio di portare a solitario e triste compimento il percorso allora intrapreso insieme con gioia ed entusiasmo. A V. S. T. si devono i paragrafi *Introduzione, Italia e Georgia* e le *Osservazioni conclusive*, così come la parte non georgiana della bibliografia e la stesura generale del testo in lingua italiana. N. O. è responsabile dei rimanenti paragrafi, mentre N. M. ha curato la bibliografia e in generale i testi in georgiano, così come l'appendice.



Copyright © 2024. The Author. This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are properly cited. The license allows for commercial use. If you remix, adapt, or build upon the material, you must license the modified material under identical terms.

ABSTRACT

In Georgia (Caucasus), the reception of the Italian poet and thinker Giacomo Leopardi began in the mid-19th century through Russian translations of individual compositions, selected based on the political situation and the needs of the time. In the first phase, the Russian periodical press, and, by extension, the Georgian one, paid significant attention to Italy's unique condition – politically fragmented and subject to foreign domination. In this specific context, Leopardi emerged as a symbol of the poet singing about the country's misfortunes and the fight for national liberation. After an ideologically conditioned pause in the first Soviet period, when the poet's lyrical inspiration did not align with socialist realism, interest in Leopardi and his works considerably increased during the second half of the 20th century: new translations and critical materials were published in various Georgian magazines. In this new phase, corresponding to the period of Georgia's independence following the collapse of the Soviet Union, Leopardi became integrated into world literature. He was presented as such and translated directly from Italian.

KEYWORDS: Leopardi, Georgia, Russia, translations, periodical press

INTRODUZIONE

È indubbio che la letteratura russa ha svolto un ruolo guida sulla strada del successo, e ha avuto grande influenza su tutto ciò che costituisce la nostra forza spirituale e la nostra mente, i nostri pensieri, i nostri sentimenti e il nostro orientamento collettivo (Ilia Čavčavadze, 15 marzo 1889)¹.

Aggiungete ch'egli era nato idillico ed elegiaco e passò il miglior tempo della sua vita a fare poesia civile, perché unicamente civile fu il compito ch'egli stimò di doversi assegnare come poeta e scrittore in genere (Cardarelli 1947a: 144).

La ricezione in Georgia dell'opera poetica e del pensiero filosofico-politico di Giacomo Leopardi (1798–1837) costituisce un esempio particolarmente significativo ed eloquente, nella storia dei rapporti fra l'Europa occidentale e l'area caucasica, del ruolo fondante e determinante della mediazione russa, a sua volta debitrice ed esportatrice del modello culturale europeo allora dominante, quello francese. La fama del poeta recanatese giunse così dall'Italia alla Georgia, valicando prima le Alpi e poi la catena del Grande Caucaso, attraverso un'interessante staffetta franco-russa. Come si vedrà nel corso della seguente esposizione, inizialmente Leopardi entrò a far parte del repertorio letterario georgiano grazie alla diffusione delle sue opere in Russia, diffusione caratterizzata, come anche in altre aree del mondo slavo, da una conoscenza alquanto episodica e incompleta, e quindi tendenzialmente distorsiva, di temi e motivi. Come è stato puntualmente osservato,

¹ თქმა არ უნდა, რომ რუსულმა ლიტერატურამ დიდი ხელმძღვანელობა გაგვიწია წარმატების გზაზე და დიდი ზემოქმედება იქონია ყოველს მასზე, რაც ჩვენს სულიერს მალ-ლონეს შეადგენს და ჩვენს გონებას, ჩვენს აზრს, ჩვენს გრძნობასა და ერთობ ჩვენს მიმართულებას ზედ (Čavčavadze 1957: 332). Qui e in seguito, se non altrimenti indicato, le traduzioni in italiano sono di V. S. T.

[...] la ricezione di Leopardi nei Paesi slavi ha inizialmente un carattere molto parziale. Affidata esclusivamente alla stampa periodica, essa è fortemente condizionata dalle intenzioni del traduttore, che può agevolmente imprimerle una direzione selezionando, riducendo e attualizzando il messaggio originale (Ceccherelli 2003: 96).

Intorno alla metà del XIX secolo, infatti, Leopardi ricevette l'attenzione degli intellettuali russi come cantore della patria derelitta e umiliata, nel cui doloroso sentire prevalevano selettivamente le "sfumature patriottiche e quasi rivoluzionarie estrapolate dalle righe di *All'Italia*" (Lazzarin 2012: 118), che instillavano forza e coraggio nei popoli oppressi. Agli occhi del pubblico russo, e più in generale slavo ed anche europeo tutto, egli incarnava gli ideali nobili dell'amor patrio, dell'esortazione al rinnovamento morale e della lotta per scuotersi di dosso la tirannide o il giogo straniero (Ceccherelli 1997: 150–151).

Tale lettura è stata sicuramente favorita sia dalla peculiare congiuntura politica², che dallo stesso autore³. Tutto questo fu poi ripreso dalla critica francese, particolarmente sensibile alle condizioni generali del paese e del poeta (Del Beccaro 1970: 198–199), secondo la quale Leopardi, nel rivolgersi ai suoi compatrioti, "si trasforma di colpo in un Tirteo desideroso di morire per l'indipendenza italiana, e chiede che il suo sangue versato sia un fuoco che infiammi tutti i cuori" (da un articolo di Luigi Cicconi pubblicato il 1 ottobre 1837 per la morte di Leopardi sulla *Gazette de France*, cit. da Bellucci 1996: 374).

Di conseguenza vennero inizialmente pubblicati, in traduzione russa, singoli componimenti di carattere prevalentemente politico e morale, di solito accompagnati da un breve commento esplicativo contenente alcuni cenni biografici sul poeta e informazioni sulle miserie politiche dell'Italia: fra i canti patriottici, oltre al già menzionato *All'Italia*, figurano nel repertorio delle traduzioni russe i componimenti *Sopra il monumento di Dante* e *Nelle nozze della sorella Paolina* (Gelli Mureddu 1998: 60, 1999: 25).

Al successo "russo" di Leopardi diede sicuramente un contributo decisivo Aleksandr Ivanovič Gercen/Herzen (1812–1870), esule in Francia, che ebbe il grande merito di coglierne fin da subito la straordinaria potenza espressiva e varietà stilistico-tematica. Accostandolo a Lord Byron (1788–1824) e Michail Jur'evič Lermontov (1814–1841) nella scelta dei temi e dei toni (Gelli Mureddu 1998: 36–37, 1999: 18–19), Herzen descriveva il vate italiano come apologeta della morte, poeta nato e morto in cattività, capace più di ogni altro di far vibrare le corde dell'anima umana nel descrivere la lotta dei buoni contro i malvagi:

Je ne connais qu'un seul poète moderne qui ait fait vibrer avec autant de force, les cordes sombres de l'âme humaine. Ce poète naquit aussi esclave, et mourut également avant le réveil de sa patrie. C'est l'apologiste de la mort, le célèbre Léopardi, lui, qui se représentait le monde comme une ligue de malfaiteurs faisant une guerre acharnée à quelques fous vertueux (Herzen 1852: 43).

² "È evidente che per la generazione del Risorgimento i versi di *All'Italia* e di *Sopra il monumento di Dante*, di *Ad Angelo Mai* e dell'originale epitalamio per la sorella ebbero una risonanza emotiva per noi difficilmente immaginabile perché ormai completamente esaurita" (Bellucci 1996: 265).

³ Secondo l'avvertenza preposta all'edizione bolognese delle Canzoni (A chi legge), Leopardi intendeva "[...] ravvivare negl'Italiani quel tale amore verso la patria dal quale hanno principio, non la disubbidienza, ma la probità e la nobiltà così de' pensieri come delle opere" (Leopardi 1824: 3).

L'interpretazione sentimentale ed eroica trovò un terreno fertile nella Georgia che, da poco entrata a far parte dell'impero russo, cominciava una nuova fase del proprio sviluppo storico, politico e culturale; fattore decisivo si rivelò, in particolare, la popolarità della stampa periodica, prima russa e poi anche locale (Orlovskaja 2013: 306–307).

ITALIA E GEORGIA

La situazione affatto peculiare dell'Italia dopo la Restaurazione, divisa e occupata da potenze straniere, si prestava bene, pur con le dovute e inevitabili differenze, al confronto con le sventure politiche della Georgia. Nel 1783 il re georgiano Irakli II aveva stipulato con l'imperatrice Caterina II, in cambio di sostegno militare, un trattato che riconosceva all'impero russo il diritto all'investitura e comportava la rinuncia alla propria autonomia nelle trattative con la Persia e l'Impero ottomano, che da tempo minacciavano l'integrità ed esistenza stessa del paese. Chi doveva rappresentare un aiuto contro il pericolo esterno era destinato in breve tempo a trasformarsi lui stesso in oppressore della Georgia, che Paolo I, approfittando anche dei contrasti all'interno della famiglia reale georgiana, annesse definitivamente all'impero russo il 18 gennaio 1801 (Sauna 2006: 16). Di conseguenza, anche se non più soggetto a continui saccheggi, conversioni forzate e deportazioni di massa, il paese si avviava ora a sperimentare una forma forse più leggera, ma certamente non meno fastidiosa, di sottomissione e difficile convivenza con il potere russo (Rayfield 2000: 131).

Il tema del grande inganno o tradimento, ritornato comprensibilmente in auge nella Georgia indipendente⁴, tutt'ora in aperto conflitto con la Russia a causa delle repubbliche separatiste di Abcasia e Ossezia del Sud, fu valutato fin dall'inizio in modo ambivalente. Ne è un chiaro esempio il lungo poema *Bedi Kartlisa* (Il destino della Georgia)⁵, composto nel 1839 da Niĭkoloz Baratašvili (1817–1845), principale esponente del romanticismo georgiano che, a dispetto del diverso contesto storico e culturale in cui visse e operò, è stato spesso accostato proprio a Leopardi per alcuni tratti romantici che si riscontrano nei versi di entrambi, quali pessimismo, solitudine e dolore universale (Magarotto 1983: 28; cfr. anche *infra*, § Leopardi nel pantheon della letteratura mondiale). In quest'opera si alternano, in forma di dialogo immaginario fra Irakli II e il suo consigliere Solomon Leonidze, le opinioni contrapposte di chi riteneva scelta inevitabile porre il paese sotto la protezione della corona russa per fronteggiare la minaccia musulmana e chi, invece, rimarcava la differenza fra le due nazioni cristiane e non era affatto disposto a immolare alla *Realpolitik* la propria libertà (Magarotto 2018: 31–32)⁶. Al di là delle valutazioni storico-politiche, il punto di partenza della vicenda culturale che ci accingiamo a narrare è rappresentato dalla particolare condizione geopolitica della Georgia, ridotta al rango di provincia periferica

⁴ Un'esposizione dettagliata di questa posizione è fornita da Magarotto (2004).

⁵ Kartli è la denominazione storica di una regione centro-orientale dell'attuale Georgia, dove si trova la capitale Tbilisi. La traduzione tedesca di Hans-Christian Günther (Baratašvili 2005: 81–95), che nella prefazione dà conto di due versioni precedenti in tedesco e francese (entrambe uscite nel 1968), è stata riproposta, con l'originale georgiano a fronte, in appendice ad un volume miscelaneo dedicato all'opera del poeta (Baratašvili 2006: 142–167).

⁶ Gli storici hanno dimostrato che l'orientamento politico "filorusso" era in realtà condiviso da entrambi i contendenti (Evgenidze 2006: 50).

dell'impero russo, e dal fondamentale ruolo svolto dalla Russia nel diffondere, sia pure in modo selettivo, i tesori letterari dell'Occidente. Continuava in questo modo il graduale processo di "europeizzazione" indiretta della Georgia, avviato nei secoli precedenti (fine XVII–XVIII) dalla colonia di nobili e aristocratici georgiani che risiedevano nella capitale russa (Orlovskaja 1965: 6–7).

In sintesi, il comune destino di occupazione straniera, i moti carbonari e nazionali-rivoluzionari che contraddistinguevano l'epoca, così come gli aneliti antimonarchici dei democratici russi, ci mostrano come l'Italia del periodo risorgimentale abbia suscitato, sia pure in forma indiretta, un profondo interesse presso l'opinione pubblica georgiana. Le vicende italiane, già di per sé rilevanti, venivano seguite e percepite da quest'ultima come espressione della propria aspirazione alla libertà:

და იმდენად ის დიდი გამოხმაურება და ჭეშმარიტად გულწრფელი თანაგრძნობა, რომლითაც რისორჯიმენტო საქართველოში სარგებლობდა, სრულებით არ იყო შემთხვევითი (Kiğuradze 1961: 149)⁷.

In questo modo gli episodi legati alla lotta contro la tirannide e l'oppressione, così come l'attività dei suoi principali esponenti – Giuseppe Mazzini (1805–1872)⁸ e soprattutto Giuseppe Garibaldi (1807–1882)⁹, particolarmente adorato da Ilia Čavčavadze (1837–1907)¹⁰ – ebbero un'ampia eco sulla stampa periodica, che visse una fase di notevole sviluppo proprio nella seconda metà del XIX secolo. Al centro della vita letteraria si trovavano personalità di orientamento progressista, molte delle quali avevano ricevuto la propria formazione culturale proprio in Russia; occorre inoltre tener presente l'effetto decisivo degli impulsi provenienti dai "dissidenti" politici, decabristi e non solo, molti dei quali condannati al confino proprio nel Caucaso: costoro profusero i propri sforzi per far circolare le migliori acquisizioni della cultura russa ed europea, dedicando una costante attenzione all'Italia.

Degli scrittori italiani del Risorgimento vennero pubblicati, in traduzione georgiana, testi di Vittorio Alfieri, Luigi Mercantini, Francesco Domenico Guerrazzi, Giovanni Domenico Ruffini, Vittore Ottolini, Raffaello Giovagnoli e Giacomo Leopardi. Proprio a quest'ultimo sono dedicate le presenti riflessioni.

⁷ "E pertanto questa notevole risonanza e simpatia davvero sincera che il Risorgimento suscitò in Georgia fu tutt'altro che casuale".

⁸ Nel 1872 così cominciava la breve biografia di Mazzini, firmata da Sergei Mesxi (1845–1883): "დღეს უნდა ვაცნობოთ ჩვენს მკითხველებს ისეთი კაცის სიკვდილი, რომელიც თავის დროს შესანიშნავ როლს თამაშობდა ევროპის პოლიტიკურ ცხოვრებაში, რომელიც, საზოგადოების შეხედულებით, იყო წარმომადგენელი რევოლუციის და რესპუბლიკისა [...]" (Oggi dobbiamo informare i nostri lettori della morte di un uomo che ha avuto un ruolo notevole nella vita politica europea del suo tempo e che, secondo l'opinione pubblica, era un rappresentante della rivoluzione e della repubblica [...], Mesxi 1872: 3).

⁹ Alla penna del celebre scrittore e pubblicista An-ton Purceladze (1839–1913) si deve un'ampia biografia di Garibaldi (Purceladze 1863), la cui presenza sulla stampa georgiana è discussa con dovizia di particolari da Orlovskaja (2013: 313–316).

¹⁰ Poeta lirico, prosatore e drammaturgo, figura centrale del movimento di liberazione nazionale contro la Russia imperiale (Sauna 2006: 21, n. 31).

LA FIGURA DI GIACOMO LEOPARDI IN RUSSIA E GEORGIA

Le traduzioni in lingua georgiana non venivano in genere condotte direttamente sugli originali, ma derivavano principalmente da versioni russe. La ricezione di Leopardi, pertanto, rappresenta il riflesso inizialmente pallido di un modello straniero, secondo uno schema già messo in luce nel mondo slavo rispetto alla cultura franco-romanza (Ceccherelli 1997: 149); ciò, ovviamente, non ne sminuisce affatto l'importanza nella vita culturale della Georgia del tempo. Queste traduzioni indirette, infatti, dischiusero ai lettori georgiani un mondo fino ad allora sconosciuto, ampliando considerevolmente le loro vedute e stimolando la formazione della lingua letteraria (Gačėčiladze 1980: 60).

Il primo incontro con la poesia e la prosa di Giacomo Leopardi si realizzò abbastanza tardi, intorno agli anni '70–'80 del XIX secolo. I letterati georgiani leggevano con estrema attenzione le pubblicazioni di opere di autori stranieri sulla stampa russa, come dimostra il fatto che molto spesso le traduzioni georgiane seguivano a brevissima distanza l'uscita della propria fonte di ispirazione. Vedremo che la ricezione di Leopardi in Georgia, analogamente a quanto avvenuto in Russia – ma anche in Polonia, Croazia e Serbia – ha preso le mosse da singoli componimenti, trasformandosi a poco a poco in un più completo “oggetto di interesse e di dibattito” (Ceccherelli 1997: 153). Per quanto concerne la periodizzazione, si può comodamente adottare il seguente schema triadico, che distingue tre fasi (Ceccherelli 1997: 155): la prima, che si conclude nel 1848, è caratterizzata da un pressoché totale silenzio sul poeta, dovuto alla sua ancora scarsa notorietà¹¹. Ciò spiega bene perché il nome di Leopardi sia assente dal repertorio bibliografico di traduzioni russe di poesie italiane (Garzonio 1984), che copre il lasso temporale che va dal 1732 al 1843. Nella seconda prevale decisamente, per non dire esclusivamente, l'aspetto patriottico, che lascia gradualmente il posto, verso la fine del XIX secolo e l'inizio del successivo, al pessimismo e alla produzione lirica di Leopardi.

UNA COMPOSIZIONE “SPURIA”

Il nome di Leopardi, per la verità, compare già, sulla stampa georgiana, nel 1867, in relazione, però, ad una poesia non appartenente alla sua penna. Si tratta infatti dell'opera del poeta romantico, drammaturgo e critico ungherese Mihály Vörösmarty (1800–1855), intitolata *Appello* (*Szózat*). Composta nel 1836 in risposta alle misure repressive del governo austriaco, e destinata a diventare inno nazionale degli ungheresi, essa era stata precedentemente pubblicata in Russia, nella traduzione di Pëtr Isaevič Vėjnberg (1831–1908), come Венгерская пѣсня¹². Curiosamente, il titolo era accompagnato dalla seguente attribuzio-

¹¹ Nell'attribuire a Milano, capitale culturale del regno italico, la preferenza accordata a Manzoni, Cardarelli ricorda sconcolato che “[l]o straniero che viaggiava in Italia tra il 1820 e il 1840, testimonia Stendhal, poteva tornarsene in patria ignorando perfino il nome del || grande recanatese la cui opera, come la sua vita, si svolse tutta solitaria e sotterranea” (Cardarelli 1947b: 170–171).

¹² Canto ungherese. *Incipit*: Мадьярь, будь вѣрнь неизмѣнно / Родной странѣ своей! / Въ ней свѣтъ увидѣть ты впервые, / И ляжешь въ землю въ ней (Vėjnberg 1865: 117).

ne: Изъ Леопарди, ovvero ‘Tratta da Leopardi’ (Vejnberg 1865: 117). AnTON Purceladze (1839–1913) ne realizzò a sua volta una traduzione georgiana, intitolata *Vengruli simğera* (*Leopardidam*):

მადიარ იყავ უცვლელად ერთგული შენის ქვეყნისა! იქა ხარ დაბადებული და იქვე ჩახვალ საფლავსა (Purceladze 1897).	Magiario, sii costantemente fedele alla tua terra! Li sei nato e lì verrai seppellito.
--	---

Il testo, uscito per la prima volta nel giornale *Droeba* il 14 (26) luglio 1867 (Purceladze 1867) è stato riproposto trent’anni dopo, con titolo corretto (*Ungruli simğera*), in una raccolta di sue poesie e traduzioni (Orlovskaja 1986c: 283).

Un caso parzialmente analogo si registra anche in *Próchno* (1901), dello scrittore Waclaw Berent (1878–1940), in cui un personaggio del romanzo cita, attribuendoli al No-stro, versi appartenenti in realtà al poeta Adam Asnyk (1838–1897), e questo per una sorta di consonanza spirituale e corrispondenza “all’immagine di Leopardi che tale generazione si era creata” (Ceccherelli 1997: 150, cfr. anche 1998: 203).

Nel nostro caso, invece, l’erronea attribuzione della paternità potrebbe forse dipendere, più che da affinità tematica, o dall’imitazione del modello leopardiano (Gelli Mureddu 1998: 136, 1999: 73) oppure dall’esigenza di mascherare l’orientamento nazionale del testo, aggirando così la severa censura.

LA PRIMA TRADUZIONE: *NELLE NOZZE DELLA SORELLA PAOLINA*

Il celebre scrittore e pubblicista georgiano Giorgi Çereteli (1842–1900) fu il primo a cimentarsi con l’opera di Leopardi. Nel 1870 uscì, nel quarto numero del già citato giornale “*Droeba*”, la sua traduzione della poesia *Nelle nozze della sorella Paolina* (1821). Nel titolo il traduttore avverte di essersi servito di una versione russa del testo leopardiano, senza però nominarla esplicitamente. Un confronto testuale permette di identificare la sua fonte anonima nella traduzione di Leonid Grigor’evič Grave (1839–1891), apparsa con il titolo di *Na svad’bu sestry* (Per le nozze della sorella) nel numero 11 della rivista “*Otečestvennye zapiski*” (Annali patrii) del 1869¹³:

შენ დაავდე სახლი პაპი შენისა, უმეცარი წმინდა გრძნობა ნორჩისა, სულით გულით მხიარული სიცილი (Çereteli 1870).	Оставила ты тихий домъ отцовъ Младенчества невѣденье святое И дѣтскій смѣхъ – все сердцу дорогое (Grave 1869: 208).
---	--

¹³ Diverso è invece il titolo (Сестрѣ – *Alla sorella*) della traduzione di Dmitrij Dmitrievič Minaev (1835–1889), di un anno precedente, che così inizia: Ты кинула свой тихий, отчий кровь; / Миръ призраковъ и дорогихъ виднѣй / Смѣнило море будничныхъ волнений... (Minaev 1868).

Come nel testo russo, anche nel titolo della traduzione georgiana, *Dis korčilze* (Per le nozze della sorella), non compare il nome proprio della sposa¹⁴. Rispetto all'originale italiano, e alla traduzione russa, la versione georgiana, pur risultando più breve (cinque strofe invece di sette), conserva il motivo principale e il carattere generale del componimento¹⁵.

Nel tentativo riuscito di enfatizzare ulteriormente il *pathos* tragico della poesia, il traduttore ha messo in rilievo alcuni versi centrali del testo con una formattazione tipografica speciale, quasi trattandoli come strofe indipendenti:

ან ტანჯვა, ან მონება ჩვენი ხვედრი ეს არის; მაშ ასწავლე გოდება შენსა შვილებს. – ეგ არის! (Čereteli 1870)	O la sofferenza, o la schiavitù è il nostro destino Allora insegna ai tuoi figli il pianto, – questo è!
იტალია წინად თავ-გამართული დღეს მოხდრიკეთ, თქვენ დაუმდაბლეთ სული! (Čereteli 1870)	L'Italia una volta si trovava in cima, oggi vi siete piegati, avete disonorato la vostra anima!

Accanto al Leopardi cantore poetico della lotta di liberazione nazionale, si registra anche un certo interesse per le sue opere in prosa, che, nella biografia del poeta, segnarono una cesura epocale, con il conseguente passaggio dalla produzione eroica a quella lirica (Cardarelli 1947a: 147).

LEOPARDI PROSATORE: *IL DIALOGO DELLA MODA E DELLA MORTE*

Nel 1882, il numero 15 di “Droeba” presenta al pubblico georgiano un “assaggio” della principale opera in prosa di Leopardi, le *Operette morali*, raccolta di dialoghi nella quale l'autore combina sapientemente lo straordinario ingegno lirico e l'elevata erudizione con un brillante talento satirico. Viene qui proposta la traduzione del *Dialogo della Moda e della Morte*, dove la prima è causticamente rappresentata come sorella della seconda, colei che manda in rovina i suoi ciechi fautori (C-švili 1882). Lo stesso testo, nella traduzione russa di Aleksandr Ivanovič Orlov (1837–ca. 1913), era stato pubblicato l'anno precedente, col titolo *Moda i smert'*, nel dodicesimo fascicolo della rivista «Mysl'» (Pensiero) che riproponeva, in formato ridotto¹⁶, quanto già pubblicato alcuni anni prima (Orlov 1872: 100–105). La traduzione russa è preceduta da una breve prefazione, nella quale Orlov, dopo aver constatato la fortunata e rara coesistenza, in Leopardi, di talento poetico e profonde conoscenze filosofico-scientifiche, dipinge il quadro drammatico di decadenza politica e morale in cui versava l'Italia del tempo. Tutto questo starebbe alla base del suo pessimismo sconcolato, al quale il poeta sarebbe rimasto fedele fino alla fine dei suoi giorni (Orlov 1872: 93 = 1881: 280, n. 1). I *Dialoghi* vi vengono definiti l'opera forse principale e maggiormente sentita di

¹⁴ Alcuni anni dopo il testo venne ripubblicato in una raccolta di poesie georgiane, originali e tradotte (Abašidze 1892: 275), curata da Vasil Abašidze (1854–1926).

¹⁵ Il testo è riprodotto integralmente in appendice al presente articolo.

¹⁶ La rivista contiene i seguenti tre dialoghi: il *Dialogo d'Ercole e di Atlante* (280–282), il *Dialogo della moda e della morte* (282–284) e il *Dialogo della natura e di un'anima* (284–287). Si ringrazia qui Aleksej Viktorovič Andronov (San Pietroburgo) per averci fornito una copia digitalizzata del testo.

Leopardi, nella quale si manifestano nel modo più chiaro, profondo e poetico sia l'essenza della sua filosofia sia i tratti caratteristici del suo pessimismo cosmico, che portò il poeta a morte prematura, all'età di appena 39 anni:

Предлагаемые читателю Разговоры (Dialogi – sic!) составляют едва ли не главное и наиболее прочувствованное произведение Leopardi. Въ нихъ въ высшей степени ясно, глубоко и поэтично выражены и сущность его философіи, и характеристическія черты его скорбнаго міросозерцанія, которое и свело поэта въ раннюю могилу. Leopardi умеръ въ 1837 г. на 39 году жизни (Orlov 1872: 93–94 = 1881: 280, n. 1)¹⁷.

Anche il testo georgiano del *Dialogo della moda e della morte* è accompagnato da una breve nota introduttiva (della redazione o del traduttore, che si firma come I. C-švili), nella quale si fa riferimento alla tragicità della situazione politica italiana, fattore determinante per l'elaborazione della visione pessimistica di Leopardi, destinata a diventare espressione vivente e simbolica del pensiero e dei sentimenti della sua epoca:

ჯაკომო ლეოპარდი იყო გამორჩენილი მწერალი; ცხოვრობდა წარსული საუკუნის დასაწყისში, როდესაც იტალია წარმოადგენდა სამწუხარო სურათს პოლიტიკურ და ზნეობით დაცემულ სახელმწიფოსას. ამიტომაც არის, რომ ჯაკომო ლეოპარდი ასე დაღვრემილი უყურებს ცხოვრებას (C-švili 1882: 1)¹⁸.

Questo senso di scoramento e disperazione era dunque la conseguenza delle sofferenze provocate dal confronto fra il glorioso passato dell'Italia e lo stato presente di frammentazione politica e dominazione straniera.

LA POESIA ALL'ITALIA

Nel 1886 il pubblicista e attivista sociale Ivane Džadžanašvili (*Იავთელი*), morto nel 1901¹⁹, si occupa della produzione leopardiana in un articolo dedicato alla poesia lirica (*Იავთელი* 1886). Esaminando nel dettaglio il genere elegiaco, l'autore fornisce un elenco dei poeti che avevano cantato le sofferenze della patria in versi pieni di tristezza e di fascino misterioso. Giunto a Leopardi, egli scrive che nella canzone *All'Italia* il celebre bardo italiano, ispirato dal passato splendore della sua patria, devastata dai nemici, ne compiangere l'attuale decadenza e il destino di terra saccheggiata e asservita al potere straniero, rivolgendole il proprio grido disperato di dolore (*Იავთელი* 1886: 198). Fornita questa breve contestua-

¹⁷ “I dialoghi qui presentati al lettore costituiscono forse l'opera principale e più sentita di Leopardi. Vi sono espresse in modo estremamente chiaro, profondo e poetico sia l'essenza della sua filosofia, sia le caratteristiche della sua dolorosa *Weltanschauung*, che ha condotto il poeta a una fine prematura. Leopardi morì nel 1837 all'età di 39 anni”.

¹⁸ “Giacomo Leopardi fu uno scrittore eccezionale; visse all'inizio del secolo scorso (sic! VST), quando l'Italia offriva il triste quadro di uno Stato politicamente e moralmente decaduto. Ecco perché Giacomo Leopardi guarda la vita in modo così pessimistico”.

¹⁹ Non se ne conosce la data di nascita, mentre quella di morte si ricava dal necrologio pubblicato dal quotidiano *Cnobis purceli*, uscito domenica 1 aprile (anno VI, № 1425), pp. 5–6.

lizzazione storica, Džadžanašvili riporta la traduzione delle prime due strofe del celebre componimento poetico (Inc. *Samšlovov čemo* – O patria mia), già proposte da Johannes Scherr nella sua *Storia generale della letteratura* (Scherr 1875: 346).

La traduzione integrale della poesia verrà compiuta in un secondo momento, più precisamente nel 1914, dal poeta Irodioni Evdošvili (1873–1916), la cui produzione si distingue per uno spiccato orientamento sociale, come mostra chiaramente la scelta di tradurre anche le poesie di Nikolaj Alekseevič Nekrasov (1821–1877), Pierre-Jean de Béranger (1780–1857), Thomas Hood (1799–1945) e altri. Il confronto del testo georgiano con le diverse traduzioni russe rivela che Evdošvili si servi della traduzione di Ivan Ivanovič Tchorževskij (1878–1951), la cui edizione dell'intero corpus poetico di Leopardi doveva essere ben nota in Georgia, visto che la famiglia degli Tchorževskie risiedeva a Tbilisi (il padre del traduttore, avvocato, stampava parallelamente traduzioni e pubblicava riviste umoristiche). Pur seguendo abbastanza fedelmente il testo russo di Tchorževskij, il traduttore georgiano ne ottenne un numero maggiore di versi:

Traduzione russa di Tchorževskij	Traduzione georgiana di Evdošvili
О родина моя! Я вижу Твои колонны, арки и бойницы, Обломки стен и статуи героев, Но славы их не вижу больше я.	სამშობლოვ ჩემო! ვხედავ შენს კოშკებს, სათოფურებს, კედელთ ნანგრევებს, გმირთ ქანდაკებას, მაგრამ ვერ ვხედავ იმათ დიდებას
(Orlovskaja 1986b: 280, n. 11)	

Evdošvili non si limitò alla traduzione della sola poesia patriottica di Leopardi, ma prestò attenzione anche a tematiche più intime e personali.

LEOPARDI COME POETA LIRICO: *A SE STESSO*

Allo stesso anno, infatti, risale la traduzione di *A se stesso*. Se nella versione russa di Tchorževskij il titolo è, come nell'originale italiano, *Samomu sebe*, Evdošvili lo trasforma in un'invocazione al proprio cuore: *Čems guls* (Al mio cuore). Tale scelta suona bene in georgiano e al contempo corrisponde pienamente al contenuto del testo (Orlovskaja 1986b: 280, n. 12). Riportiamo integralmente il testo della traduzione georgiana del componimento, pubblicato nel 1915 nella rivista “Sakartvelo” (Georgia):

ჩემს გულს
(დ. ლეოპარდიდან)

ოჰ, გულო ჩემო, ახლა კი მორჩა!..
დაიძინე სამარადისოდ!
გაჰქრა სიზმარიც
ის სიზმარი, ტკბილი სიზმარი.
მე რომ მეგონა ჭეშმარიტი, შეურყეველი,
ახლა, არამც თუ აღარა მრწამს მე არაფერი,

სურვილებიც კი აღარა მაქვს მე არაფრისა,
 იყუჩე გულო!
 შენ ისედაც დიდხანს იბრძოლე,
 და ქვეყანა კი – არა ღირს, რომ მისთვის იწუხო.
 არ ღირს ცრემლებად, შენს ცრემლებად
 თვით დედამიწა.
 ცხოვრება მხოლოდ სიმწარეა, შავი ჯურღმული!
 მორჩა ყოველი...
 საბოლოოდ დავრწმუნდი ახლა,
 რომ ბედმა ჯილდოდ ჩვენ გვარგუნა
 მხოლოდ სიკვდილი!
 მამ, შეუთვალე ზიზღი – შენს თავს,
 ბუნებას და თვით იმ უძღებ ბედს,
 ჩვენს შესამუსრად რომ უკმებად გამეფებულა,
 ზიზღი უსაზღვრო ამ ქვეყნიურ
 ამათა – ამოეხას!

ირ. ევდოშვილი

დეკემბერი, 1914 წ.
 ტფილისი
 (Evdošvili 1915, ripubblicato
 in Evdošvili 1936: 292).

Segue la traduzione russa di Tchorževskij, tratta dall'antologia di Dubrovkin (1992: 582; cfr. anche Gelli Mureddu 1999: 53–54):

Теперь усни – и навсегда, о сердце!
 Исчез последний дорогой обман,
 Который я считал неразрушимым.
 Исчез и он. Теперь не только веры, –
 Нет у меня желаний! Тише, сердце:
 Ты слишком долго билось. Мир не стоит
 Твоих тревог. Земля не стоит слез.
 Жизнь — только мрак и горечь, только грязь!..
 Все кончено. С отчаяньем последним
 Пойми, что нам дана судьбою в дар
 Одна лишь смерть. И заклеями презреньем
 Себя, природу, ненасытный Рок,
 На гибель нам царящий и надменный,
 И суету безмерную вселенной!

La cesura storica rappresentata dalla rivoluzione bolscevica, con la breve parentesi indipendente della prima repubblica, proclamata il 26 maggio del 1918 e stroncata dall'intervento dell'armata rossa nel febbraio del 1921, segna un calo di interesse verso la figura di Leopardi, come vedremo nel prossimo paragrafo.

DESTINO SUCCESSIVO IN EPOCA SOVIETICA

Un importante indicatore di interesse per la cultura in generale, e per uno specifico autore in particolare, sono notoriamente le biblioteche e gli archivi, santuari laici dove si raccoglie, preserva, valorizza e trasmette il sapere. Dando una scorsa ai cataloghi delle principali biblioteche di Tbilisi possiamo facilmente constatare la presenza di numerosi materiali su Leopardi: vi si trovano volumi sui quali sono stati apposti timbri che ne indicano la provenienza dai fondi della biblioteca pubblica nazionale di Tbilisi o da istituzioni scolastiche o accademiche. Successivamente, a partire dal XX secolo, i fondi librari cominciarono rapidamente ad arricchirsi sempre più. Pertanto i lettori, letterati e studiosi georgiani hanno sempre avuto a disposizione sia edizioni delle opere di Leopardi, in originale o in traduzione, che testi di critica.

Tuttavia, dopo Evdošvili, per molto tempo non apparvero più traduzioni in georgiano. Un fenomeno analogo si registra anche in Russia: se nel XIX e al principio del XX secolo le opere di Leopardi venivano tradotte alacremente, per più di mezzo secolo non ci furono più nuove pubblicazioni. Bisogna però tener presente che fino agli anni '60 del XX secolo la critica letteraria sovietica, per evidenti ragioni ideologiche, considerò Leopardi espressione di pessimismo e umore decadente²⁰, simbolo di un disagio individualista e nostalgico, rivolto al passato, che poco si confaceva al canone del materialismo storico. Proprio in questi termini viene formulata l'impietosa critica che si legge nel sesto volume della *Literaturnaja ènciklopedija* (Enciclopedia letteraria), uscito nel 1932, dunque all'epoca dell'egemonia (non solo) culturale dello stalinismo. Viene in definitiva formulata una sentenza di condanna senza appello:

Его взор обращен не к будущему, а к прошлому. Его не затронуло движение карбонариев. Видя свою родину под пятой наполеоновских ставленников, униженной туземными и чужеземными тиранами, он охвачен чувством патриотической скорби, но спасения он ждет не от организованных действий, а от пробуждения героических и рыцарских чувств и для этого воскрешает в своих стихах образы прошлого. Пока он жив, он будет кричать: "Народ, взгляни на предков и стыдись" (*Sopra il monumento di Dante*). Он остается аристократом и реакционером в самых своих призывах к освобождению (Kogan 1932: 282)²¹.

L'articolo si conclude con la seguente annotazione, che risente del pesante clima ideologico di quegli anni e dell'impostazione marxista-leninista, da cui non è stata esente certa critica italiana (Bellucci 1996: 99)²²:

²⁰ Già alla fine del XIX secolo veniva sempre più enfatizzato, nella letteratura critica, l'aspetto dell'infelicità (Štejn 1891).

²¹ "Il suo sguardo è rivolto non al futuro, ma al passato. Non è stato toccato dai moti carbonari. Vedendo la propria patria sotto i piedi dagli emissari di Napoleone, umiliata da tiranni indigeni e stranieri, è tutto preso da un sentimento di afflizione patriottica, eppure si aspetta la salvezza non da azioni organizzate, ma dal risveglio di sentimenti eroici e cavallereschi e per questo nei suoi versi fa risuscitare le immagini del passato. Finché è vivo, griderà: "Popolo, volgiti verso gli avi e vergognati" (*Sopra il monumento di Dante*). Egli resta un aristocratico e un reazionario nei suoi appelli alla liberazione".

²² È peraltro interessante osservare che, ben prima dell'avvento del cosiddetto "sociologismo volgare", Lev Tolstoj aveva manifestato una certa insofferenza nei confronti del pessimismo leopardiano, considerandolo un tratto caratteristico del nobile insoddisfatto e annoiato (Mureddu 1995: 123).

Л. – самый законченный идеолог дворянства, оттесняемого с исторической арены усиливающейся буржуазией, последний поэт чувств и воззрений феодально-рыцарской эпохи, глубже и трагичнее других поэтов “мировой скорби” переживший драму своего класса (Kogan 1932: 283)²³.

Solamente a partire dagli anni '60 del XX secolo muta radicalmente l'atteggiamento della critica letteraria russa nei confronti del grande poeta italiano, al quale nel Novecento viene riconosciuto lo status di 'classico della cultura ottocentesca' (Ceccherelli 1997: 149).

LEOPARDI NEL PANTHEON DELLA LETTERATURA MONDIALE

Un avvenimento di grande importanza fu la pubblicazione, nel 1967, di una raccolta di poesie di Leopardi a cura di Anna Achmatova e Anatolij Najman (Leopardi 1967)²⁴; il volume si apre con un saggio del celebre critico letterario Nikolaj Borisovič Tomaševskij (1967), che rappresenta l'inizio di una nuova fase nello studio e nella valutazione della produzione dello scrittore italiano.

Nuovi materiali su Leopardi in lingua georgiana appaiono solamente fra gli anni '70 e '80 del secolo scorso, ossia in un periodo di grande fermento per la traduzione letteraria in Georgia. Proprio in quel periodo l'Associazione degli scrittori georgiani creò, al proprio interno, un comitato editoriale dedito esclusivamente alla traduzione letteraria, che non poteva non prendere in seria considerazione anche Leopardi. Nel 1968 fu avviata la pubblicazione di una rivista che voleva essere una sorta di almanacco di letteratura straniera. Inizialmente uscì con il nome di “Xomli” (Firmamento), mentre a partire dal 1974 assunse il titolo di “Saundže” (Tesoro). Facevano parte del comitato editoriale noti traduttori e specialisti delle letterature europee e orientali. Un tempo era direttore della rivista Vaxtang Ćelidze (1917–2005), di professione anglista, valente traduttore e studioso, al quale si debbono svariate traduzioni di opere di Shakespeare e di altri autori inglesi. In questa rivista si pubblicavano anche articoli sulla produzione di singoli scrittori e sulle tendenze della letteratura e della critica estera. Traduzioni di opere di scrittori stranieri sono uscite anche sulle pagine della rivista “Sabčota xelovneba” (Arte sovietica), fondata nel lontano 1927.

L'attività dei traduttori e degli studiosi fu ovviamente fondamentale nel far conoscere al pubblico georgiano le opere di molti scrittori stranieri. Proprio sulle pagine di questi periodici ha trovato spazio anche l'opera poetica di Leopardi. La prima pubblicazione compare nel sesto numero di “Xomli”, contenente tre poesie in traduzione georgiana (Džguburia 1971): *Il passero solitario* (მარტოსული შაშვი, 221–222), *Il sabato del villaggio* (შაბათი სოფლად, 222–224) e *La quiete dopo la tempesta* (სიმშვიდე, 224–225). Le traduzioni sono di Murman Džguburia (1938–2020), celebre poeta che ha tradotto, fra l'altro, *l'Onegin* di Puškin e molte altre opere poetiche non solo russe. I suoi versi hanno il pregio di rendere

²³ “Leopardi è il più compiuto ideologo della nobiltà, cacciata dall'arena della storia da parte della borghesia in ascesa, l'ultimo poeta dei sentimenti e delle convinzioni dell'epoca feudale-cavalleresca, il quale visse il dramma della propria classe in maniera più profonda e tragica rispetto ad altri poeti del *Weltschmerz*”.

²⁴ Si vedano anche le considerazioni retrospettive contenute in Najman (1992).

bene l'atmosfera dell'originale e si leggono in maniera scorrevole. Manca purtroppo un commento critico e introduttivo alle poesie; tuttavia, il fatto che queste traduzioni siano state pubblicate indica un rinnovato interesse per l'opera di Leopardi. Il poeta è ormai considerato una stella di prima grandezza nel firmamento letterario, e forse proprio per questo i suoi componimenti non sono più accompagnati da presentazione.

Rispetto al decennio precedente, gli anni '80 rappresentano una nuova fase, nella quale vedono la luce anche materiali critici. Nell'Enciclopedia sovietica della Georgia, per esempio, troviamo un articolo sull'opera di Leopardi (Tiṭvinidze 1983). In un manuale pubblicato dall'Università Statale di Tbilisi un intero capitolo, firmato da Natal'ja Konstantinovna Orlovskaja, è dedicato al romanticismo italiano: la figura di Leopardi vi occupa un posto speciale (Orlovskaja 1985, cfr. anche 2013: 333–338); della stessa autrice merita di essere segnalata anche una pubblicazione dedicata alle prime traduzioni georgiane di Leopardi (Orlovskaja 1982).

Il vero successo di questo periodo, però, è rappresentato dall'uscita, nel 1985, di un singolo volume ad opera di Tamaz Badzaḡua (1959–1987)²⁵, curato da Džemal Adžiašvili (1944–2013), specialista di orientalistica e autore di innumerevoli traduzioni di classici della letteratura mondiale (Badzaḡua 1985); la raccolta contiene 24 componimenti poetici di Leopardi. Nelle note di copertina, il volume, introdotto da una prefazione dello stesso traduttore, è presentato come il primo sforzo significativo per esplorare in modo approfondito il vasto e complesso mondo poetico dello scrittore. Quest'ultimo viene definito il “più grande poeta e pensatore del Risorgimento” (რისორჯიმენტის ხანის უდიდესი პოეტი და მთაზროვნე), un genio la cui breve e difficile vita rappresenta il riflesso della crisi spirituale del suo tempo. Vengono presentati in maniera dettagliata i principali momenti della vita e dello sviluppo artistico del poeta, a partire dalla nascita e dalla sua infanzia da bambino malato: la sua famiglia, gli anni difficili della sua formazione in casa, le attività frenetiche che fecero di lui, fin dalla più giovane età, un brillante erudito; inoltre la tragica vicenda personale, che si sviluppa parallelamente alle sofferenze del poeta per la condizione dell'Italia da lui così ardentemente amata. Badzaḡua mette in evidenza la poliedricità dell'opera leopardiana: nelle sue poesie il dominio della ragione e la logicità del pensiero, tipiche dei suoi lavori su questioni di estetica e di etica, lasciano il posto ad un potente flusso di sentimenti e all'illusione di un'armonia primigenia con la natura. Il traduttore fa inoltre notare come la disarmonia vitale, che costituisce il contenuto interiore dell'opera leopardiana, si manifesti anche nella struttura stessa della sua poesia, che viola le norme accettate della versificazione per creare una sonorità e una forza evocativa irripetibili. La prefazione termina con una citazione in cui Leopardi parla del proprio desiderio smisurato di servire la patria e di vederne la rinascita e prosperità. Notiamo come permanga ancora viva la visione eroica e civile del pensiero leopardiano, così vicina alle aspirazioni indipendentiste del popolo georgiano.

Le traduzioni di Badzaḡua hanno avuto eco immediata nel mondo letterario. In un articolo del 1985, intitolato *Džakomo Leopardis poezia* (La poesia di Giacomo Leopardi), viene espressa piena soddisfazione per l'uscita in lingua georgiana di quest'opera. Vi si presenta in modo circostanziato e vivace il percorso biografico e artistico del grande poeta,

²⁵ Morto giovanissimo in un incidente automobilistico, questo poeta talentuoso ci ha lasciato una raccolta di propri componimenti, di tono generalmente tragico. Come traduttore, egli manifestò un grande interesse per la poesia italiana, dedicandosi a poeti di diverse epoche storiche, da Petrarca agli autori contemporanei.

il cui pessimismo, oltre alle circostanze tragiche della vita, sarebbe dipeso in gran parte dalla tragedia della sua patria, che aveva perduto l'antica grandezza, la libertà e l'unità²⁶.

A Bačana Bregvadze (1936–2016), docente di filosofia già attivo presso la cattedra di filologia classica e presso l'Istituto di filosofia, dobbiamo invece la traduzione dell'opera in prosa di Leopardi. Conoscitore di diverse lingue, Bregvadze ha dato alle stampe un vasto numero di traduzioni. Si è dedicato intensamente alle opere di Leopardi negli anni '80, pubblicando, sulle riviste "Saundže" (Tesoro), "Sabčota xelovneba" (Arte sovietica) e sul giornale "Liṭeraturuli Sakartvelo" (Georgia letteraria), le sue traduzioni dallo *Zibaldone* e dalle *Operette morali*. Una nota riassuntiva russa (p. 160) sulla sua traduzione di passi dello *Zibaldone*, apparsa sul numero 9 della rivista "Sabčota xelovneba" (Leopardi 1985), sottolinea il fatto che il testo georgiano si basa sull'originale italiano; è inoltre particolarmente apprezzabile la presenza di note particolareggiate al testo:

Журнал начинает публикацию отдельных фрагментов из «Дневников» великого итальянского поэта, ученого и мыслителя Джакомо Леопарди в переводе с итальянского и примечаниями Бачаны Брегвадзе (p. 114)²⁷.

Bregvadze ha poi pubblicato i suoi lavori in un singolo volume, intitolato *Dialoghi* (Bregvadze 1986), che alle pp. 5–175 contiene venti dialoghi e alle pp. 176–259 alcuni passi dello *Zibaldone*, seguiti dalle note ai primi (pp. 260–284) e ai secondi (pp. 285–294). Il libro non ha una prefazione, ma nel breve sommario di copertina si avverte che:

Il termine *Dialoghi* è il titolo convenzionale delle composizioni in prosa delle "opere minori" del grande poeta ed erudito italiano, perché scritte in gran parte in forma di dialogo. Nella sua prosa Leopardi trasmette con forza impressionante le proprie opinioni etiche e estetiche.

Negli anni seguenti Bregvadze ha proseguito la propria attività, pubblicando nuove traduzioni da Leopardi nel secondo volume delle sue *Axali targmanebi* (Nuove traduzioni), uscito nel 2006 (Bregvadze 2006: 234–274).

In relazione alla letteratura critica, sono degni di nota i tentativi di cogliere dei parallelismi fra il percorso biografico e artistico di Leopardi e quelli di Baratašvili (Magarotto 1983; Evgenidze 2006: 39). La relazione tra i due artisti è stata oggetto di analisi in una monografia dedicata a Baratašvili, nella quale viene ribadito questo punto di vista (Çurçumia 2009). Prendendo in considerazione una serie di componimenti dei due poeti romantici, lo studioso riscontra un'indiscutibile vicinanza spirituale, ancora più significativa se si tiene conto del fatto che Baratašvili probabilmente non conosceva l'opera di Leopardi e forse neanche ne aveva sentito parlare (Çurçumia 2009: 40). Un'analisi comparativa della concezione di natura e patria in Leopardi e Baratašvili è stata recentemente proposta in Magarotto (2018), versione significativamente ampliata di un intervento presentato due anni prima al VII simposio internazionale di studi cartvelologici (Magarotto 2016).

²⁶ "ჯაკომო ლეოპარდის პესიმიზმი მნიშვნელოვნად იყო განპირობებული იტალიის ძველი დიდების, თავისუფლებისა და ერთიანობის დაკარგვით" (Mgaloblišvili 1985).

²⁷ "La rivista inizia la pubblicazione di singoli frammenti dei Diari del grande poeta, erudito e pensatore italiano Giacomo Leopardi, tradotti dall'italiano e commentati da Bačana Bregvadze".

OSSERVAZIONI CONCLUSIVE

Il dialogo fra Leopardi e i suoi traduttori e, attraverso questi ultimi, con il più vasto pubblico georgiano, ripercorre abbastanza fedelmente le fasi già registrate nella tradizione russa e poi sovietica. Inizialmente egli fu letto e apprezzato come poeta e scrittore impegnato in senso civile per il rinnovamento morale e politico del proprio paese, cantore delle glorie passate e delle miserie presenti. In questa fase prevale una conoscenza sommaria di Leopardi, risultato della pubblicazione, su riviste letterarie, di singole poesie, tradotte quasi esclusivamente dal russo. A partire dalla fine del secolo, a questa rappresentazione eroica dello scrittore, il cui pessimismo viene letto in chiave civile, si sovrappone gradualmente, senza scalzarla del tutto, l'immagine del pensatore-filosofo che si richiude sempre più in se stesso e lascia spazio all'ispirazione lirica. Ad una fase silente nei primi decenni del potere sovietico, dovuta anche alla chiusura ideologica nei confronti di un esponente della nobiltà decaduta e conservatrice, segue, soprattutto negli anni del disgelo, della *perestrojka* e poi della fine dell'esperienza sovietica, una nuova riscoperta: considerato ora uno dei principali esponenti dell'Ottocento letterario, Leopardi assurge finalmente al ruolo che gli spetta nella letteratura mondiale, ricevendo gli onori di nuove e più complete traduzioni, condotte direttamente sull'originale, e di commenti critici. La Georgia, divenuta provincia meridionale dell'Impero russo all'inizio del XIX secolo, grazie al contatto con la cultura russa conosce Leopardi e se ne appropria gradualmente in modo sempre più autonomo e indipendente, dimostrando che, se è vero che i contatti culturali non devono essere letti necessariamente in funzione geopolitica, è altrettanto evidente come i rapporti di forza condizionino in maniera spesso decisiva lo sviluppo culturale di ogni comunità.

BIBLIOGRAFIA

- ABAŠIDZE V. (1892): *Čangi saliteraturo sağamoebze da divertimentebši saxmareblad*, Kartvelta amxanagobis gamocema, Tbilisi.
- BADZAĞUA T. (1985): *Džağomo Leopardi. Liriķa*, targmna da çinasitqvaoba daurto T. Badzağua, Ganatleba, Tbilisi.
- BARATAŠVILI N. (2005): *Nik'oloz Baratašvili. Das dichterische Werk*, übersetzt von H.-C. Günther mit einer Einleitung von L. Magarotto und erklärenden Anmerkungen von H.-C. und L. M. (Texte und Studien zur Literatur des griechisch-orientalischen Kulturraums, Bd. 2), Königshausen & Neumann, Würzburg.
- BARATAŠVILI N. (2006): *Nik'oloz Baratašvili. Ein georgischer Dichter der Romantik*, herausgegeben von G. Shurgaia, L. Magarotto und H.-C. Günther (Texte und Studien zur Literatur des griechisch-orientalischen Kulturraums, Bd. 3), Königshausen & Neumann, Würzburg, 2006.
- BELLUCCI N. (1996): *Giacomo Leopardi e i contemporanei. Testimonianze dall'Italia e dall'Europa in vita e in morte del poeta*, Ponte Alle Grazie, Firenze.
- BREGVADZE B. (1986): *Leopardi Džağomo. Dialogebi*, italiuridan targmna da šenišvnebi daurto Bačana Bregvadzem, Menari, Tbilisi.
- BREGVADZE B. (2006): *Txzulebebi da targmanebi*, vol. 2: Axali targmanebi, Neķeri, Tbilisi.
- CARDARELLI V. (1947a): *Sul cammino della poesia di Leopardi*, in: Id., *Solitario in Arcadia*, Mondadori, Milano: 143–150.

- CARDARELLI V. (1947b): *Lo Zibaldone*, in: ID., *Solitario in Arcadia*, Mondadori, Milano: 153–172.
- ČAVČAVADZE I. (1957): *Dedata sakmis gamo*, in: ID., *Txzulebata sruli krebuli at tomad*, tomi 8: Sa-zogadoebrivi cxovrebis dġiuri, Sakartvelos SSR saxelmcipo gamomcemloba, Tbilisi: 329–336.
- CECCHERELLI A. (1997): *Aspetti comparati della ricezione di Leopardi nei paesi slavi (XIX sec.)*, in: MARINELLI L., PIACENTINI M., ŻABOKLICKI K. (a cura di), *Polonia, Italia e culture slave: aspetti comparati tra storia e contemporaneità. Atti del Convegno dei Polonisti italiani in memoria di Bronisław Biliński, Accademia Polacca di Roma, 11–12 dicembre 1996*, Accademia Polacca delle Scienze, Biblioteca e Centro di Studi a Roma, Varsavia–Roma: 148–160.
- CECCHERELLI A. (1998): *Giacomo Leopardi e la “Giovane Polonia”. Della presenza e degli usi*, in: JAWORSKA K. (a cura di), *La Polonia, il Piemonte e l’Italia. Omaggio a Marina Bersano Begey. Atti del Convegno “Marina Bersano Begey, intellettuale piemontese e polonista”, Torino, 12 dicembre 1994* (Slavica 2), Edizioni Dell’Orso, Torino: 193–218.
- CECCHERELLI A. (2003): *Leopardi e l’Ottocento slavo. Reciprocità di sguardi e diversità di volti*, in: PERON G. (a cura di), *Premio “Città di Monselice” per la traduzione letteraria e scientifica 28–29–30* (1998), Il Poligrafo, Padova: 90–102.
- ČERETELI G. (1870): *Dis korçilze (rusulit) Leopardisa*, “Droeba. Sapoliťiko da saliteraturo gazetġ”, 5/4, 29 ianvari (10 tebervali): 4.
- C-ŠVILI I. (1882): *Moda da sikvdili. Dġaġomo Leopardis baasidgan (natargmni)*, “Droeba. Sapoliťiko da saliteraturo gazetġ”, 15 (22 ianvari): 1–2.
- ČURČUMIA Ķ. (2009): *Niġoloz Baratašvili da angol-amerikuli poezia*, Universali, Tbilisi.
- DEL BECCARO F. (1970): *Leopardi nella critica francese dell’Ottocento*, in: *Leopardi e l’Ottocento. Atti del II Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 1–4 ottobre 1967)*, Olschki, Firenze: 197–221.
- DUBROVKIN R. M. (1992): *Ital’janskaja poezija XIII-XIX vekov v russkich perevodach*, Raduga, Moskva.
- DŽGUBURIA M. (1971): *Dġaġomo Leopardi, “Xomli”*, 6: 221–225.
- EVDOŠVILI I. (1915): *Čems guls (Dġ. Leopardidan)*, “Sakartvelo”, 1/138 (kvira, 8 giorgobistve): 3.
- EVDOŠVILI I. (1936): *Txzulebani*, t. 2: Leksebi, poemebi, Pederacia, Tbilisi.
- EVGENIDZE I. (2006): *Thematische Schwerpunkte der Dichtung Baratašvilis*, in: *Baratašvili 2006*: 37–51.
- GAČEČILADZE G. (1980): *Chudoġestvennyj perevod i literaturnye vzaimosvjazi*, 2-oe izdanie, Sovetskij pisatel’, Moskva.
- GARZONIO S. (1984): *La poesia italiana in Russia. Materiali bibliografici. I.: La poesia italiana in Russia negli anni 1732–1843, II.: Il teatro italiano in Russia negli anni 1733–1812*, s. n., Firenze.
- GELLI MUREDDU D. (1995): *Leopardi in Russia: traduzioni, interpretazioni e influenze*, “Russica Romana”, 2: 111–137.
- GELLI MUREDDU D. (1998): *La fortuna di Leopardi in Russia*, introduzione di F. Foschi, Edizioni del Centro Nazionale di Studi Leopardiani, Recanati.
- GELLI MUREDDU D. (1999): *Sud’ba Leopardi v Rossii*, Izdanie ġurnala «Junost’», Moskva.
- GELLI MUREDDU D. (2000): *L’opera di Leopardi in Russia*, “Revue des études italiennes”, 46/1–2: 63–73.
- GRAVE L. (1869): *Na svad’bu sestry (Iz Leopardi)*, “Otečestvennye zapiski. ġurnal literaturnyj, političeskij i učenyj”, 187/11 (Nojabr’): 208–210.
- HERZEN A. (1852): *Le peuple russe et le socialisme. Lettre à Monsieur J. Michelet professeur au Collège de France par Iscander. (A. Herzen)*, Franck, Paris.
- ĶAVTELI I. (1886): *Lirikuli poezia*, “Teatri. Saqovel-kvirao literaturuli da mxatvrobġti gazetġ”, 18 (4 maii): 187–188 (šemdegi ikneba); 19 (11 maii): 197–199.
- ĶIĢURADZE G. (1961): *Sakartvelo-Italiis urtiertobidan*, “Mnatobi”, 9: 144–153.
- KOGAN P. (1932): *Leopardi*, in: *Literaturnaja enciklopedija v 11 tomach*, tom 6, OGIZ RSFSR, Gosudarstvennoe slovarno-enciklopedičeskoe izdatel’stvo “Sovetskaja Enciklopedija”, col. 281–284.

- LAZZARIN F. (2012): *Giacomo Leopardi (ri)tradotto da Nikolaj Gumilev: due frammenti inediti dai Canti*, "Europa orientalis", 31: 117–127.
- LEOPARDI G. (1824): *Canzoni del conte Giacomo Leopardi*, Nobili, Bologna.
- LEOPARDI G. (1908): "Pesni i otrjvki". *Polnoe sobranie stichotvorenij (s portretom Leopardi)*, perevel I. Tchorževskij, Tipografija A. S. Suvorina, Sankt-Peterburg.
- LEOPARDI G. (1967): *Lirika, perevody s ital'janskogo A. Achmatovoj i A. Najmana*, Chudožestvennaja literatura, Moskva.
- LEOPARDI (1985): *Džakomo Leopardi, Džjurebidan* (italiuridan targmna da šenišvnebi daurto Bačana Bregvadzem), "Sabčota Xelovneba", 9: 114–127.
- MAGAROTTO L. (1983): *Die romantische Revolte: Nikolos Barataschwili und Giacomo Leopardi*, "Georgica", 6: 27–32.
- MAGAROTTO L. (2004): *L'annessione della Georgia alla Russia (1783–1801)*, Campanotto, Pasian di Prato.
- MAGAROTTO L. (2016): *Homeland in the Poetry of Nik'oloz Baratashvili and Giacomo Leopardi*, in: *Mešvide saertašoris kartvelologiuri simpoziumis masalebi. Sakartvelo evropuli civilizacii kontekstši / Proceedings of the Seventh International Symposium on Kartvelian Studies: Georgia in the Context of European Civilisation*, Ivane Džavaxišvilis saxelobis Tbilisis saxelmčipo universiteti, Tbilisi: 314–315.
- MAGAROTTO L. (2018): *Homeland in the Poetry of Nik'oloz Baratašvili and Giacomo Leopardi*, "Annali di Ca' Foscari", serie orientale, 54: 27–39.
- MESXI S. (1872): *Madzdžini (šemoklebuli biograpia)*, "Droeba. Sapolitiko da saliteraturo gazet", 7/12 (24 marti): 3–4.
- MGALOBLIŠVILI N. (1985): *Džakomo Leopardis poezia*, "Čignis samqaro", 20/391, 23 ottobre: 4.
- MINAEV D. (1868): *Sestre (Iz Leopardi)*, "Delo. Žurnal literaturno-političeskij", 12: 119.
- NAJMAN A. (1992): *I canti di Giacomo Leopardi in Russia*, "Studi leopardiani. Quaderni di filologia e critica leopardiana", 3: 3–13.
- ORLOV A. (1872), *Perevody. Razgovory Džakomo Leopardi. (Ričardu Vasil'eviču Běme.)*, in: ID., *Stichi i perevody*, Tipografija Gračeva i k., Moskva: 91–207.
- ORLOV A. (1881): *Razgovory Džakomo Leopardi (Perevod s ital'janskogo, A. Orlova)*, "Mysl'. Ežemesjačnyj literaturno-naučnyj žurnal", 5/12 (dekabr'): 280–287.
- ORLOVSKAJA N. (1965): *Gruzija v literaturach Zapadnoj Evropy XVII-XVIII vekov*, Izdatel'stvo Tbilisskogo universiteta, Tbilisi.
- ORLOVSKAJA N. (1982): *Džakomo Leopardis targmanebi kartulad*, "Ličratūri Sakartvelo", 2 (ivlisi): 12.
- ORLOVSKAJA N. (1985): *Italiuri romanizmi*, in: XAVTASI G. et al. (a cura di), *Sazğvargaretuli ličratūris istoria (XIX)*, načili II, Gamomcemloba "Ganatleba", Tbilisi: 244–264.
- ORLOVSKAJA N. (1986a): *Voprosy literaturnykh svjazej Gruzii s Zapadom*, Izdatel'stvo Tbilisskogo universiteta, Tbilisi.
- ORLOVSKAJA N. (1986b): *Pervye perevody poetov ital'janskogo Risordžimento*, in: ORLOVSKAJA 1986a: 276–282.
- ORLOVSKAJA N. K. (1986c): *Ėpizod iz gruzinsko-vengerskich literaturnykh svjazej*, in: ORLOVSKAJA 1986a: 283–284.
- ORLOVSKAJA N. K. (2013): *Materialy ob Italii v Gruzii (vtoraja polovina XIX veka)*, in: EAD., *Očerki po voprosam literaturnykh svjazej*, Russkij klub, Tbilisi: 305–343.
- PURCELADZE A. (1863): *Garibaldis cxovreba*, "Cisqari. Kartuli saliteraturo žurnali", 7/1: 65–109; 2: 259–293; 3: 403–422; 4: 542–579.
- PURCELADZE A. (1867): *Vengruli simğera (Leopardidam)*, "Droeba. Sapolitiko da saliteraturo gazet", 2/28, 14 (26) ivliss 1867: 1.

- PURCELADZE A. (1897): *Ungruli simğera (Leopardidam)*, in: ČARKVIANI R., AMIRIDZE M. (a cura di), *Leksebi Anton Purceladzisa (avtoris suratit)*, Sł. Gr. Čarkvianisa, Tbilisi: 41–45.
- RAYFIELD D. (2000): *The Literature of Georgia. A History / Kartuli lięaturis istoria*, second, revised edition, Curzon Press, Surrey.
- SAUNA M. (2006): *Nik'oloz Baratašvili: Eine Biographie*, in: BARATAŠVILI 2006: 9–23.
- SCHERR J. (1875): *Allgemeine Geschichte der Literatur. Ein Handbuch in zwei Bänden*, fünfte ergänzte Auflage, erster Band, Verlag von Carl Conradi, Stuttgart.
- ŠTEJN VL. (1891): *Graf Džiakomo Leopardi (1798–1837) i ego teorija infelicità. Literaturnyj očerk, Tipografija i fototipija Štejna*, S.-Peterburg.
- ȚITVINIDZE M. (1983): *Leopardi (Leopardi) Džakomo*, in: ABAŠIDZE I. et al. (a cura di), *Kartuli sabčota enciclopedia*, vol. 6 (koko–minķusi), Mtavari samecniero redakcia, Tbilisi, 1983, 195.
- TOMAŠEVSKI N. B. (1967), *Džakomo Leopardi (1798–1937)*, in: LEOPARDI 1967, 5–22.
- VEJNBERG P. I. (1865): *Vengerskaja pesnja*, “Russkoe slovo. Literaturno-političeskij žurnal”, 7/1 (janvar’): 117–120.

APPENDICE: *NELLE NOZZE DELLA SORELLA PAOLINA*,
TRADUZIONI RUSSA E GEORGIANA

Traduzione russa di L. Grave, *Na svad'bu sestry (Iz Leopardi)* [Alle nozze della sorella (da Leopardi)], “Otečestvennye zapiski. Žurnal literaturnyj, političeskij i učenyj”, 187/11 (Nojabr’), 1869, pp. 208–210.

На свадьбу сестры
(Изъ Леопарди)

Оставила ты тихій домъ отцовъ,
Младенчества невѣденъе святое
И дѣтскій смехъ – все сердцу дорогое,
Чѣмъ полонъ миръ пустынныхъ береговъ,
Гдѣ жизнь твоя такъ сладко протекала.
Коварная судьба тебя умчала
В шумящій вихрь житейской суеты.
В ничтожный вѣкъ бесправья и позора,
Сестра моя, отчизнѣ грустной ты
Бесплодного не посылай укора...
Своихъ дѣтей примѣрами любви
И гордаго геройства вдохнови:
Слабѣет духъ отъ сладостнаго пѣнья
И нѣжныхъ ласкъ. Намъ рокъ ихъ запретилъ, –
Въ больной груди нѣтъ мужества и силъ.

Да, – выборъ нашъ иль рабство, иль страданье;
Такъ научи-жь дѣтей твоихъ страдать.
Фортуны блескъ – не славныя дѣянья
Развратный вѣкъ привыкнулъ уважать,
И поздно намъ даруется познание
Прямой любви и истины святой.
Своихъ дѣтей заботливой рукой
Отъ суеты обманчивой и ложной,
Отъ призраковъ тщеславья охрани,
Чтобъ не были игрушкою они
Пустыхъ надеждъ иль робости ничтожной –
И память ихъ въ потомство перейдетъ:
Сестра моя, нашъ развращенный родъ
Живую добродѣтель унижаетъ,
Умершей же хваленья воздастъ
И славою героевъ гробъ вѣнчаетъ. [p. 209]

О, женщины! великихъ дѣль отъ васъ
 Печальная отчизна ожидаетъ.
 Волшебный лучъ прелестныхъ вашихъ глазъ
 Недаромъ мечъ и пламень укрощаетъ.
 Когда огонь денницы золотой
 Смеркается въ лазури неба ясной,
 На вашу грудь витія и герой
 Склоняются въ дремотѣ сладострастной.
 О, для чего-же страстью роковой
 Вы гасите въ насъ молодья силы,
 Смущаете орлиныхъ думъ полетъ,
 Зачѣмъ, увы! красавицъ голосъ милый
 Безсилья ядъ герою въ душу лъетъ?
 Вы волю въ насъ и разумъ усыпили
 И гордый духъ Италіи сломили.

Любовь, любовь! зажечь могла бы ты
 Въ сердцахъ людей къ великому стремленье,
 Волшебный блескъ всеильной красоты
 Намъ могъ бы дать святое вдохновенье.
 Душа того любовію бѣдна,
 Чья грудь огнемъ восторга не пылаетъ,
 Когда кипитъ сердитая волна,
 Иль тучи вѣтръ шумящій собираетъ,
 Когда гроза – прекрасна и вольна, –
 Дремучий боръ и горы потрясаетъ.
 О, женщины! о, дѣвы! если тотъ,
 Кто внемлетъ вопль отечества безстрастно
 И кто дрожить передъ борьбой опасной
 На лоно къ вамъ, ласкаясь, упадетъ –
 Съ презреньемъ его вы оттолкните,
 Гоните прочь бездушнаго съ очей,
 Когда любовь не для больныхъ дѣтей,
 А для мужей безстрашныхъ вы храните.

Вы матери безсильныхъ и рабовъ:
 Страшнѣ нѣтъ для женщинѣ обвиненья!
 Вашъ долгъ нести страдальцамъ утѣшенье,
 Клеймить толпу холоповъ и льстецовъ
 Холодную насмѣшкою презрѣнья,
 И юное готовить поколѣнье
 Для славныхъ дѣль – примѣрами отцовъ.
 Такъ въ Греціи, среди святыхъ преданій [р. 210]
 О славныхъ дняхъ отечественной земли
 Спартанцевъ дѣти смѣлые росли.

Красавица въ минуту тяжкой брани
Безтрепетно идущему на бой
Любимому герою меч вручала,
А не была безсильною рабой...
О смерти друга вѣсть она встрѣчала
Безъ слезъ, умѣя родину любить
И скорбь свою ей въ жертву приносить...

Виргинія! всесильной красотою
Блистала ты въ кругу прелестныхъ дѣвъ,
Властитель Рима был плѣненъ тобою
И забавлялъ его твой пылкій гнѣвъ
И гордое, холодное презрѣнье.
Плѣнительно цвѣла твоя весна,
Даря тебѣ волшебныя видѣнья,
Когда рукой отца поражена,
Исполнена рѣшимости свободной,
Во мракъ Эреба ты сошла холодный.
О, мой отецъ! сказала гордо ты:
Пусть старостью изнурена печальной,
Скорѣй лишусь цвѣтущей красоты,
Скорѣй сокроюсь въ урнѣ погребальной,
Чѣмъ деспоту отдамъ мою любовь.
Безъ жалости срази меня – и вновь
Уснувшій Римъ из дѣвственной могилы
Вдохнетъ въ себя и мужество и силы.

Прекрасная, денницы золотой
Тебѣ лучи привѣтные сіяли
Свѣтлѣй, чѣмъ намъ. На гробъ печальный твой,
Какъ на алтарь, приносить край родной
Святую дань рыданій и печали.
Погибла ты – и смерть твоя въ сердцахъ
Гражданъ зажгла могучій пламень гнѣва,
И злой тиранъ, какъ жертва, палъ во прахъ
Передъ твоей могилою, о дѣва!
Свободы блескъ отчизну озарилъ,
И римскій Марсъ, престолы низвергая,
Свои шатры побѣдные разбилъ
По всей землѣ отъ края и до края.
Такъ погруженный рабства въ тяжкій сонъ
Два раза Римъ былъ женщиной спасенъ.

Л. Граве.

Traduzione georgiana di G. Çereteli, *Dis korçilzed (rusulit) leopardisa* [Alle nozze della sorella (dal russo) di Leopardi], “Droeba. Sapoliṭiḡo da saliteraturo gazeti”, 5/4, 29 ianvari (10 tebervali), p. 4.

„დის ქორწილზედ“
(რუსულით)
ლეოპარდისა.

შენ დააგდე სახლი პაპი შენისა,
უმეცარი წმინდა გრძნობა ნორჩისა,
სულით გულით მხიარული სიცილი,
ზღვისა კიდე, ველი და ტყე მკობილი,
სადაც ტკბილად უდარდელათ ჰყვოდნი;
ყველა კაი, რასაც შენ შეჰხაროდნი –
შენ დააგდე. ბედმა იქ გაგაქანა,
სად ცხოვრება არის ფუჭი მანქანა.
ჩემო დაო, ამ ჩვენ შეგინებულს დროს,
უსამართლობით დაჩაგრულს . . .
ნუ შეგვირცხვენ, საკიცხავად ნუ გახდნი:
სულ მდაბლობაში შენ შვილებს ნუ გაზდნი.
ტკბილი მღერა და ალერსი ასუსტებს
ვაჟკაცის გულს. ნურავინ ნუ გატყუებს:
ნაზად გახდილს სიმამაცე არ მოსდევს;

ან ტანჯვა, ან მონება ჩვენი ხვედრი ეს არის;
მაშ ასწავლე გოდება შენსა შვილებს, – ეგ არის!

გარყვნილი დრო ცრუ დიდებას თავს უხრის,
ქველსა საქმეს ჩვენი გული არ ელტვის;
ჭემმარიტი სიყვარული არ გვესმის,
წინ სიმართლის წმინდა გრძნობა არ გვიძღვის.
შენ შვილები მზრუნველობით არიდე
ფუჭ-დიდებას. ცუდ-კაცობას უშლიდე.
ამაოებას, ცუდ-ზრახვას ჰკიცხავდე,
მამაცობის თან შეყოლით მათ ზდიდე.
მაგალითი სიყვარულის უჩვენე;
გმირი გახდენ, იმ გზაზე დააყენე.
მაშინ ხსენება კეთილი მარადის
არ გაჰქრება მათი უკუნისამდის.
დაო, ჩვენი ზნით დაცემული გვარი
კეთილ-მოქმედს ცოცხალს ნიადაგ სჩაგრავს;
და როდესაც იმავ გმირის ცხედარი
წინ აქვს, მხოლოდ მაშინ დიდებით მოსავს.

იტალია ძველათ თავ-გამართული
თქვენ მოსდრიკეთ, თქვენ დაუმდაბლეთ სული!

ჰი, დედავ, იტალია მწუხარი!
 შენგან ამ დროს ქველ-მოქმედებას ითხოვს.
 შავ-თვალეების გულ გამწონი ისარი
 რათ არ სჭვალავს მტერს და მის ჯავრს არ აქრობს.
 რათ არ ჰმუსრავს, არ აკავებს მის ხელსა,
 ბასრი ხმალით ჩვენზე წამოდებულსა.
 ვაჟკაცს ტკბილათ თეთრ გულზე რათ აძინებ.
 მტრის საბძოლათ სიმხნეს რისთვის მისტაცებ?
 სიყვარულის ამგზნები შენი ცრემლი
 რათ მოქმედებს მაზედ, ვით გველის გესლი?
 ამ გრძნობას ჩვენში შეეძლო ჩაეგდო
 დიდ საღვაწოდ ცეცხლ-მომდეგი სურვილი;
 თვალ მომხიბლავს შენს სიტურფეს, ლამაზო!
 ვაჟკაცისთვის შთაებერა მხნე სული.

იტალია წინათ თავ-გამართული
 დღეს მოსდრიკეთ, თქვენ დაუმიდაბლეთ სული!

ვის გულს ცეცხლი ცუდისთვის არ ედება,
 სიყვარული მან რა არის, არ იცის!
 ცაში გრგვინვას ზღვაში დღევა ედრება
 ქარიშხალის ზუილს ტყე-მთა ბანს ეტყვის.
 ვინც გულცივად
 საშიშარს ბძოლაში ზურგს უჩვენებს მტერს
 და შინ მორბის, თეთრ მკერდზე გეკონებათ,
 ის გააგდეთ, სახლში აღარ შეუშვათ!
 თქვენი გული მხნე ვაჟკაცის ხვედრია,
 მხდალის ჯილდო მხოლოდ თვალში ფურთხია.
 ქალი უნდა გულს ცეცხლი დაუშრიტოს
 დატანჯულთა. ეს არს დედაკაცობა!
 ქედის-მხრელნი, პირ-მოთენნი შერისხოს
 დაცინებით, გულს უხშიროს წყლულობა.
 ჭაბუკს ეშხით ქველ-საქმეს უწონებდეს,
 სახელ-განთქმულ წინა-პართ აყვარებდეს.

შვილი მონა უძლური გაეზარდოს,
 მეტი სიგლაზე დედისა რა იყოს!

სპარტელ ყრმათა ძველი დროის ხსენება
 სულ-მაღლობას, ამაყობას აჩვევდა;
 ამან შობა საბერძნეთის დიდება, –
 გმირობაში იმათ ეს გააჩვევდა.
 როს სამშობლოს მტერი მოადგებოდა
 ლამაზი ჭაბუკს საომრათ აწყობდა.
 არ გეგონოსთ, რომ ის იყო მის მონად:

კოცნით სისხლს აუჩქეფებდა მაბრძოლათ.
მის სიკვდილზე ცრემლს არ გადმოაგდებდა,
თუ იცოდა მამულს მით აჯავრებდა.
ვირგინიავ! ქალწულთ შორის ბრწყინავდი,
ვით მნათობი ზეციერი მშვენებით.
რომის მთავარს გულს სახშილით უწვავდი.
არ ეშველა, ხელთ ვერ გიგდო მან ტრფობით,
როს შენ მანამ გულს დანა დაგაგმირა,
შუბლგამართვით, აი, რა უპასუხე:
„შენ გგონია, ჩემი გული შეიპყრა
იმ მტავრალმან. – უწინამც დავიმარხე!
მის სიყვარულს სამარე მირჩევნია.
შენის ხელით მომკალ, ნუ გეშინია“!

რომს ქალწულის სამარე კვლავ აღადგენს,
სიმაძაცეს, ძალს და ღონეს ის შესძენს.....

გ. წერეთელი

ANNA TYLUSIŃSKA-KOWALSKA
(UNIWERSYTET WARSZAWSKI)
ORCID: 0000-0003-0556-0683

POESIA E POLITICA: FOSCOLO E LEOPARDI NEI COMMENTI DELLA CRITICA LETTERARIA POLACCA DEL PERIODO INTERBELLICO

POETRY AND POLITICS: FOSCOLO AND LEOPARDI IN THE COMMENTS OF POLISH LITERARY CRITICS OF THE INTER-WAR PERIOD

ABSTRACT

Dall'inizio del XX secolo fino allo scoppio della Seconda guerra mondiale, l'opera dei grandi poeti italiani Ugo Foscolo e Giacomo Leopardi è oggetto di interesse da parte dei traduttori e dei critici letterari polacchi. Stupisce il fatto che questi ultimi (a cominciare da Snowacki e dal polonista austriaco Otto Forst de Battaglia) cerchino di forzare una lettura politica del pensiero dei due poeti portando in primo piano in particolare gli aspetti patriottici e l'impegno politico dei due poeti italiani e mettendo in ombra altri aspetti, ben più centrali, della loro poetica. Nonostante la specificità di una lettura inevitabilmente semplicistica, in particolare per Leopardi si può parlare del momento più alto della sua ricezione da parte della critica polacca.

PAROLE CHIAVE: poesia, Leopardi, critica, politica, periodo interbellico

ABSTRACT

The works of the great Italian poets, Ugo Foscolo and Giacomo Leopardi, from the beginning of the 20th century until the Second World War often appear in articles by Polish literary critics, and their works are also translated. What is surprising is the fact that Polish researchers (especially A. Snowacki and the Austrian Polish philologist Otto Forst de Battaglia) push for the politicization of both poets, focusing on patriotic aspects and political involvement greater than was the case. Especially in the case of Leopardi, we can talk about a "happy" period of reception his works despite the specific way of commenting on them.

KEYWORDS: poetry, Leopardi, critical comment, politics, interwar period



Copyright © 2024. The Author. This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are properly cited. The license allows for commercial use. If you remix, adapt, or build upon the material, you must license the modified material under identical terms.

Nel periodo interbellico, la Polonia, dopo centoventitrè anni di non-esistenza politica come Stato indipendente, riacquistata la libertà, affronta una fase di ricerca di una nuova identità politica e culturale. È il momento dell'apertura all'Occidente, al patrimonio culturale e letterario straniero, recuperando il tempo perduto finalmente senza l'occhio vigile della censura russa, prussiana e asburgica, per quanto quest'ultima fosse molto più indulgente.

Negli anni precedenti, tra i vari paesi occidentali, anche l'Italia non si era dimostrata insensibile alle sorti della Polonia. Prima dello scoppio della Grande Guerra la rivista italiana "L'Eloquenza" aveva indetto, a favore della rinascita della staro polacco, il Referendum, propagato prima da grandi intellettuali, professori di vari atenei, ma anche da letterati. L'attività propagandistica della rivista per sostenere gli sforzi dei polacchi per riavere di nuovo una patria fu raccolta e pubblicata nel 1911 in forma monografica (*L'Italia per la ricostruzione della Polonia. Referendum indetto dalla rivista "L'Eloquenza"*), dove vennero inseriti altresì decine di commenti politico-storici dei noti collaboratori alla rivista che si pronunciarono fervidamente a favore di quell'idea. Tra di essi viene annoverato anche Gabriele D'Annunzio (Russo 1911: 130, 144). Nella *Prefazione* leggiamo:

Il gran número delle voci eminenti nella politica, nella scuola, nel giornalismo che rispose alla nostra inchiesta ci fece apparire troppo umile la sede della Rivista ad accoglierle. Esse hanno preso il carattere d'una grande manifestazione italiana per una nobilissima causa ideale. Resti questo libro a documentare il voto di riconoscenza e di amore che gli Italiani espressero, nell'ora in cui sospiravano il completamento della loro unità, per la Nazione che della loro gloriosa coltura latina fu il ricettacolo e la propaggine più féconda, che al loro riscatto diede a preferenza entusiasmi e sangue (Russo 1911: V).

Non dimentichiamo che il Parlamento Italiano precedendo di due anni il Trattato di Versailles del 28 giugno 1919, come primo in Europa, si dichiarò favorevole alla ricostruzione della Polonia. I poeti tra Otto e Novecento, come nel caso di D'Annunzio citato sopra, non restano insensibili alla politica, anzi, parecchi di essi, egli compreso, vi sono coinvolti direttamente.

Da parte invece della Polonia, negli anni Venti e Trenta del Novecento l'interesse per l'Italia, per la cultura e la letteratura italiane è strettamente legato all'approccio politico dei due paesi in quel periodo. Già a partire dei primi anni del Novecento osserviamo un nuovo sguardo sulla letteratura dell'Ottocento e tra gli autori spiccano due sommi poeti italiani, Foscolo e Leopardi, considerati anch'essi impegnati politicamente.

La critica letteraria polacca, già agli inizi del Novecento, prevedendo, visto il clima politico in Europa, i grandi cambiamenti, si diede da fare per avvicinare ai lettori polacchi le figure più importanti della letteratura europea, in primis chi della politica scriveva o partecipava direttamente agli eventi, descrivendoli poi in varie forme letterarie. Non mancava chi invece attribuiva ai grandi letterati troppi meriti in campo politico senza apprezzare adeguatamente gli aspetti creativi della loro produzione. Foscolo e Leopardi, come cercheremo di evidenziare, nei commenti dei critici polacchi, apparterrebbero proprio a questa categoria di poeti.

Nel 1909 sul "Kurier Poznański" appare un lungo testo su Ugo Foscolo e Giacomo Leopardi uscito dalla penna del noto polonista, pubblicista e critico letterario Antoni Snowacki il quale, prima di passare all'analisi delle canzoni patriottiche che sono oggetto della sua

riflessione, elenca i poeti che sarebbero fonti d'ispirazione del Recanatese. Come uno dei più importanti viene citato Ugo Foscolo, nel testo chiamato con il prenome "Hugon".

La tesi che propone il critico è che Leopardi si sarebbe ispirato, sempre nelle sue canzoni, ad alcune opere di Ugo Foscolo, in particolare alle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, che definisce come "romanzo psicologico". Il rammarico di Jacopo per le sorti d'Italia si esprimerebbe meglio che altrove con le patetiche parole: "E questi sono i tuoi confini, Italia? Ove sono dunque i tuoi figli? Non manchi di nulla tranne forza, concordia e unità. [...] Dov'è ormai quell'antico timore che accompagnava la tua gloria? Gli annali della nostra storia incitano il nostro orgoglio, ma non ci svegliano dal letargo" (Snowacki 1909¹: 2)¹. Inoltre, per dimostrare la profondità del pensiero patriottico foscoliano l'autore presenta in forma di citazione una parafrasi dell'analogo passo dell'originale in cui tuttavia il pensiero foscoliano viene se non del tutto distorto, sicuramente adattato alle tesi ideologiche del pubblicista. Leopardi, a parer suo, sarebbe un continuatore dell'impegno patriottico di Foscolo.

Snowacki decide, prima di passare all'analisi delle sue opere poetiche, di dare uno sguardo alla biografia di Leopardi. Lo studioso constata che la situazione familiare, la solitudine, ore passate sui libri e la convinzione che una forza oscura distrugga l'uomo e il suo universo, avranno un influsso diretto sul motivo dominante del pensiero leopardiano che già si fa sentire nelle sue prime opere poetiche. L'introduzione all'opera patriottica leopardiana finisce qui. Il seguito del saggio è sottoposto alla tesi iniziale del patriottismo, si direbbe, risorgimentale del Recanatese in quanto poeta "politico".

Così il lettore di Poznań veniva a sapere che nonostante gli studi profondi sulla filologia classica e il suo essersi immerso nel mondo filosofico-letterario dell'antichità, Leopardi era anche un uomo dei suoi tempi, che teneva aperti gli occhi sulla realtà politica e sulle sorti della sua patria le quali sin dal Seicento erano tra le più tristi d'Europa. Succede quindi un lungo passo in cui viene riassunta brevemente la storia d'Italia a partire dalla fine del secolo XVIII. Il lungo saggio mira quindi a delineare lo sfondo storico della vita del poeta, senza dimenticare il periodo dopo il Congresso di Vienna, arrivando fino alla Carboneria che, com'è ben risaputo, con la vita e l'opera di Leopardi non ha nessun legame.

Praticamente tutta la prima parte del saggio, cioè lo spazio dedicatovi sul n. 128 nonché la metà della parte successiva pubblicata sul n. 129 riempie la vasta riflessione sulla storia d'Italia fino ai tempi in cui visse Leopardi. Interessante si rivela la selettività di questa introduzione alla storia d'Italia. Colpisce la spietata critica delle mosse napoleoniche nella Penisola, atteggiamento insolito per i Polacchi che solevano mitizzare il generale francese e gareggiavano negli elogi delle sue campagne. Snowacki in seguito scivola verso la formazione politica di Giacomo Leopardi. Getta addirittura il ponte tra le idee lanciate dai carbonari che avrebbero suscitato discussioni nelle case degli intellettuali italiani i quali si sarebbero impegnati da allora in avanti nel progetto risorgimentale. L'autore del saggio sembra del tutto ignorare il clima che regnava in quel tempo in casa Leopardi.

Invece, a parer suo, di queste idee, delle discussioni sul futuro d'Italia si sarebbe imbevuto il giovane poeta prima di passare egli stesso a esprimerle poeticamente, unendo lo spirito dei propri tempi all'istruzione neoclassica il che, ugualmente, è una semplificazione per quanto riguarda la formazione intellettuale del poeta.

¹ Passo ricostruito a partire da: Foscolo (1971: 130–131).

Interessante appare invece la tesi sull'impegno politico dei poeti a cui Leopardi si sarebbe ispirato. Viene citato Dante e tra quelli a lui più recenti Vittorio Alfieri e Vincenzo Monti. Quest'ultimo, secondo Snowacki, sarebbe stato per Leopardi un maestro nel campo della poesia patriottica. Si sofferma quindi sulla canzone *Per il congresso di Udine* per la particolare, come sostiene il critico, sensibilità alle sorti d'Italia. Echi lontani sarebbero rinvenibili già nella canzone *All'Italia*. Ancora una volta il critico sottolinea l'influsso di Ugo Foscolo che abbiamo menzionato prima.

Un'altra ipotesi sempre affine alla tesi iniziale è il richiamare in causa anche Silvio Pellico e gli slanci patriottici di Paolo, personaggio-protagonista della tragedia storica del 1816, *Francesca da Rimini* mentre egli rimpiange le sorti dei suoi connazionali che combattono fuori dal paese su lontani campi di battaglia. Questi sarebbero i modelli spirituali e poetici di Leopardi, del suo pensiero politico. Le sue canzoni sarebbero intrise dell'impegno politico e civile dei suoi tempi. Il poeta vi "lasciò un pezzo dell'anima sua, il monumento delle proprie memorie, degli studi, degli eventi vissuti sulla propria pelle" (Snowacki 1909²: 3)². Incuriosisce il fatto che non venga nemmeno menzionata la famosa canzone *Italia mia...* di Petrarca che sicuramente aveva ispirato il poeta di Recanati.

Secondo l'autore del saggio Leopardi critica metaforicamente le tensioni politiche e gli intrighi che portano alle tragedie nella canzone *Sopra il monumento di Dante*. Nella parte finale del saggio Snowacki ipotizza un'altra fonte d'ispirazione per la poesia patriottica di Leopardi, l'amore per la cugina, Gertrude. In una lettera il poeta avrebbe scritto: "Io, infelice, cosa ho fatto nella vita? Cosa dovrei fare? Per quale patria versare il mio dolore, il mio sangue?" (Snowacki 1909²: 3).

Snowacki ricorda che quell'attaccamento al passato che Leopardi esprimeva nelle sue opere fu spesso oggetto di critica da parte dei suoi contemporanei. Ingiustamente, dice. Guardare al passato glorioso della patria è il modo tradizionale di capire la storia, ma anche sono riflessioni che scaturiscono da un'anima afflitta, travolta dalle sofferenze, proprie e collettive. Se solo per un attimo Leopardi avesse potuto vedere il futuro, non avrebbe mai chiamato la speranza "sogno" e "vanità", si sarebbe potuto persuadere di persona che la lotta accanita che durò mezzo secolo avrebbe portato un giorno all'unità nazionale, alla libertà sancita dalla legge, a una vita più serena e dignitosa per il popolo italiano.

Il 20 aprile 1924 ebbe luogo la seduta dell'Associazione dei Filosofi durante la quale il prof. Tadeusz Zieliński pronunciò un discorso basato su uno studio approfondito su Ugo Foscolo. Se ne ispirò, almeno in parte, Julia Dickstein-Wieleżyńska, illustre italianista polacca (addottoratasi a Roma), traduttrice da ben 12 lingue, nel suo saggio critico, autonomo ed originale, intitolato: *Ugo Foscolo – człowiek, twórca, krytyk* [*Ugo Foscolo, uomo, letterato, critico*]. La rivista della Associazione ospita la versione abbreviata del saggio che avrebbe dovuto introdurre la pubblicazione delle poesie di Ugo Foscolo tradotte dalla stessa Wieleżyńska, restata purtroppo inedita. La studiosa, anche se meno esplicitamente di Antoni Snowacki, insiste sull'impegno politico del poeta presentandone le opere ai lettori della rivista.

Nell'incipit la Wieleżyńska informa chi la legge che l'attività politica e la produzione poetica di Foscolo ebbe luogo in un'epoca in cui la vita culturale e letteraria italiana cominciava lentamente a svegliarsi dal letargo settecentesco. Oltre al talento, gli scrittori

² Qui e altrove, se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono opera dell'autrice di questo saggio.

suoi contemporanei – democratici e patrioti – vedono nascere la coscienza italiana, rimasta assopita per tanto tempo. Proprio questo sarà il denominatore comune della scrittura italiana di quell'epoca. Parini scosse la nazione con le sue satire, Alfieri la educò con il teatro. Per Foscolo ambedue gli illustri poeti rimarranno per sempre modelli. “Nell' appena iniziata ricostruzione dell'anima nazionale egli fu il terzo”, constata la Wieleżyńska. La studiosa prosegue poi commentando alcuni frammenti della biografia del Foscolo:

L'opera del soldato, una vita piena di stenti, di penuria in esilio, di azioni (quella di collaborare con Napoleone) compiute contro voglia. Passionale di carattere, trovava rifugio dalla spesso squallida quotidianità nella poesia. Sin da giovane si diede tutto se stesso ad esprimersi nella poesia. Dalle sue incertezze, dubbi, vita interiore inquieta nacque invece un romanzo-confessione che intendeva fare opera della sua vita come nel caso di Mickiewicz e gli *Avi*. *Le Ultime lettere di Jacopo Ortis* con la trama sono vicinissime a *I Dolori del giovane Werther* (Wieleżyńska 1925: 131).

E quindi da un lato l'ispirazione politica delle opere di Foscolo, ma accanto alle constatazioni “cataloganti” troviamo osservazioni sull'essenza dell'espressione poetica, sulla forma. Dopo una sintetica analisi del romanzo foscoliano la Wieleżyńska passa all'opera poetica, partendo dai sonetti: una poesia spontanea, profonda che rispecchia l'anima dell'autore. I sonetti segnano il passaggio alla poesia più matura, alle *Odi*. Quelle sarebbero una prova tangibile dell'attaccamento del Foscolo al neoclassicismo. Vi si sente il tepore della Grazia, quel classicismo sereno e pacato, come il rinascimento del Rinascimento. Dalle *Odi* la strada è breve ai capolavori foscoliani, ovvero ai *Sepolcri* e alle *Grazie*.

La Wieleżyńska riassume il contenuto del carne soffermandosi laddove Foscolo pone le domande universali, eruditamente constatando che la ciclicità della natura fu attinta alle idee di Giambattista Vico, ma non esita a sottolineare l'ispirazione politica e la genesi dell'opera che sarebbe una protesta contro l'editto napoleonico.

Il passo successivo è dedicato alle *Grazie*, che la studiosa definisce “epopea della civiltà”. Costituisce, a parer suo, uno degli esiti più alti della lirica, peccato che Foscolo non le avesse portate a termine. Questa volta, l'ispirazione era partita dalle *Grazie* di Canova. Le *Grazie* segnano un esito altissimo del neoclassicismo italiano anche dal punto di vista ideologico. Sono simbolo della civilizzazione, dell'entrare sempre di più nella sfera dello spirito, sono l'esaltazione della poesia concepita come il bello assoluto capace di competere con tutte le arti figurative.

Julia Wieleżyńska non resta indifferente di fronte alla pubblicistica foscoliana e analizza ugualmente il contributo di Foscolo agli studi su Dante e Petrarca, non esitando a polemizzare con le idee del poeta. Così come la pensava Foscolo, Dante e Petrarca costituivano due espressioni dell'anima “bipolare” (così dice la critica), il suo sdoppiamento di fronte alla poesia: la passione che emana dai sonetti e “l'azzurro ideale” delle *Grazie*. La studiosa insiste sul fatto che Foscolo concepisse la storia e lo sviluppo civile in modo tipicamente settecentesco, legato al culto del passato glorioso della propria nazione, legato inoltre, per la lingua poetica, alla scuola dei puristi.

Si tratta quindi di un saggio lungo che volle avvicinare al pubblico polacco la figura del *poeta* Foscolo più che del *narratore* Foscolo. Possiamo tuttavia azzardare l'ipotesi che costituisca il primo e ultimo studio polacco sull'opera poetica foscoliana analizzata con uno sguardo lucido e presentata in maniera assai oggettiva. Wieleżyńska, decisamente meno di

Snowacki, insiste sull'impegno patriottico del poeta. Punta invece sugli aspetti civili della sua poesia (*I Sepolcri*, *Le Grazie*), e sulla "coscienza italiana" rinvenibile nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. La studiosa non dimentica in conclusione di sottolineare che per il pessimismo Foscolo è sicuramente il precursore di Leopardi.

Di Ugo Foscolo, sempre negli anni Venti, scrive l'anonimo pubblicista sull'appendice al quotidiano "Dziennik Poznański". Leggiamo alla rubrica *Nekrologi*, era il 1928, il poeta – lo ricordiamo – era morto nel 1827:

In Italia si celebra il centenario della morte di Ugo Foscolo, veneziano, poeta, drammaturgo e critico letterario. Questo fervente patriota, prima entusiasta, poi nemico di Napoleone, democratico e infervorato nelle sue orazioni, che diede prova del suo patriottismo con gli atti compiuti, come scrittore sta a cavallo tra il neoclassicismo e il romanticismo. I suoi drammi, per esempio *Aiace* e *Ricciarda*, manifestano un forte influsso di Alfieri e sono opere di minor valore. Decisamente meglio Foscolo si esprime nella poesia. Scriveva versi anacreontici, odi oraziane, elegie [...]. Caratteristico per lui è unire l'eroismo al sentimentalismo. De Sanctis lodò in maniera particolare la sua *Luigia Pallavicini*, mentre Carducci parla di *Alla sera* constatando che dopo Dante e Petrarca e alcune poesie di Tasso questo sonetto appartiene ai sommi esiti della lirica italiana [...]. Le sue più note poesie sono *I Sepolcri*, di cui Carducci dice che per la profondità del pensiero richiamano Pindaro (Anonimo 1928: 24).

Meritevole il fatto di richiamare l'attenzione dei lettori di Poznań sulla figura di Foscolo menzionando all'occasione qualche opera. Anche in questo caso si fa cenno alla compresenza nella sua scrittura di sentimentalismo ad eroismo intesi come tratti caratteristici dell'espressione poetica foscoliana. Il poeta viene considerato simbolo del patriottismo italiano.

In quanto invece a Leopardi, la maggior parte degli articoli-saggi critici pubblicati nel periodo interbellico porta la firma della summenzionata Julia Wieleżyńska, attivissima scrittrice e brillante traduttrice. Leopardi sembrerebbe essere il suo poeta prediletto, è infatti al Recanatese che dedica volentieri il suo tempo prefiggendosi l'obiettivo di divulgarne l'opera in Polonia. Nel 1925 sul "Przegląd Współczesny", mensile che trattava di cultura, scienza, arte e letteratura (usciva a Cracovia negli anni 1922–1935 e in seguito a Varsavia tra il 1935 e il 1939), apparve il primo saggio della studiosa intitolato *Pierwiastki filozoficzne w pesymizmie Leopardiego* [*Elementi filosofici nel pessimismo leopardiano*]. Wieleżyńska punta sugli aspetti filosofici, questa volta, tacendo del tutto quelli politici. Nel 1930 sul terzo numero del bimensile di Leopoli "Przegląd Humanistyczny" viene pubblicata la traduzione, sempre di Julia Dickstein-Wieleżyńska, della poesia di Leopardi *Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima* (titolo polacco: *Na wizerunek pięknej kobiety wyrzeźbionej na jej grobowcu*). Non dobbiamo tuttavia dimenticare che l'illustre italianista fu alle prese con la poesia di Leopardi fin dal 1912; in quell'anno esordì infatti con la traduzione di *A se stesso*, pubblicata su "Świat", rivista informativa e di divulgazione che usciva a Varsavia.

Gli anni 1937–1938 abbondano in traduzioni e commenti critici su Leopardi. Il centenario della morte del grande poeta italiano fu celebrato in tutt'Europa e anche la Polonia continuò a scoprirlo e riscoprirlo. In buona sostanza, tutto inizia con l'anniversario della morte del poeta, commemorato da alcuni critici e studiosi. Il Recanatese viene ricordato nell'anno 1937 nel numero 52 dell'importante settimanale di Poznań "Kultura". Gli viene

dedicato un necrologio letterario che in poche righe rievoca la sua importanza per l'Italia e l'Europa (Podemski 1937: 14). Come ben si vede la città di Poznań in quel periodo primeggiava nella diffusione delle informazioni sia su Foscolo che su Leopardi.

In seguito, l'instancabile italianista e amante dell'opera poetica del Recanatese, Julia Dickstein-Wieleżyńska, torna nuovamente alla carica e fornisce ai lettori polacchi sempre nuove traduzioni, ma anche ritraduzioni, come nel caso di *Copernico*, una delle *Operette morali*, uscita sul settimanale "Pion", rivista di stampo politico-sociale-letterario con aspirazioni intellettuali. Nel numero 50 del 1937 viene pubblicata in prima pagina l'eccellente traduzione di *Copernico* con in mezzo il ritratto di Leopardi, riproduzione di una celebre incisione di Luigi Lolli (cfr. Dickstein-Wieleżyńska 1937: 1-2).

È lecito quantomeno menzionare che il dialogo leopardiano era stato precedentemente tradotto a metà Ottocento da un intellettuale polacco residente presso la Sede Pontificia, Władysław Kulczycki, che lo pubblicò sul "Czas" di Cracovia, quotidiano di esplicito stampo reazionario. Il testo di Kulczycki abbondava di sviste e diminutivi che nulla avevano a che vedere con il testo di partenza. Lo stesso intellettuale pubblicò successivamente un ampio saggio sul quotidiano "Gazeta Warszawska" che aspirava a soddisfare la curiosità dei lettori sulla vita e sull'opera del grande poeta (cfr. Kulczycki 1859: 2). Un mese prima aveva scritto su Leopardi un noto critico letterario, Leon Rogalski, in un lungo articolo dedicato ai poeti italiani (cfr. Rogalski 1859: 3). Rogalski politicizza le opere poetiche di Leopardi soffermandosi in particolare sulla canzone *All'Italia*. Era il periodo del Risorgimento in Italia e gli anni che precedettero in Polonia lo scoppio dell'Insurrezione di Gennaio (1863). Il parallelismo della situazione politica tra le due nazioni spiega dunque facilmente simili atteggiamenti da parte della critica letteraria polacca (Tylusińska-Kowalska 1994: 17).

L'anno in cui si commemorava Giacomo Leopardi in tutto il mondo per il centenario della sua morte, sempre a Poznań, apparve un importante saggio dedicato al Poeta, intitolato: *Słowacki i Leopardi w Panteonie literatury świata* [*Słowacki e Leopardi nel Pantheon della letteratura del mondo*]. Venne pubblicato dal "Dziennik Poznański", il giorno 24 ottobre del 1937, nella rubrica *Letteratura, arte e scienze*. L'autore, il prof. Otto Forst de Battaglia, era un noto intellettuale, erudito e studioso; di origine austriaco-ungherese, questo storico, saggista e traduttore fu un grande amante e divulgatore della cultura polacca. Tra i suoi meriti si annovera anche la fondazione dell'importante casa editrice Ossolineum, attiva fino ad oggi.

Nella nota introduttiva la redazione si riserva di ricordare che l'anno 1937 ricorre il centenario dalla morte di Leopardi e che in Italia hanno luogo importanti iniziative commemorative. Dedicando quindi uno spazio al poeta, il giornale offre ugualmente un contributo a quelle manifestazioni di stima per il Recanatese. Il saggio comparativo tra il poeta italiano e Juliusz Słowacki merita un'attenzione particolare perché Słowacki incarna per la nazione polacca il romanticismo puro in quanto portatore di miti e verità, contraddizioni e misticismi della poesia dei primi dell'Ottocento (cfr. Forst De Battaglia 1937: 6). È quindi doveroso dare uno sguardo da vicino a un saggio di ineguagliata originalità, dove lo scrittore italiano è interpretato in chiave non solo poetico-filosofica, ma anche politica.

Introducendo l'argomento e prima di esporre affinità e differenze tra i due grandi poeti il professore azzarda la banale constatazione che i poeti, prediletti dagli dei, attraversano il pianeta per vie solitarie. La società invece, invidiosa di questa solitudine privilegiata, dopo morti li unisce, li avvicina. Critici e storici li catalogano, incasellano, attribuendo loro l'appartenenza a varie categorie storico-letterarie: neoclassici, romantici, naturalisti,

simbolisti, ecc. Così la critica francese accostava Chateaubriand a Hugo, Lamartine e De Vigny. Ma i critici più attenti entrano nel fondo dell'anima dei poeti e cercano di rintracciare motivi comuni dopo aver studiato a fondo il problema, evitando così ogni ingiusta e superficiale classificazione.

Leopardi, attenendoci ai giudizi della critica, appartiene ai romantici italiani, ma potrebbe essere paragonato a Dante o a Petrarca per il valore sovratemporale della sua poesia e considerato il loro illustre successore. Potrebbe inoltre essere affiancato a Byron o a Lamartine, suoi contemporanei. Ma esiste tuttavia qualcosa che unisce i poeti, indipendentemente dall'epoca o dal luogo di origine, ovvero una fratellanza di spirito, una 'scintilla celeste' e una dannazione che li condanna alla sofferenza che li nobilita e conferisce loro un'aureola. Su questo piedistallo possiamo rialzare, afferma il critico, Słowacki e Leopardi, l'uno accanto all'altro (Forst De Battaglia 1937: 9).

Nelle prime righe del saggio il critico formula una tesi interessante fornendo al contempo informazioni preziose sui legami familiari di Giacomo Leopardi e la sensibilità del poeta recanatese per le sorti della Polonia:

Leopardi conosceva la Polonia molto genericamente, non gli fu estranea la storia e la letteratura polacca. La madre del poeta fu la nipote del Card. Tommaso Antici³, per oltre mezzo secolo diplomatico alla corte di Poniatowski. Il prelado che deve la nomina cardinalizia al re di Polonia passò gli anni della vecchiaia a Recanati, sua e di Giacomo cittadina natale. Il futuro cantore delle sofferenze della patria sentì parecchio da suo prozio, nonché dallo zio Filippo, della caduta della Polonia e degli sforzi dei patrioti polacchi di sollevarla. *La vita di Kościuszko* figura tra le carte incompiute del giovane Giacomo. È anche possibile che le sorti dell'infelice Polonia avessero una qualche influenza sulle future idee patriottiche di Leopardi. Si può ben dire che l'eco delle lontane legioni di Dąbrowski si senta nei versi dell'ode *All'Italia*. Gli echi polacchi sono rinvenibili nella *Paralipomeni della Batracomiamachia* che subito fanno pensare alla *Myszeis* di Krasicki (Forst De Battaglia 1937: 6–7).

Oggi queste idee suonano fortemente tirate e piegate alla tesi generale dell'autore del saggio. Il noto polonista si sforza in tutti i modi di rilevare i fili che unirebbero Leopardi e la politica e la cultura polacca, ma ben si sa che l'interesse del poeta recanatese per la politica, polacca in particolare, era più che limitato. Interessante comunque, ed appare per la prima volta negli studi su Leopardi, il cenno sulla sua conoscenza (anche se, ribadiamolo, superficiale) di cose polacche grazie ai frequenti contatti con il prozio Tommaso Antici.

Il critico, continuando le sue riflessioni, ricorda ai lettori che nel luglio del 1836 Słowacki arrivò per la prima volta a Napoli, dove all'epoca abitava Leopardi, ospite di un amico⁴. A fine agosto Słowacki si recò nel suo viaggio orientale da cui tornò ai piedi del Vesuvio nel giugno del 1837, quindi dopo la morte di Leopardi. Per quanto non ebbe luogo nessun incontro personale tra i due poeti – a detta del critico – dopo la sua morte Leopardi diventa fonte d'ispirazione per alcune poesie di Słowacki, il quale avrebbe confessato che in quel periodo incontrò una dama colta ed erudita che gli insegnava la lingua italiana. E se nei suoi versi di quell'epoca si sentono gli echi byroniani si sentono ugualmente quelli leopardiani.

³ Tommaso Antici (1731–1812) nato e morto a Recanati, diplomatico alla corte di Stanisław August Poniatowski, fu effettivamente parente (prozio) di Giacomo Leopardi.

⁴ Non viene riportato il nome di Antonio Ranieri.

Stranamente, osserva l'autore del saggio, si possono individuare parallelismi tra l'infanzia di Leopardi e quella di Słowacki: ambedue provenienti da antiche famiglie aristocratiche, cresciuti nelle cittadine di provincia, ricche tuttavia di ricordi importanti del passato, in mezzo a paesaggi mozzafiato. Ambedue da ragazzi crebbero in famiglie amorevoli⁵, circondati da libri e persone colte, ambedue vennero poi minacciati da una malattia (la stessa!) che doveva portarli alla morte precoce. Per questo motivo fin da piccoli familiarizzarono con il pensiero della morte.

Leopardi e Słowacki decantavano operazioni militari ed azioni eroiche, ambedue restando al di fuori da ogni lotta armi alla mano. Delusi e abbattuti dalla propria impotenza causata dall'infermità cercavano sempre nuove conferme per il loro pessimismo. Glorificando la forza, essi stessi si sentivano deboli, stracolmi di tenerezza ed affetto; erano votati al quieto vivere domestico, ma si consideravano condannati agli intrighi e alle piccolezze del mondo che li circondava e sovrastava. Inclini alla sincerità, forzati a negare le loro idee, per risparmiarsi problemi di vita familiare, ambedue ambiziosi, non smisero mai di sognare la fama e la Gloria. Ma i sogni dei due poeti erano destinati a non avverarsi. Non riuscirono a saziare la fame della verità più alta. Il Dio che cercavano, negandolo, non venne loro mai in aiuto. Il patetico tono del critico mentre presenta, a modo suo, i due poeti che sarebbero così vicini suona ugualmente molto romantico.

Il posto che, a parer suo, occupano sia Leopardi che Słowacki nel cuore dei loro connazionali, la stima di cui godono presso i governatori delle rispettive patrie, l'entusiasmo che suscitano sia nei vecchi che nei giovani, tutto ciò lo devono al messaggio patriottico della loro poesia; si tratta in fondo di una poesia seria, chiusa in se stessa, capace di coinvolgere i lettori per il suo universalismo e gli alti valori formali. Senza quella fiamma patriottica, le opere di questi poeti resterebbero appannaggio del ristretto gruppo delle élite. La rabbia, l'ironia e la feroce critica di tiranni e oppressori si accompagnano alla speranza del Risorgimento della patria. È quindi anche nel caso dello studioso austro-ungherese, filopolacco e filoitaliano Forst De Battaglia domina la convinzione che la politica e il patriottismo fossero la base della poesia "eroica" di due poeti, così lontani culturalmente, eppure così vicini.

All'inizio dell'anno 1938, sul "Dziennik Poznański", viene pubblicata l'informazione riguardante un convegno organizzato in memoria del Recanatese. La breve nota porta il titolo: *W setną rocznicę Leopardi'ego* [Nel centenario di Leopardi]. Si tratta di un conciso resoconto della serata, organizzata dalla Società Italia-Polonia, associazione ufficiale di forte stampo ideologico di destra. La manifestazione ebbe luogo all'Università di Poznań. Intervenero il Presidente dr Kolszewski, dopodiché il prof. dr Józef Morawski pronunciò un'interessante relazione intitolata *Leopardi e la sua epoca*. Furono recitate *All'Italia e Canto di un pastore...* Occorre sottolineare che alcuni titoli vengono riportati nella versione originale, altri, come presumiamo, furono recitati in polacco, con i titoli nella nostra lingua. Antonio Stiranini, lettore presso l'Università di Poznań, pronunciò invece il discorso *Leopardi e Italia*. Anche in questo caso, la scelta della canzone *All'Italia* non sembrerebbe casuale (cfr. Anonimo 1938²: 4).

La serata si concluse, riporta il quotidiano, con la recitazione – eseguita dall'attrice del Teatro Municipale, Wanda Trojanowska – delle poesie *Miłość i smutek* (che sarebbe la traduzione di *Amore e morte* ma la versione polacca svia il senso della poesia in quanto

⁵ Qui sicuramente l'autore si lascia trasportare nel mondo della sua fantasia.

‘smutek’ corrisponde alla ‘tristezza’ e non alla ‘morte’) e *Nieskończoność*. Il già menzionato “Przegląd Współczesny”, sempre nel 1938, pubblica in traduzione polacca il testo di Massimo Bontempelli *Leopardi o ‘l’uomo solo’*. Si tratta di un saggio di 20 pagine, il titolo viene riportato in due versioni. La traduzione è di Julia Wieleżyńska (cfr. Bontempelli 1938: 42). Nello stesso volume troviamo la traduzione del *Dialogo di Tristano con un amico*, versione della medesima traduttrice. La traduzione polacca risulta ben riuscita, il testo leopardiano viene reso con un linguaggio scorrevole. Wieleżyńska si lascia andare a qualche colloquialismo per conferire al dialogo un tocco pittoresco e maggiormente polemico.

A volte i quotidiani e riviste pubblicavano solo una poesia di Leopardi, tradotta sempre dalla Wieleżyńska, senza traccia di commento; si tratterebbe, anche in questi casi, di contribuire alle celebrazioni del centenario della morte del Recanatese. È il caso di *Bruto minore* apparso sul “Przegląd Klasyczny” sempre nel 1938 (cfr. Wieleżyńska 1938: 63–65).

A metà del 1938, il bimensile varsaviano “Polonista” riporta una brevissima recensione di un volume di poesie di Leopardi, fresco di stampa. L’instancabile traduttrice aveva raccolto nel volumetto i suoi lavori. L’anonimo recensore scrive:

anche se mancano le poesie più lunghe e scritti in prosa, il volume dà la possibilità di conoscere i motivi più importanti della produzione poetica di Leopardi: il suo amore per la patria, il dualismo nella percezione della natura (przyroda), infantile della sua bellezza, nonché la coscienza filosofica della crudeltà della stessa; il rimpianto del passar del tempo di ogni singolo individuo ma anche del genere umano, la mitica alba della storia antica, anche lo scetticismo di fronte alle invenzioni tecnologiche e al progresso della civiltà del XIX secolo [...]. L’anima di Leopardi attraversa il libro, in alcune pagine desta ribellione, in altre è circondata da un senso di culto, come fosse un tempio (Anonimo 1938: 1).

Il mensile “Polonia-Italia”, nei numeri 5 e 6, del maggio-giugno 1938, pubblica il saggio di Paulina Klarfeldówna *Leopardi w polskiej szacie [Leopardi nelle vesti polacche]*. Vale la pena aggiungere qualche osservazione sulla rivista. Il periodico era bilingue e mirava a divulgare attualità politiche, economiche e culturali dei due paesi, puntando in primo luogo sull’aspetto informativo. Ampio spazio veniva dedicato ai reciproci contatti, richiamando spesso anche quelli storici. Articoli e saggi riguardanti l’Italia venivano pubblicati in polacco, mentre quelli sulla Polonia in italiano. Nel numero inaugurale, sulla prima pagina redatta in ambedue le lingue, si informavano i lettori che il periodico era frutto dell’assidua collaborazione di varie istituzioni italo-polacche presenti a Varsavia (cfr. Anonimo 1935: 1). In apertura troviamo una breve prefazione di Benito Mussolini che si dimostra soddisfatto dell’iniziativa, sottolineando la lunga storia dei rapporti d’amicizia tra le due nazioni. Nonostante i forti elementi propagandistici e il fatto che gli articoli ideologizzati andassero regolarmente sulle prime pagine, la rivista contribuì in maniera rilevante all’approfondimento delle relazioni italo-polacche.

Nel saggio della Klarfeldówna come in parecchi altri che riguardano la cultura e la letteratura italiana si cerca di evitare riferimenti politici. L’autrice fu una studiosa classicista, traduttrice per diletto. Nell’incipit constata in tono patetico che la Polonia si pone in testa ai paesi europei per quanto riguarda il modo e la qualità delle celebrazioni del centenario della morte del poeta. “La Polonia celebra non solo i versi del grande poeta, ma anche i pensieri, adotta le sue parole. Le numerose traduzioni hanno dato accesso alla poesia

leopardiana alle masse dei lettori che possono sentirne affetti e riflessioni, immergersi nella sua intuizione poetica quando partono alla conquista dell'infinito per accorgersi, nella dolorosa preveggenza, della nullità delle cose" (Klarfeldówna 1938: 13). Per confermare quanto detto cita la raccolta di poesie leopardiane tradotte dalla Dickstein-Wieleżyńska, apprezzando pienamente il suo lavoro. Segue un commento critico, altamente elogiativo, delle traduzioni elencate per titoli e un giudizio appassionato sulla produzione leopardiana. Klarfeldówna, forte della propria esperienza e consapevole dei traguardi che si pone ogni traduttore, osserva con risolutezza che dalla Wieleżyńska essi furono perfettamente raggiunti. In particolar modo le piacque l'idillio *Nieskończoność* [*L'Infinito*] e ne cita alcuni passi. Senza rinunciare al proprio modo di descrivere e commentare Leopardi, sempre mondando ogni osservazione dallo sguardo romantico ed esaltato dei romantici, trasmette ai lettori una visione tuttavia distorta del Reccanatese. Anche lei si sforza di individuare nella sua scrittura le infiltrazioni, gli echi, le ispirazioni dei poeti precedenti come Dante, Petrarca, Parini, Alfieri, Monti, Foscolo e quindi poeti considerati dai polacchi come 'politicamente impegnati'. Si potrebbe trarne la conclusione che Leopardi funzionasse nel pensiero dei critici polacchi come un talentuoso continuatore, come l'anello di una catena di poeti eccellenti e accomunati dalle preoccupazioni politiche sulle sorti dell'Italia. Non viene mai visto in chiave individualista, irripetibile.

Da questa breve rassegna di saggi e articoli su Giacomo Leopardi apparsi negli anni successivi alla Prima guerra mondiale nonché dai pochi contributi apparsi su Ugo Foscolo, emerge un'immagine politicizzata della poesia romantica italiana. Effettivamente siamo di fronte a giudizi fortemente univoci e adattati ai bisogni ideologico-culturali del momento storico che la Polonia in quei tempi attraversava: momento non privo di turbolenze politiche, incertezze identitarie di una nazione rinata dopo più di un secolo di oppressione straniera. I grandi autori italiani (accanto ai poeti qui trattati si parlava molto di Pirandello) venivano percepiti come testimonianza di una nazione che era riuscita a consolidarsi e rinascere, come la Polonia, dopo anni di oppressioni e privazione della propria identità. Ai polacchi l'Italia serviva da modello, fungeva da specchio dove vedere riflesso un analogo percorso nazionale, e i suoi grandi scrittori dovevano essere funzionali in questo senso. Foscolo e Leopardi si iscrivevano perfettamente in queste intenzioni di forte stampo patriottico.

BIBLIOGRAFIA

- ANONIMO (1928): *Nekrologi*, „Literatura i Sztuka”, 3: 24.
- ANONIMO (1935): „Polonia-Italia”, 1: 1.
- ANONIMO (1938¹): recensione a LEOPARDI G., *Poezje*, „Polonista”, 2: 1.
- ANONIMO (1938²): *W setną rocznicę Leopardiego*, „Dziennik Poznański”, 30: 4.
- BONTEPELLI M. (1938): *Leopardi o 'l'uomo solo'*, trad. di J. WIELEZYŃSKA, „Przegląd Współczesny”, LXVI: 42.
- DICKSTEIN-WIELEZYŃSKA J. (1937): *Kopernik*, „Pion”, 50: 1–2.
- FORST DE BATTAGLIA O. (1937): *Słowacki i Leopardi w Panteonie literatury świata*, „Dziennik Poznański”, 247: 9.
- FOSCOLO U. (1971): *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, MUSCETTA C. (a cura di), Einaudi, Torino.
- KLARFELDÓWNA P. (1938): *Leopardi w polskiej szacie*, „Polonia-Italia”, 5–6: 13.

- KULCZYCKI W. (1858): *Kopernik Jakóba Leopardiego*, "Czas" 39: 3–4.
- KULCZYCKI W. (1859): *Jakób Leopardi*, "Gazeta Warszawska", 302: 2–3.
- LEOPARDI G. (1938): *Bruto minore*, trad. di J. WIELEŻYŃSKA, "Przegląd Klasyczny", 2: 63–65.
- PODEMSKI M. (1937): *Stulecie śmierci Leopardiego*, "Kultura", 51–52: 14.
- ROGAŁSKI L. (1859): *Poeci włoscy*, "Gazeta Codzienna", 255: 3.
- RUSSO A. (a cura di) (1911): *L'Italia per la ricostruzione della Polonia. Referendum indetto dalla rivista "L'Eloquenza"*, Ed. Biblioteca della rivista "L'Eloquenza", Roma.
- SNOWACKI A. (1909¹): *Tło historyczne i geneza kancon patryotycznych Giacomo'a Leopardiego*, "Kurier Poznański", 128: 2.
- SNOWACKI A. (1909²): *Tło historyczne i geneza kancon patryotycznych Giacomo'a Leopardiego*, "Kurier Poznański", 129: 2.
- TYLUSIŃSKA-KOWALSKA A. (1994): *La fortuna del Leopardi in Polonia nel primo Ottocento*, "Studi leopardiani. Quaderni di filologia e critica leopardiana", 6: 17.
- WIELEŻYŃSKA J. (1925): *Ugo Foscolo – człowiek, twórca, krytyk*, "Przegląd filozoficzny", 28: 131.
- ŻURAWSKA M. J., DE CARLO A. (2014): *Enrico Damiani polonista*, in: SALWA P., CICCARINI M. (a cura di), *Atti del convegno dei polonisti*, ed. Accademia Polacca delle Scienze (PAN), Roma: 61–78.

IULIA COSMA
(UNIVERSITÀ DI PADOVA/UNIVERSITÀ DELL'OVEST DI TIMISOARA)
ORCID: 0000-0002-1663-3895

PER FORZA E PER AMORE: *AGENCY E BIAS* NELLA TRADUZIONE DEL DIARIO DI UN'AMICA ESULE

FOR LOVE AND NECESSITY: *AGENCY AND BIAS*
IN THE TRANSLATION OF AN EXHILED FRIEND'S DIARY

ABSTRACT

Anna Colombo è stata traduttrice letteraria e una delle prime promotrici della letteratura romena in Italia. Nelle sue memorie menziona e giustifica un intervento cancellante nella traduzione del diario della scrittrice Sorana Gurian, un'amica conosciuta durante la permanenza in Romania. Nel mio contributo mi concentrerò non solo sulle cause, ma anche sui possibili effetti di quest'operazione modificante sulla ricezione del diario da parte del lettore italiano.

PAROLE CHIAVE: critica della traduzione, *bias* in traduzione, l'*agency* del traduttore, censura in Romania, scrittura diaristica

ABSTRACT

Anna Colombo was a literary translator and one of the first promoters of Romanian literature in Italy. In her memoirs she mentions and justifies a suppressing intervention in the translation of Sorana Gurian's diary, a writer, and a friend she met during her stay in Romania. In my contribution, I will focus not only on the causes, but also on the possible effects of this altering operation on the Italian reader's reception of the diary.

KEYWORDS: translation criticism, *bias* in translation, translator's *agency*, censorship in Romania, autobiographical writing



Copyright © 2024. The Author. This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are properly cited. The license allows for commercial use. If you remix, adapt, or build upon the material, you must license the modified material under identical terms.

LA CINEMATICA DELLE SABBIE MOBILI

Nel 2005 esce per Feltrinelli un volume di memorie di Anna Colombo (1909–2010), *Gli ebrei hanno sei dita. Una vita lunga un secolo*, all'interno del quale l'autrice si sofferma, se pur sporadicamente e in maniera asistemica, anche sulla propria attività di traduzione dal romeno all'italiano, attività che risulta molto più importante per la storia della traduzione e della comunicazione interculturale di quanto l'esilità di tale esercizio di rimembranza traduttiva sembri suggerire. Una di queste episodiche menzioni riguarda la traduzione dal francese del diario tenuto tra il 1947 e il 1949 da Sorana Gurian, pseudonimo letterario di Sara Gurfinkel (1913–1956), presentata come l'amica conosciuta durante la permanenza bucarestina e ospitata brevemente a Genova, dove Sorana approdò nel 1949, in seguito ad un'avventurosa fuga dalla Romania sovietizzata, prima di stabilirsi a Parigi, la città dei suoi ultimi anni di vita¹.

La quarta di copertina delle memorie contiene, oltre alla presentazione commerciale del volume, una stringata biografia: "Anna Colombo nasce nel 1909 ad Alessandria da una famiglia ebraica. Prima della guerra si trasferisce in Romania. Studia letteratura romena e ne diventa una delle pochissime specialiste. Dopo essere vissuta parecchio tempo sotto il regime comunista, decide di rientrare in Italia dove insegnerà materie umanistiche in un liceo di Milano. Vive a Gerusalemme" (Colombo 2005). L'essenzialità del ritratto rispecchia sul piano stilistico il "carattere certo non facile" (Lavi 2010: s.p.) tracciato da Rimmon Lavi, il figlio di Anna Colombo, nel ricordo pubblicato sul sito della casa editrice milanese in occasione della morte dell'autrice:

Ammirava la curiosità, l'onestà intellettuale e il rigore del pensiero; disprezzava la retorica, la vigliaccheria dei compromessi e anche la fiducia cieca, acritica, verso qualunque forma di autorità, anche a prezzo di perdere amici. Per lei, credo, la libertà di pensiero non era solo un diritto per cui combattere, ma anche un dovere per chiunque voglia essere degno di chiamarsi uomo. Qui terminava la sua dichiarata tolleranza per le idee altrui e per la libera scelta. Chi non usava il cervello, non meritava la sua attenzione. Pretendeva che l'accettassero com'era e che ammettessero come non conformismo la sua spontaneità, senza offendersi dei suoi modi di fare, spesso non "ben educati". Molti l'hanno ammirata per "il coraggio di essere com'era, costi quel che costi" (ben scritto da un'amica), ma molti di più hanno preferito tenersi in guardia. Lei stessa invece era molto sensibile a come gli altri la trattassero. Le espressioni del suo affetto e della sua tenerezza sono state molto parsimoniose, spesso sconosciute, a limite di durezza anche per le persone più vicine a lei (Lavi 2010: s.p.).

La personalità di Anna Colombo è rilevante da una prospettiva traduttologica: come nota Douglas Robinson, il traduttore è innanzitutto un soggetto che reagisce alla lettura di un testo. Questa "idiosomatic experience", come viene chiamata dallo studioso americano, incide sia sulla realizzazione della traduzione che sulla sua ricezione, indipendentemente dalla assunzione (o non assunzione) in esame di tale esperienza da parte dei teorici della

¹ Vi morì a 43 anni, stroncata da una terribile malattia.

traduzione², e – aggiungerei – anche da parte di chi fa critica e storia della traduzione. Le considerazioni di Robinson vanno lette come un appello a favore dell'integrazione dialogica della pratica e della teoria della traduzione in uno spazio comune costituito intorno alla figura centrale del traduttore come soggetto umano operante. Inoltre, per quanto riguarda il profilo traduttivo di Anna Colombo, risulta necessario computare anche l'aggiunta di un ulteriore elemento riconducibile alla dimensione personale (della persona), ossia il rapporto di amicizia con l'autrice del testo di partenza (TP). Tale rapporto, come la traduttrice stessa confessa, fu ragione determinante della realizzazione della traduzione:

[a Parigi] Sorana vi riannodò subito conoscenze nel mondo della cultura, e vi ritrovò le carte da lei affidate al suo confessore di Bucarest, un francese che gliele aveva spedite col corriere diplomatico; e ben presto cominciò a pubblicare articoli, ben pagati, sui maggiori giornali. Intanto, coll'aiuto del Gerbore, ex ambasciatore a Bucarest, ora stabilito a Firenze, entrò in relazione con la casa editrice Sansoni, a cui affidò un suo diario romeno dal 1947 al 1949, ma solo a patto che la traduzione fosse opera mia: il che non piaceva al direttore, figlio di Giovanni Gentile, che più si fidava dei traduttori a lui noti. Ma Sorana fu inamovibile. E così un giorno ricevetti alcuni articoli, comparsi sul "Figaro", e poi il volume francese (*Les mailles du filet*), da tradurre: e inorridii; sapevo del diario fin dai tempi di Bucarest, e ne ero stata così colpita, dopo averne letta una pagina o due, che l'avevo tenuto io, via via che era scritto, per paura che non fosse trovato durante una perquisizione a lei. Ma non mai mi sarei immaginata che Sorana pubblicasse quelle pagine, in Francia, senza cambiarvi nemmeno una lettera! (Colombo 2005: 154)

L'intervento modificante viene giustificato da Anna Colombo come una misura cautelare intesa a proteggere gli intellettuali ebrei e romeni di Bucarest da probabili persecuzioni da parte del regime comunista totalitario instauratosi nel 1945:

Temevo fossero stati tutti arrestati; scrissi immediatamente a Sorana, supplicandola di smettere di giocare con l'esistenza di tanti disgraziati; ma ella era ancora animata di sensi eroici – per altri – e mi rispose che dovevamo essere tutti pronti a lottare apertamente per le nostre idee; per cui mi vietava di cambiare alcunché nel testo. Pensassi a far presto la traduzione, sollecitata da Sansoni, dove si desiderava cominciare a riceverne un saggio coi primi capitoli. Li inviai, ma passavo ore di tormento; tanto più da quando messaggi da Bucarest mi scongiuravano d'intervenire "cogli amici francesi...". Un giorno, una telefonata: il rappresentante di Sansoni mi pregava di recarmi da lui: il direttore, Gentile, desiderava parlarmi. Era rimasto sorpreso e ammirato del mio saggio di traduzione, e voleva conoscermi. Ma io avevo altro per il capo che ascoltare complimenti, e, pur torturata dal dolore di tradire la fiducia in me riposta da Sorana, non potei tacere e rivelai la follia di lei, il pericolo a cui esponeva tanti amici – tra i quali mio marito – e la sua pervicacia a non volermi dar retta. Il Gentile comprese, e scrisse subito, in mia presenza, a Sorana: non avrebbe pubblicato quel libro, se io non avessi fatto tutti i cambiamenti necessari

² "The point that I am trying to make is that all talk of «equivalence», «fidelity», or even «reciprocity» in the abstract is, and must remain, philosophically vague because the reality underlying it is a constantly shifting and therefore ultimately unsystematizable human response. Or rather, a series of human responses. Translation theorists, like their colleagues in the other so-called human sciences, like to talk about texts, intertextualities, structures of correspondence, and the like – all hypostatized abstractions. But the reality of translation and all human communication is *people*" (Robinson 1991: 21–22).

nel testo. La risposta fu sorprendente: Sorana si strappava i capelli per il suo gravissimo errore, e invocava il mio aiuto: procedessi io a tutte le modificazioni del testo! Lei era troppo abbattuta, e la corrispondenza tra Parigi e Genova avrebbe fatto perdere del tempo prezioso (*ivi*: 154–155).

In conclusione al saggio fornirò delle ipotesi sulle ragioni dell'insistenza di Sorana Gurian affinché la traduzione del suo diario, redatto in francese, venisse affidata proprio all'amica italiana, così come sui motivi per i quali Anna Colombo recepi come spiazzante la *mea culpa* della scrittrice, la quale, ricordiamo, pur essendo cittadina romana, aveva origine ebraica e proveniva dalla Bessarabia³. Qui mi limito a notare che una lettura contrastiva dei due testi porta a delle considerazioni diverse, e rende poco soddisfacente la spiegazione fornita dalla traduttrice italiana, sia in riferimento alle cause del suo intervento cancellante, sia alla portata effettiva dell'operazione e ai suoi risvolti:

Fu un lavoro improbo, quello di mutare ogni dato, nelle iniziali dei nomi, nelle indicazioni di mestiere e professione, negl'indirizzi; e nemmeno so, o ricordo, se davvero Sorana abbia proceduto a eguali alterazioni nel libro francese, pubblicato dopo l'italiano⁴. So che non capisco come mai, né Arthur, né altri, neppure fra quanti furono poi, con altre accuse, arrestati, si videro mai contestati quegli articoli, quei libri (*ivi*: 155).

Le paure di Anna Colombo erano giustificate, soprattutto nel periodo a cavallo tra la fine degli anni '40 e la prima metà degli anni '50, segnato dal terrore dei processi fasulli intentati agli oppositori del regime, e conclusi, a prescindere, con una delle due sentenze possibili in tali casi: carcere duro o condanna a morte. Tra l'altro, la traduttrice italiana non avrebbe potuto sapere che all'epoca (1949–1950) la polizia segreta avesse già dei dossier su Sorana Gurian⁵, ed era dunque a conoscenza delle sue amicizie e frequentazioni. Di conseguenza, è probabile che la pubblicazione del diario in francese non avrebbe costituito una fonte di rivelazioni sulle persone ivi menzionate, quanto piuttosto avrebbe potuto scalfire l'immagine del regime all'estero, un aspetto che Anna Colombo non sembra mai prendere in considerazione. Tuttavia, su questo punto si potrebbe assumere la posizione dell'avvocato del diavolo e osservare come nel diario dell'amica di Bucarest si trovasse già ben esposto il *modus operandi* dell'apparato di repressione comunista; e che una lettura più attenta – e meno prevenuta – da parte di Anna Colombo avrebbe forse potuto tranquillizzarla in merito alle sorti dei suoi conoscenti: come lei stessa afferma nel brano sopra riportato, non fu mai imputato loro nulla di attinente a quanto si trovava sul loro conto nel diario di Sorana Gurian. Difficile dire il perché. Probabilmente, la polizia segreta non ne aveva bisogno,

³ Sorana Gurian è nata a Komrat, piccola città della Bessarabia, all'epoca inclusa nella Russia zarista, attualmente parte della Repubblica Moldava. Per quanto riguarda la sua identità etnica, all'entrata del 23 gennaio 1948 del suo diario, spostata da Anna Colombo al 26 gennaio, Sorana Gurian si definisce così (riporto solo la versione in italiano): "Io mi diverto pazzamente completando la scheda [di un censimento del 1942]. Nelle caselle: «cittadinanza, nazionalità, lingua materna, religione» ho scritto, rispettivamente: «romena, ebraica, russa, cattolica». Credo sia un perfetto rompicapo da cui gl'impiegati dell'Ufficio saranno terribilmente infastiditi." (Gurian 1950b: 161–162)

⁴ Anna Colombo potrebbe non averlo saputo, oppure ricordare male, ma la prima tiratura del diario in francese, come riportato sul colophon, è stata stampata nel settembre del 1950, mentre la traduzione uscì presso la Sansoni riportata il 16 novembre dello stesso anno come data di conclusione del processo di stampa.

⁵ I dossier degli anni '40–'50 sono stati ritrovati dalla studiosa Elena Ion negli archivi della Securitate, la polizia segreta comunista, e pubblicati nella sua recentissima monografia su Sorana Gurian (Ion 2023: 32–53).

vista la sovrabbondanza di denunce e delazioni espresse in cambio di favori o estorte dietro severe costrizioni, pene corporali e minacce rivolte alla famiglia.

La criticità dell'operazione traduttiva emerge dalle modalità di esecuzione: Anna Colombo non si manifesta come una soggettività traducente, lasciando, cioè, tracce della propria sensibilità linguistica e culturale a livello di interpretazione e riscrittura del testo francese in italiano, ma interviene in maniera decisa e marcata nella composizione strutturale del diario – una delle tipologie testuali e di scrittura più ‘personali’ in assoluto. Cambia il paratesto, sposta episodi di vita quotidiana, inserisce frammenti, toglie vocaboli o intere frasi – non solo relative a questioni politiche – e aggiunge, nel testo di arrivo (TA), persino delle integrazioni di tipo storico-informativo, adoperando dei mezzi stilistici divergenti rispetto alla tecnica narrativa dell'amica, e presentandoli tuttavia come autoriali. Un esempio in questo senso riguarda l'episodio in cui compare per la prima volta il vicino e l'amico russo di Sorana Gurian, Ivan Ratov, nobile decaduto, il quale, a fine di sopravvivenza, dovette intraprendere la professione di autista per vari personaggi importanti: “Il fut tour à tour chauffeur-secrétaire de Charles Rist, (celui qui fut chargé par la Banque de France de stabiliser le lei et de veiller au grain, c'était en ces temps heureux où la France accordait des emprunts...), d'un homme d'affaire suédois, puis d'un président du Conseil (conservateur...)” (Gurian 1950a: 42). Anna Colombo traduce con:

Fu autista del primo ministro Duca, un liberale di sinistra, trucidato a tradimento dai famosi legionari della Guardia di Ferro (2). (La stessa Guardia di Ferro assassinò, l'anno dopo, un altro primo ministro, il guercio, risoluto Armand Calinescu, che si credeva al sicuro, perché possedeva «ambo le chiavi» (p. 43) del re Carlo II; e ancora la Guardia di Ferro, tre anni dopo, per far piacere a Hitler s'incaricò di pugnalarlo, dopo un drammatico rapimento, altri due grandi statisti romeni, Virgilio Madgearu, ministro e capo del partito dei contadini, e lo storico di fama europea Nicolae Jorga... e abbandonò i loro cadaveri insozzati sullo stradone, sotto la pioggia torrenziale....). Ma via, perdo il filo. È meglio che torni a descrivere il mio vicino...” (Gurian 1950b: 42–43) La nota (2): “(2) Fascisti romeni” (Gurian 1950b: 42).

Ovviamente, tutto questo processo di manipolazione testuale acquisisce realtà, diventa visibile, soltanto per mezzo di un'analisi contrastiva. Il lettore monolingue della traduzione accetta, inevitabilmente direi, il patto finzionale, mettendo in atto “the suspension of disbelief” di cui si parla negli studi sulla traduzione (vedi, per es., Hermans 2014: 23); considera, cioè, la versione italiana del TP, nella sua completezza, come integralmente appartenente e prodotta da Sorana Gurian, nonostante questa totale identificazione del TP con il TA, e della voce autoriale con quella del traduttore sia, del resto, un'illusione, come osserva Hermans:

The translating subject cannot be elided or eliminated from translations because, as a form of text-production, translation requires the deployment of linguistic means in the host language, and this will involve dimensions other than those of the original. As a result, the translator's utterances are necessarily marked, revealing a discursively positioned subject. I will go on to argue that the intertextual and self-referential dimension of these choices renders translation self-reflexive. Translations speak about themselves (Hermans 2014: 28).

Nel caso specifico della traduzione del diario di Sorana Gurian – e di traduzione, del resto, si dovrebbe discutere sempre per casi specifici –, le motivazioni degli interventi della traduttrice sulla testualità di origine, nella stragrande maggioranza dei casi, sembrano poggiare su ragioni diverse rispetto a quella da lei stessa indicata, ovvero la modifica di potenziali dati sensibili per salvaguardare chi era stato incluso, a sua insaputa, nelle confessioni diaristiche della scrittrice esule, rischiando così di entrare nel mirino della polizia politica romena. E questo rende ancora più necessaria l'identificazione di possibili motivazioni sottostanti l'azione traduttiva; operazione che spinge il critico della traduzione ad addentrarsi in territori temporali e spaziali sconosciuti, in un esercizio ermeneutico delicato che definirei come un'archeologia antropica della traduzione. Il rischio è quello di ritrovarsi sin da subito immersi nelle sabbie mobili, di sprofondare, cioè, nel biografismo becero; ma è un rischio che bisogna correre, se si vuole arrivare ad una comprensione plurima, al di là dei giudizi impressionistici e semplicistici. Gli ostacoli da superare non sono delle sabbie mobili particolari, quelle asciutte delle dune o dei granai, spesso fatali (soffocamento), ma delle sabbie mobili comuni, nelle quali, tra l'altro, non si sprofonda come si mostra al cinema, e dalle quali si esce non per mezzo di una corda, tirando bruscamente (impossibilità di sostenere il peso), bensì eseguendo dei piccoli movimenti, per far riemergere l'acqua intorno al corpo e galleggiare così verso la sponda. Nell'esercitazione critica su questo elaborato traduttivo si sprofonda se ci si erge a figura di giudici morali e castigatori; ci si trae invece alla salvezza quando si individuano i dettagli apparentemente insignificanti – le “spie” di Ginzburg (1992: 191) –, che facilitano l'accesso all'identificazione delle cause sottostanti alle diverse declinazioni formali in cui si è reso manifesto il complesso rapporto tra la traduttrice e l'autrice, con preciso riferimento ad un prodotto in ‘affidamento congiunto’: un diario, e dunque una forma di scrittura diaristica; un testo che dovette contenere, in origine, delle annotazioni quotidiane, ma che fu in seguito rielaborato in vista della pubblicazione. L'aspetto redazionale non invalida l'autenticità del documento secondo una prospettiva storica: il carattere letterario, pregnante in alcuni frangenti narrativi come, ad esempio, la storia d'amore con il generale dell'esercito russo occupante, e la riscrittura di alcune parti del diario a Parigi non incidono sulla rappresentazione del dato storico, esposto con spessore di ragionamento e lucidità di analisi. In effetti, il diario di Sorana Gurian costituisce un mirabile esercizio di lettura esegetica di un fenomeno che stava prendendo forma e vita, come la creatura di Victor Frankenstein, assimilando mezzi, risorse umane e strumenti del precedente regime di estrema destra: l'apparato censorio, propagandistico e di repressione del regime comunista romeno nella sua fase iniziale bolscevica.

Le vicissitudini dell'elaborazione del TP e del TA, il rapporto particolare di amicizia tra la traduttrice e la scrittrice, le vicende personali non comuni di entrambe, la presenza di materiale epistolare (i ricordi della traduttrice in età avanzata) rendono la realizzazione di questo prodotto traduttivo un caso esemplare di traduzione, in corrispondenza sostanziale con quanto esposto dalle studiose Jane Boase-Beier, Lina Fisher e Hiroko Furukawa nel loro corposo saggio teorico sull'impiego del *case study* nello studio della traduzione (Boase-Beier *et al.* 2018: 1–18), posto come introduzione al volume da loro curato sulla traduzione letteraria.

LA ZOPPA, LA SPIA, LA SUPERSEX⁶. LA TRILINGUE

“Le plus complet de puzzles” (Gurian 1950a: 141), *un vero puzzle*, il sintagma che Sorana Gurian usa per definire sé stessa – “un perfetto rompicapo” nella traduzione di Anna Colombo (Gurian 1950b: 162). Una resa semanticamente adeguata, forse più familiare al pubblico dell’epoca (anche se la voce ‘puzzle’ era già registrata nella Treccani del 1935⁷), ma meno incisiva stilisticamente, a mio avviso, perché meno immaginifica: i pezzi del puzzle, dai contorni così diversi, alla fine si incastrano per creare un’immagine ‘sensata’, una totalità visibile e quindi comprensibile, mentre il rompicapo, oltre ad essere una molestia di cui non ci si libera facilmente, è un enigma, un quesito mentale, un indovinello da risolvere: esige una soluzione, una risposta, un grimaldello, e raramente apre verso una prospettiva panoramica. Questo sintagma ha un valore emblematico perché la sua traduzione in italiano fa emergere con assoluta chiarezza il divario esistente tra l’autorappresentazione di Sorana e la rappresentazione di Sorana ad opera di Anna Colombo: per l’amica italiana, Sorana Gurian è un enigma imperscrutabile a causa della sua personalità proteiforme, declinata su più livelli di esistenza, di funzionamento sociale e di creazione letteraria⁸. E in questo senso, non dovrebbe stupire il ritrovamento, nelle descrizioni che Anna Colombo dà della sua amica, dei cliché veicolati sul conto di Sorana Gurian nell’ambiente culturale e intellettuale bucarestino all’epoca della loro giovinezza, e ripresi in seguito dalla critica e storia letteraria romena fino all’altezza del primo decennio del 2000⁹: la zoppa¹⁰ appariscente, sessualmente vorace¹¹ ed eccentrica a tutti i costi, incurante degli altri, disposta a tutto pur di stare al centro

⁶ All’epoca, Sorana Gurian fu ritratta nella stampa e nei diari di amici e conoscenti come sessualmente promiscua, mentre la sua letteratura fu ritenuta pornografica da alcuni critici letterari di secondaria importanza (vedi Ion 2023: 99).

⁷ < [⁸ “Per me Sorana è sempre stata un mistero eccitante; non ho mai previsto le sue reazioni, e le ho sempre accolte come in una vertigine. Mi domando, e mi domandavo allora, quanto ci fosse di spontaneo in lei e quanto di teatrale, di volontà di lasciarsi a bocca aperta. Certo, il tran tran quotidiano non era fatto per lei, che doveva continuamente cambiare scenario, e vivere “pericolosamente” – come la ‘buon’ anima di Mussolini!” \(Colombo 2005: 139\).](https://www.treccani.it/enciclopedia/puzzle_(Enciclopedia-Italiana)>, [ultimo accesso: 15.02.24].</p>
</div>
<div data-bbox=)

⁹ Per un inventario delle mistificazioni subite da Sorana Gurian, e un’immagine d’insieme sulla sua fortuna – anche se sarebbe più appropriato definirla ‘sfortuna’ letteraria –, si veda, oltre alla già menzionata monografia (Ion 2023), anche il volume di storia e critica letteraria di Bianca Burța-Cernat (2011), nonché i lavori di Tomasz Krupa, uno dei pochissimi studiosi che scrivono di Sorana Gurian in una lingua diversa dal romeno: si vedano la tesi di dottorato (Krupa 2022a) e la recensione al volume di Elena Ion (Krupa 2022b).

¹⁰ “Qui accenno soltanto al fatto che era quasi giornalmente tacciata di «nemico numero 1» dello stato sui giornali, dove appariva anche la sua fotografia – inequivocabile! I capelli biondicci, crespi; un profilo tutto a punta, tra il naso e il mento; il colorito terreo e soprattutto la bocca storta e una palpebra incapace di sollevarsi. [...] Per due anni, se non sbaglio, ogni settimana Sorana, trascinando la sua povera gamba (non ho detto che era anche vistosamente zoppa), si recava abbigliata da poveretta e con un fazzoletto sulla testa a richiedere il passaporto; e io ne sospiravo. Ma vari mesi dopo la mia partenza, un bel giorno a Genova ricevetti un telegramma da Budapest: Sorana stava per arrivare! La famosa Siguranza s’era dunque lasciata ingannare: non aveva riconosciuto, in Sara Gurfinkel, la famigerata Sorana Gurian (“home de plume”. Il dizionario mi suggerisce “nome di penna” che io ignoro, e pseudonimo ha altro valore, al mio orecchio)” (Colombo 2005: 47–48).

¹¹ “Altra volta l’avevo trovata a letto, ammalata, a torcersi dai dolori; ma un’ora dopo, alla venuta del bestone di turno, s’era alzata, s’era imbellettata, e l’aveva ricevuto ridendo e scherzando con quelle battute oscene che lusingavano lui: un industriale, che a udirla si sentiva un uomo del gran mondo, uso ad avere amanti, a dire sconcezze...” (Colombo 2005: 101).

dell'attenzione e di ritrovarsi sempre dalla parte dei vincenti¹². Così come non dovrebbe sorprendere la presenza di contraddizioni relative alla situazione economica, alle simpatie politiche o ai rapporti amorosi di Sorana Gurian, non colte da Anna Colombo, non solo per aver scritto le sue memorie in un'età avanzata – operazione probabilmente dettata anche (o forse soprattutto) dalla necessità di costruire una determinata immagine di sé da lasciare ai posteri –, ma anche a causa del meccanismo di funzionamento della memoria: la mente umana non è un registratore; non si ricorda il fatto nudo, l'accaduto, ma le reazioni, quanto si è sentito in riferimento agli eventi vissuti, “the idiosomatic experience” per dirla con Robinson. E nell'eventualità in cui, nelle sue rimembranze, queste contraddizioni riescano, in qualche modo, a riaffiorare dietro le crepe delle risolte certezze personali, Anna Colombo corre subito ai ripari, liquidando tempestivamente la faccenda come un assoluto enigma: “[e] non dimentichiamo che era ben nota alla polizia politica, e che non so davvero come sia riuscita a vivere in quegli anni, senza finire in prigione. Ella Gold, che continuava a stupirsi della mia amicizia con Sorana, la sospettava d'essere un'informatrice del consolato tedesco. Ma tutto è strano, nella vita di Sorana” (Colombo 2005: 101).

È difficile e, forse, per certi versi anche poco rilevante tracciare dei confini netti tra verità storica, finzione e autofinzione nella costruzione ideologica e testuale della ‘persona’ di Sorana Gurian, alter ego di Sara Gurfinkel, alias letterario definito da alcuni la Mata Hari romana (cfr. Vrabie 2017). Sul versante dell'attività politica e di spionaggio, i dossier ritrovati dalla sua biografa, Elena Ion, confermano le simpatie comuniste e il doppio gioco: la collaborazione con entrambi i regimi fino all'istaurazione della dittatura bolscevica e alla sua fuga dal Paese. Sul versante privato e della creazione letteraria, una delle poche certezze è quella di trovarci di fronte a una donna non comune, tanto nella vita quanto nella scrittura. E, in questo senso, le motivazioni dei suoi atteggiamenti, descritti dai contemporanei come eccentrici e rivalutati dalla critica letteraria recente proprio in quanto manifestazione di alterità, sarebbero da individuare non tanto nell'aspetto fisico – il corpo minuto da ragazzina, segnato dalla malattia, e l'effetto ammaliante esercitato sull'altro sesso¹³ –, come è stato fatto finora, ma nelle sue origini, o meglio nella sua provenienza e appartenenza ad uno

¹² “E per noi, che leggevamo i giornali, successe un cambiamento sbalorditivo, incomprensibile: uno dei quotidiani più importanti, che era sempre stato protedesco, filonazista, da un giorno all'altro presentò editoriali, firmati Sorana Gurian, che preludevano chiaramente a un cambiamento di fronte. Seppi più tardi che un giorno Sorana s'era recata dal direttore, e gli aveva detto: «Lei sa con me in che posizione potrebbe trovarsi, all'arrivo dei russi; ebbene, io le offro la scappatoia. Sono pronta a firmare ogni giorno un editoriale che le permetta – quel giorno – di sorridere.» E Sorana non era stata né insultata, né tantomeno arrestata!” (Colombo 2005: 111); “nel nuovo quotidiano comunista, un articolo in prima pagina – mi sembra fosse intitolato *Un nemico pericoloso* – a firma d'un giornalista di sinistra che denunciava Sorana: una vipera, che negli anni di Antonescu aveva collaborato con i tedeschi, e specificamente con una loro spia ebrea. Era stato un amante di Sorana; il che l'articolo taceva, attribuendo valore politico al rapporto amoroso. Non so se avesse ragione” (ivi: 116); “Al Gentile avevo detto che, oltre ad aver messo a rischio i migliori suoi amici a Bucarest, Sorana aveva anche manipolato i fatti, attribuendo, nel diario, ai comunisti parecchi misfatti del precedente regime pronazista; ma ciò, evidentemente, al Gentile non importava affatto, e sembrò non udirlo” (ivi: 155).

¹³ “È vero che non ho mai conosciuto altri che come lei sapessero indovinare a prima vista quali argomenti interessassero l'interlocutore, e che piega dare alla conversazione per intrattenerlo. Non ho mai cercato di imitarla; ma la studiavo a bocca aperta a ogni nuova sfaccettatura del suo carattere. Per esempio, mi ci volle assai per capire che aveva una brama immensa di sentirsi potente. Come donna, lei così brutta, così debilitata, e zoppa, lei doveva riuscire a suscitare passioni, a farsi mantenere, e a ogni nuovo amante accarezzava il sogno di farsi sposare, d'avere un figlio” (Colombo 2005: 101).

spazio multiculturale, nel suo bilinguismo precoce (romeno-russo), mutato in trilinguismo infantile con l'aggiunta del francese¹⁴; e nella sua passione affabulatoria. La sorellastra, Bella Meylikh (n. 1925), ricorda, oltre all'interesse per la lettura, quanto Sara fosse brava a inventare storie per lei – e forse non avrà smesso di farlo nemmeno in età adulta, con il nome di Sorana Gurian; e non solo per gli altri, ma anche per sé stessa. Nella stessa testimonianza, Bella ricorda inoltre quanto questi racconti d'avventura di Sorana fossero diversi dalle storie di fanciulle obbedienti impiegate nell'educazione di una bambina della prima metà del Novecento:

[After dinner] Sorana remained home and went to lie in her room with 4 or 5 books around her.

After 5, I regularly went to her to ask for a story. Sara's stories were the best reward for a day of good behavior. Her stories were full of unexpected adventure and funny heroes. Until now, at the age of 94, I remember the story of 'Hungu Punji Tra La La', a young elephant who travelled around the world and went to the north sea [*sic!*] to meet with the withe bears. In the case where Sorana was not in the mood for storytelling, she sent me to Mademoiselle. Mademoiselle Martain was a real sea of knowledge. [...] Mademoiselle liked reading me stories about good girls who lived in nice homes, played in big gardens, but unfortunately never travelled and didn't take part in any mischief! So, Mademoiselle's stories, while good, were not as exciting as Sorana's (Ion 2023: 111–112).

L'ottima conoscenza del francese e del russo¹⁵ e la sua formazione culturale di ampio respiro, testimoniata dai riferimenti letterari espliciti ed impliciti¹⁶ riscontrabili nel diario romeno e nella sua ricca produzione pubblicistica, fanno di Sorana Gurian un'intellettuale raffinata la quale trova la sua collocazione naturale nell'intelligenza bucaresina della prima metà del Novecento. Eppure, nel riferirsi all'amica, Anna Colombo non fa mai nessun cenno al suo spessore culturale o al poliglottismo. Anzi, rivendica come sua l'idea della sistemazione di Sorana a Parigi, come soluzione al problema del suo comportamento inadeguato.¹⁷ Sorana sarebbe restata forse di più in Italia, dall'amica, visto che era sprovvista di mezzi, ma non avrebbe avuto alcun motivo per restarci. Dal diario risulta che leggesse e capisse l'italiano (forse grazie al fenomeno che oggi chiamiamo intercomprensione linguistica); mentre il francese, come si è visto, le era noto dall'infanzia.

¹⁴ Nel 1918, dopo la morte della madre, il padre impiegherà una governante francese, Mademoiselle Martain, per l'educazione delle figlie (Ion 2023: 16).

¹⁵ Traduce letteratura russa fino a quando le sarà concesso, e farà anche da interprete alle serate e agli eventi culturali organizzati dell'ambasciata russa.

¹⁶ Alcuni verranno esplicitati da Anna Colombo nelle note di traduzione, le quali però non vengono specificate come tali: (Gurian 1950b: 11) e (*ivi*: 79).

¹⁷ “Ma Sorana in quei giorni, era d'umore combattivo: si sentiva trionfante. E quando un pomeriggio la trovai a girare nuda per la camera, dove la finestra era spalancata e da quella di fronte due facce di signore genovesi erano attaccate ai vetri – mi precipitai a chiudere le persiane, ma poi invano cercai di convincere Sorana ad adattarsi all'ambiente. Perciò compresi che non avevo scelta: le pagai il viaggio a Parigi, città più aperta alle innovazioni, e di cui lei conosceva la lingua. Ebbi ragione: Sorana vi riannodò subito conoscenze nel mondo della cultura” (Colombo 2005: 154).

“PER AVER SCELTO IL SILENZIO”

Nel riferirsi al suo operato traduttivo, Anna Colombo usa il qualificativo *improbo*, e la scelta di questo vocabolo mi sembra involontariamente trapelante di un fondo di verità nascosta, soprattutto a lei stessa: che l'intervento sul TP sia stato, in realtà, improbo nella prima accezione del termine¹⁸, quella di *disonesto e malvagio* (manifestazione lessicale di un lapsus freudiano?), e non soltanto nella seconda, di lavoro *duro, pesante e ingrato*, come indicato dalla collocazione e come Anna Colombo dovette certamente intenderlo all'epoca della redazione delle sue memorie. In tale prospettiva, la freddezza dell'accoglienza parigina di Sorana è leggibile in modo diverso da quello di una posa ingiustificata e dal terribilismo da diva bucarestina, come descritto da Colombo¹⁹. Stando a quanto riferito dalla traduttrice, dopo l'intervento del direttore della Sansoni, Sorana avrebbe acconsentito alle sue modifiche in modo incondizionato, avendo probabilmente come obiettivo una rapida pubblicazione del diario in Italia. Ma non avrà certamente gradito l'estensione e la portata di queste, poiché i cambiamenti attuati da Anna Colombo, come menzionato in precedenza, sono tanti ed ingenti: il titolo; l'eliminazione di un frammento introduttivo riportato in francese ed estratto da un articolo di Sorana interdetto dalla censura; il cambio dell'introduzione; l'eliminazione e lo spostamento della materia; la riduzione delle tre note a piè di pagina del TP a due nel TA; la mancanza di distinzione tra queste e le altre 36 note di traduzione, di cui soltanto due furono segnalate come N.d.T: la prima inserita all'interno del testo (Gurian 1950b: 90) e la seconda a piè di pagina (*ivi*: 198). Per impossibilità di includere all'interno del saggio un'analisi contrastiva esaustiva, mi soffermerò sui casi che reputo, al contempo, indicativi della presenza di *bias* e rilevanti nell'ottica del transfer culturale: il titolo e il nomignolo di Sorana.

Il titolo in francese, *Les mailles du filet*, letteralmente ‘le maglie della rete’, è un modo di dire relativo all'ambito della pesca. Il riferimento alla rete usata per catturare i pesci è strettamente correlato alla possibilità di scamparne, di non lasciarsi intrappolare nella rete di qualcuno o di qualcosa²⁰. L'espressione si ritrova anche nella parte finale del TP, “qui s'est glissé à travers les mailles du filet” (Gurian 1950a: 373), letteralmente ‘il quale è scivolato tra le maglie della rete’, usata da Sorana nel contesto della rivendicazione del carattere universale della sua esperienza di fuga, del tutto analoga a quella di altri esuli politici europei. Una resa letterale, ‘tra le maglie della rete’, sarebbe stata del tutto accettabile. Eppure, nella versione italiana non solo il titolo completo, comprendendo la specificazione *Journal de Roumanie* (‘Diario romeno’), ma anche l'intero passaggio vengono estirpati. Se

¹⁸ <<https://www.treccani.it/vocabolario/improbo/>>, [ultimo accesso: 20.02.24].

¹⁹ “Peralto, quando negli anni seguenti mi recai a Parigi da Sorana, ebbi un'amara, ironica sorpresa: ella si comportava con me come se magnanimamente mi avesse perdonato, ma non dimenticato, un vero tradimento – lei, che mi aveva procurato una traduzione! E io ero andata ad accusarla di colpe, che in realtà erano sacrifici sull'altare della libertà e della verità!; e di ciò aveva convinto i suoi conoscenti, che quindi mi trattavano con fredda degnazione – e con maggiore affetto per lei. Ma io trovavo la situazione tanto curiosa che ne ridevo: non morivo dalla voglia di conquistare l'amicizia di gente allora sulla cresta dell'onda, come lo Ionescu, come il Cioran e il Camus, che incontravo una sera, per caso, da Sorana e che nulla avevano a che fare con la mia vita in Italia (Colombo 2005: 155).

²⁰ <<https://www.linternaute.fr/expression/langue-francaise/18764/passer-entre-les-mailles-du-filet/>>, [ultimo accesso: 26.02.24].

per il cambiamento del titolo si può ipotizzare anche una scelta editoriale, resta altamente improbabile l'imposta da parte della casa editrice della cancellazione del frammento relativo all'esilio come esperienza umanamente condivisa e transnazionale, dato che la responsabilità editoriale, secondo quanto riportato sempre da Anna Colombo, le sarebbe stata affidata integralmente²¹. Per cui, pur non disponendo di prove concrete – ma il lavoro dell'archeologo comprende anche l'avanzamento di ipotesi interpretative pertinenti, se pur improbabili – è lecito supporre che l'eliminazione del brano sia stata decisa dalla traduttrice stessa.

La sostituzione del titolo originale con il sintagma “per aver scelto il silenzio” riferito, sia nel TP (Gurian 1950a: 275) che nel TA (Gurian 1950b), agli scrittori romeni che avevano scelto di non pubblicare per non tradire la propria arte e coscienza, adeguandosi alle imposizioni del regime (censura, propaganda ecc.), risulta fuorviante. Avulso dal contesto, il titolo italiano potrebbe dare l'impressione che sia stata Sorana Gurian ad aver scelto di mantenere il silenzio su quanto stesse accadendo intorno a sé, mentre la fuga e la pubblicazione del diario sono testimonianza della sua volontà di non tacere, anche sul privato. Mi pare, dunque, che ci siano gli estremi per leggere il cambiamento del titolo come un ribaltamento del senso dell'azione politica e culturale di Sorana e della sua *agency*, e di considerarlo emblematico, anche se per inversione, dell'operazione di traduzione di Anna Colombo: un'azione di copertura della voce dell'amica con la propria, motivata e sostenuta da *bias* (di conferma, illusione di controllo, eccesso di fiducia, coerenza, proiezione) e da un complesso di superiorità morale travestito in senso di responsabilità e atteggiamento altruista.

Il nomignolo “Madame Pistache” usato da Giò, il marito che Sorana Gurian deve lasciare per poter sposare un cittadino italiano e uscire dal Paese, viene reso con Nespolina. In realtà, il nomignolo è un riferimento letterario, possibilmente non colto da Anna Colombo, il titolo di un romanzo d'avventura di Paul Féval padre (1816–1888) incentrato su una donna particolare, ritratta nelle pagine iniziali come una “petite femme” (Féval 1856a: 7) vestita di verde sotto la pioggia, simile ad una fata. Ne esiste anche una traduzione italiana anonima, *Madama Pistacchio*, uscita a ridosso di quella in francese, che trovo particolarmente suggestiva per la seguente resa: “brutta femmina piccina” (Féval 1856b: 7). Andando oltre l'aspetto letterario, il pistacchio, nella società romana del periodo, era un prodotto importato e di lusso; usarlo come nomignolo sarebbe stato indicazione di prelibatezza e di particolarità. La nespola, un frutto comune che si trova anche in Romania, indica in senso figurato e per estensione, “grosso guaio improvviso, batosta”, prevedendo anche un uso diminutivo²². Per giunta, Nespolina è la protagonista di una favola, la bambina rapita da un orco, messa a maturare come una nespola e salvata dal principe. Il processo di infantilizzazione del nomignolo amoroso, oltre a non riflettere le dinamiche della coppia Sorana-Giò, costituisce, a mio avviso, un ulteriore rispecchiamento dei *bias* della traduttrice-amica.

L'educazione rigida (vedi Colombo 2005: 27–28, 31), il rapporto contrastato con la propria femminilità e repressivo con la sessualità (vedi Colombo 2005: 48–49, 91), la mancanza di considerazione per l'intelletto dell'amica sono le probabili motivazioni per l'intervento prepotente di Anna Colombo nel testo di Sorana Gurian, ritratta come la disinibita “zoppetta dal viso nobilissimo” (Colombo 2005: 99), la bambina capricciosa incurante delle conseguenze dei suoi slanci. L'immagine di una Sorana combattiva, abituata ad ottenere tutto,

²¹ Vedi il già citato (Colombo 2005: 155).

²² <<https://www.treccani.it/vocabolario/nespola/>>, [ultimo accesso: 20.02.24].

nonostante le sue limitazioni fisiche e i dettami del buon costume, era in forte contrasto con quella proiettata dal passaggio immediato dal divieto di cambiare una sola parola del suo diario alla resa incondizionata di fronte alle pretese avanzate da Anna Colobo per mezzo dell'editore della Sansoni. Ma il ripensamento, sorprendete agli occhi della traduttrice italiana (se pur in linea con le reazioni enigmatiche dell'amica-rompicapo), è del tutto coerente con la personalità della scrittrice esule, abile promotrice di sé stessa e intessitrice di reti umane e culturali. A mio avviso, la causa della capitolazione di Sorana Gurian, così come la sua insistenza ad essere tradotta dall'amica, dovrebbero essere individuate al di fuori della dimensione affettiva del loro rapporto. Anna Colombo era una donna ebrea ed era vissuta in Romania: avrebbe dunque capito, aspetto essenziale per Sorana, come risulta dal diario²³, e soprattutto, avrebbe potuto fare del lobbismo a suo favore, introducendola negli ambienti intellettuali italiani di sinistra.

A MO' DI CONCLUSIONE

Il rapporto del traduttore con l'autore tradotto è una relazione tra due soggetti umani operanti, e in quanto tale non è immune da errori di valutazione e di giudizio (i *bias*) i quali, similmente al cavallo di Troia, si propongono alla mente del produttore testuale sotto le mentite spoglie dell'*agency*: i cambiamenti 'necessari'. Da ciò risulta che la rilevanza di tali modifiche non sia direttamente proporzionale alla loro quantità, ma agli effetti, ossia ai risvolti sulla ricezione del pubblico di arrivo. La critica della traduzione non dovrebbe, quindi, essere intesa come statistica di errori, ma come esercizio ermeneutico. E per uscire dalle sabbie mobili, ci vuole una cinematica della delicatezza: comprendere i mutamenti non significa collocarsi da una parte piuttosto che dall'altra, e la segnalazione delle discrepanze non implica, in automatico, prendere un partito, ma costituisce un passaggio obbligato nella ricostruzione di ragioni e motivazioni; presunte, ma non per questo depotenziate euristicamente.

PS.

Nella monografia di Elena Ion, Anna Colombo non viene menzionata: per il pubblico romeno, lei non sarà mai (stata) l'amica di Sorana Gurian. Ironia del destino o chiusura del cerchio? Al lettore la scelta.

BIBLIOGRAFIA

- BOASE-BEIER J., FISHER L., FURUKAWA H. (2018): *Introduction*, in: BOASE-BEIER J., FISHER L., FURUKAWA H. (a cura di), *The Palgrave Handbook of Literary Translation*, Palgrave Macmillan, London: 1–18.
- BURȚA-CERNAT B. (2011): *Fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică*, Cartea Românească, București.

²³ (Gurian 1950a: 311), in italiano "Bisogna aver vissuto una cosa simile, per capirla" (Gurian 1950b: 354).

- COLOMBO A. (2005): *Gli ebrei hanno sei dita*, Feltrinelli, Milano.
- GINZBURG C. (1992): *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in: GINZBURG C., *Miti emblematici spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi: 158–209.
- FÉVAL P. (1856a): *Madame Pistache*, [editore non specificato], Paris.
- FÉVAL P. (1856b): *Madama Pistacchio*, Colombo Coen Editore, Trieste.
- GURIAN S. (1950a): *Les mailles du filet. Journal de Roumanie*, Calmann-Lévy Éditeurs, Paris.
- GURIAN S. (1950b): *Per aver scelto il silenzio*, traduzione di Anna Colombo, Sansoni, Firenze.
- HERMANS T. (2014²): *The Conference of the Tongue*, Routledge, London and New York.
- ION E. (2023²): *Femeia fără chip: pe urmele Soranei Gurian*, Casa cărții de știință, Cluj Napoca.
- KRUPA T. (2022a): *Corps et altérité dans l'œuvre littéraire de Sorana Gurian. Littératures*. Institut National des Langues et Civilisations Orientales – INALCO PARIS – LANGUES O', 2022. Français. NNT: 2022INAL0011.
- KRUPA T. (2022b): *Pour une rehabilitation d'une femme écrivain. Elena Ion, Femeia fără chip: pe urmele Soranei Gurian [La femme sans visage. Sur le traces de Sorana Gurian]*, "Romanica Cracoviensia", 1/22: 129–136.
- LAVI R. (2010): *Un secolo di vita intensa. La morte di Anna Colombo*, <<https://www.feltrinellieditore.it/news/2010/04/01/un-secolo-di-vita-intensa--la-morte-di-anna-colombo-11260/>> [ultimo accesso: 21.01.23].
- ROBINSON D. (1991): *The Translator's Turn*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London.
- VRABIE D. (2017): *Mata Hari de România (I)*, "Revista Română", XXII/1: 16–19.

MONICA PAVESIO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO)
ORCID: 0000-0002-6035-0286

“TAILLEURS”, “FRIPIERS” E “SARTI IN CERVELLO”: TRADURRE PER LA SCENA FRANCESE SECENTESCA

“TAILLEURS”, “FRIPIERS” AND “SARTI IN CERVELLO”:
TRANSLATING FOR THE SEVENTEENTH-CENTURY FRENCH SCENE

ABSTRACT

L'articolo, attraverso l'analisi delle rare prefazioni, indaga le tecniche traduttive secentesche relative alle trasposizioni per le scene francesi delle opere teatrali coeve spagnole e italiane. I traduttori francesi – e le traduttrici italo-francesi che lavorano per il *Théâtre italien* di Parigi – si configurano, con posture traduttive diverse, come sarti e sarte che adattano un vestito già confezionato alle esigenze del nuovo utilizzatore.

PAROLE CHIAVE: traduzioni teatrali, teatro francese XVII secolo, teatro del *Siglo de Oro*, commedia dell'arte, prefazioni teatrali

ABSTRACT

The paper, through the analysis of rare prefaces, investigates the seventeenth-century translation techniques relating to the transpositions of contemporary Spanish and Italian theatrical works for French scenes. The French translators and the Italian-French translators who work for the *Théâtre italien* in Paris are configured, with different translation postures, like tailors who adapt an already made dress to the needs of the new user.

KEYWORDS: theatrical translations, 17th century French theatre, *Siglo de Oro* theatre, commedia dell'arte, theatrical prefaces

Non esiste un termine comunemente accettato per indicare le opere teatrali francesi del XVII secolo derivanti dalle *pièces* straniere coeve, né una teoria delle dinamiche traduttive secentesche relativa agli adattamenti teatrali, come quella sviluppata da Maria Grazia Profeti e la sua scuola sugli adattamenti italiani del teatro del *Siglo de Oro* (Profeti 1990, 1993). I critici si sono concentrati soprattutto sulle traduzioni francesi dei classici greci e latini (Zuber 1995; Balliu 1995; Siouffi 2010; Tran-Gervat 2013).



Copyright © 2024. The Author. This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are properly cited. The license allows for commercial use. If you remix, adapt, or build upon the material, you must license the modified material under identical terms.

Eppure le traduzioni francesi secentesche delle opere teatrali coeve spagnole e italiane sono molto numerose e proprio in queste traduzioni per la scena si ritrovano alcuni meccanismi interessanti e poco conosciuti, diversi rispetto a quelli che si riscontrano nelle traduzioni dei testi dell'Antichità. Oggi ci proponiamo di illustrare, grazie anche alle prefazioni che i drammaturghi inseriscono per giustificare e spiegare il loro lavoro traduttivo, l'operato di questi primi "tailleurs", "fripiers" e "sarti in cervello" del *Grand Siècle* che producono opere che chiamano indistintamente "traduction", "adaptation", "imitation", "copie", "version".

TRADURRE NELLA FRANCIA DEL XVII SECOLO

Come sottolinea Roger Zuber, in Francia "per svago o per professione, esplicitamente o implicitamente, l'uomo di lettere è sempre un traduttore!" (Zuber 1995: XI).

Il concetto di traduzione nella Francia secentesca coincide, infatti, con quello di creazione artistica: il traduttore francese non è spinto dalla volontà di riproporre il testo fonte in maniera esatta, ma dall'esigenza di migliorarlo per conformarlo al "génie de la nation", ossia alla genialità francese. La traduzione deve adattare l'opera al "bon goût", al buon gusto ed alle attese del pubblico, integrarsi nell'orizzonte culturale e referenziale del lettore. Il termine "originalité" significa paradossalmente, in questo periodo, partire da un testo originale per crearne un altro (Mortier 1982). Imitazione e traduzione si confondono nella teoria, come nella pratica: l'atto del tradurre rappresenta un processo di appropriazione e alterazione del testo di partenza, che origina le cosiddette *belles infidèles*, ossia adattamenti che si allontanano dalle fonti per creare opere che vengono considerate esteticamente migliori. In un'epoca in cui non esiste il concetto di plagio (il termine "plagiat" per indicare un'opera copiata da un'altra compare solo alla fine del XVII secolo) l'opera tradotta diventa un'opera autonoma che acquisisce una posizione preminente nel panorama culturale del paese ricevente. Come rileva ancora Roger Zuber, il prodotto finale è visto come un prolungamento e un arricchimento del modello di partenza (Zuber 1995: 287).

Il processo traduttivo francese secentesco riposa, quindi, sull'idea dell'indipendenza del pensiero e del linguaggio e sulla volontà di tradurre come se l'autore straniero avesse scritto in francese. Il primo dovere del traduttore è rendere il pensiero, utilizzando un linguaggio che "suoni bene" in francese. Anche se oggi le idee relative alla disinvoltura con la quale i traduttori francesi secenteschi agivano nei confronti dei testi originali sono state in parte sfumate (Tran-Gervat 2013), essi erano, essenzialmente, critici letterari e le traduzioni dei testi antichi portarono, come è risaputo, alla formulazione della dottrina del Classicismo (Bury 1990).

Se, nel caso delle opere antiche, la traduzione nasceva dalla grande ammirazione che i letterati francesi avevano nei confronti dei testi greci e latini, per quanto riguarda quella dei generi coevi, come la *comedia* o la commedia italiana, l'atteggiamento dei drammaturghi francesi, per altro non univoco, partiva da presupposti molto diversi.

¹ Qui e di seguito, ove non espressamente indicato, la traduzione è mia.

TRADURRE PER LE SCENE NELLA FRANCIA SECENTESCA

Non è particolarmente vasta la bibliografia sulla traduzione delle opere drammatiche. Susann Bassnett sottolinea, in un suo lavoro, che il testo teatrale, oltre all'eterna questione della fedeltà, deve fare i conti con il problema della rappresentazione in un paese diverso da quello in cui è stato creato. La traduzione per il teatro è traduzione doppia: non solo da una lingua ad un'altra, ma da una pratica teatrale ad un'altra. Il dover rendere rappresentabile un testo in una nuova realtà teatrale concede al traduttore una certa libertà che nasce dalla necessità di dover rispettare le esigenze della scena del paese ricevente e le attese del pubblico a cui la rappresentazione è destinata (Bassnett 1998).

Nella Francia secentesca, le fonti spagnole e italiane che i drammaturghi scelgono di tradurre per le scene sono, nella maggior parte dei casi², opere teatrali. I teatri spagnolo e italiano coevi sono una tentazione per i drammaturghi francesi secenteschi: quando si deve lavorare in fretta e produrre almeno una *pièce* all'anno, disporre di un lavoro già drammaturgicamente funzionante riduce notevolmente i tempi di stesura. Ma si tratta pur sempre di testi che rispecchiano differenti drammaturgie nazionali, sono lo specchio di due popoli diversi e di tradizioni sceniche consolidate nel tempo.

D'altra parte, come asserisce Pierre Corneille, nel 1660 nel suo *Discours des trois unités*, nella Francia del XVII secolo è chiara la priorità della rappresentazione sulla componente testuale (Corneille 1987: 182). Il traduttore francese deve, prima di tutto, scorgere nel testo che ha scelto come fonte il gioco teatrale, vedere, attraverso le parole, i volti dei personaggi la maniera in cui si muovono, deve sentire le intonazioni, deve capire il loro carattere e la loro attitudine verso gli altri personaggi. Solo quando ne ha individuato il gioco teatrale può iniziare ad adattare la *pièce* al proprio teatro e a tradurre il testo nella propria lingua. Le esigenze della rappresentazione sono, sempre, alla base della traduzione ed il pubblico è, sempre, il destinatario finale.

Inoltre se, come abbiamo detto, il lavoro del traduttore di testi antichi è giustificato dalla comune consapevolezza della superiorità di tali testi, quello di opere coeve trova giustificazione solo se concepito come un'appropriazione delle 'spoglie' del nemico, nel momento in cui la Francia ambisce a costituirsi come potenza politica e culturale. Per tutelarsi dalle critiche di adattare testi di scarso valore, perché prodotti da paesi giudicati culturalmente inferiori³, i traduttori francesi ricorrono ad una sorta di finzione: considerano la traduzione come un furto, un "larcin", atto a depredate gli avversari delle loro produzioni intellettuali, per annetterle, dopo averle migliorate, al regno letterario francese. La superiorità politica della Francia porta alla cristallizzazione di una pratica traduttiva e critica (dove le due istanze si sovrappongono, essendo il traduttore al tempo stesso un commentatore) che permarrà nelle traduzioni settecentesche. Le traduzioni diventano opere autonome: il frontespizio delle edizioni dell'epoca reca il titolo, spesso semplicemente tradotto, il nome del drammaturgo

² Ci sono alcuni passaggi di genere dalla novella al teatro, ma si tratta di casi piuttosto rari, dato che il lavoro richiedeva più tempo.

³ L'attitudine francese nei confronti della Spagna è da sempre caratterizzata da un sentimento di superiorità, per quanto riguarda l'Italia, la grande ammirazione di inizio secolo lascia il posto, a partire dal quarto decennio del secolo, ad un forte anti-italianismo.

francese, il nome e l'indirizzo dello stampatore, la data di pubblicazione. Nessun accenno alla presenza di un originale straniero, se non nelle rare prefazioni.

Nelle opere coeve spagnole e italiane, i drammaturghi francesi non cercano solo soggetti, ma tecniche teatrali, strutture, tematiche che si colleghino con la sensibilità francese del periodo, una sensibilità barocca che ritrovano nelle produzioni teatrali dei paesi limitrofi (Cioranescu 1983: 175–182; De Capitani 2005). Queste strutture devono però essere adattate alle necessità teoriche e pratiche del teatro del loro paese che è in questo momento in costruzione. Non trovano posto nel genere della tragedia, che si sta più strettamente regolarizzando in base alla tradizione classica aristotelica, ma vengono inserite nei generi più liberi della tragicommedia e della commedia.

Non si riscontrano differenze nel metodo di trasposizione dei testi teatrali coevi spagnoli e italiani. Il primo passaggio è l'adattamento alle pratiche teatrali francesi: la *comedia* spagnola del *Siglo de Oro* in tre giornate è trasposta nei cinque atti canonici del teatro francese, è suddivisa in scene ed i versi liberi sono trasformati in versi alessandrini. Le lunghe tirate liriche e i concettismi incomprensibili in Francia sono espunti. La commedia italiana cinquecentesca e secentesca, che è in prosa, viene messa in versi alessandrini, vengono eliminati gli equivoci osceni, improponibili sui palcoscenici francesi secenteschi, e i personaggi come il parassita o lo scrocone che non hanno equivalenti francesi. In entrambi i casi, i testi fonte perdono le loro caratteristiche più letterarie per diventare testi-spettacolo. Anche in traduzioni sostanzialmente fedeli è la messa in scena del testo che interviene a suggerire tagli e cambiamenti.

Nel periodo di maggior successo degli adattamenti spagnoli in Francia (1640–1660), si assiste ad una completa francesizzazione dei nomi dei personaggi, del luogo in cui è ambientata l'opera, dei riferimenti culturali (Pavesio 2000). I testi italiani subiscono un procedimento analogo, anche se meno invasivo (De Capitani 2013). Il testo fonte è occultato: il traduttore francese se ne appropria completamente per integrare il modello alla realtà sociale e culturale del proprio paese e della propria epoca.

Anche se la riscrittura resta un'impresa individuale, le evidenti ricorrenze nelle strategie dei drammaturghi, che vengono elencate nelle rare prefazioni, permettono di creare una tassonomia delle strategie traduttive francesi secentesche delle opere teatrali coeve.

LE PRAFAZIONI DELLE TRADUZIONI SECENTESCHE

I peritesti dei traduttori sono importanti strumenti per lo studio della ricezione dei testi teatrali spagnoli e italiani e rappresentano le premesse metodologiche del lavoro dei traduttori che dichiarano i loro interventi sul testo e la strategia utilizzata, anche se non sempre le premesse sono poi mantenute nell'operato di chi le scrive. La prefazione è l'occasione per il traduttore di parlare della sua pratica: tradurre, a volte, non è sufficiente ed una volta terminato il lavoro, il traduttore commenta il suo operato, inserendo osservazioni sul suo rapporto con il testo, sui cambiamenti effettuati e sulle loro motivazioni di tali cambiamenti (Letawe 2018: 37–48).

Le *préfaces* secentesche non sono numerose perché, come abbiamo detto, lo scopo dei traduttori francesi di questo periodo è quello di occultare la fonte delle opere teatrali

coeve che non godono del prestigio delle opere antiche. Inoltre, poiché l'opera teatrale è un prodotto che ha lo scopo primario di essere rappresentato, non quello di essere stampato, poca importanza è data al testo scritto.

Pochissime sono le prefazioni agli adattamenti secenteschi di commedie italiane (Pavesio 2016). Uno dei rari casi è *l'Àu Lecteur* della commedia *Clarice* di Jean Rotrou del 1643. Nella breve *préface* il drammaturgo sminuisce la sua commedia dicendo di essere semplicemente il “traducteur” della commedia di Sforza d'Oddi e chiama il suo lavoro traduttivo “imitation”, “copie”, “version”. Riconosce le qualità dell'ipotesto italiano, ma sottolinea anche la presenza di debolezze della struttura che devono essere migliorate (Rotrou 2016: 383).

Per quanto riguarda gli adattamenti francesi di *comedias* spagnole, circa un'ottantina, solo un esiguo numero di essi, diciassette per la precisione (Pavesio 2020), presenta un *avis au lecteur* o un *épître*, in cui il drammaturgo francese segnala l'esistenza di un ipotesto spagnolo o fornisce qualche indicazione sul suo lavoro di traduzione. La scelta di una fonte spagnola è più problematica rispetto ad una fonte italiana e necessita di maggiori giustificazioni: la Francia e la Spagna sono, infatti, in guerra da tempo e la rivalità politica e culturale tra i due paesi, nonostante i matrimoni franco-spagnoli tra i sovrani, rimarrà inalterata per tutto il Seicento (Cioranescu 1983).

Jean Rotrou è il primo drammaturgo ad adattare, nel 1629, una *comedia* per i palcoscenici francesi, nonché il primo ad inserire, al momento della pubblicazione della pièce nel 1635, un *avis au lecteur* in cui fa riferimento alla fonte spagnola della sua opera. Il drammaturgo definisce il suo lavoro “une pure traduction”, loda le capacità dell'autore spagnolo, Lope de Vega, e si assume la responsabilità dei possibili difetti, che imputa alla sua giovane età al momento della traduzione (Rotrou 2007: 97–98).

Un anno dopo, Pierre Corneille, ormai all'apice del successo, afferma nell'*épître* al suo *Menteur* che, volendo scrivere una commedia su richiesta del pubblico, si è lasciato guidare dal famoso Lope de Vega, che ha scelto come “guida”, nello stesso modo in cui aveva utilizzato precedentemente l'esempio di Seneca per scrivere la sua prima tragedia *Médée*. Aggiunge poi che la sua *pièce* “non è che una copia di un eccellente originale” (Corneille 1996: 200). Si assume la responsabilità di aver “trafficato in Spagna”, nonostante la guerra franco-spagnola, ed aggiunge che se questo genere di commercio è un crimine, allora è da tempo che è colpevole, riferendosi ironicamente al Cid, il suo primo grande successo fortemente criticato in quanto adattamento di una *comedia* spagnola e non di un'opera dell'antichità classica (Pavesio 2020: 47–48). Pierre Corneille sottolinea che, benché il suo operato possa essere definito “un larcin” (un furto) o “un emprunt” (un prestito), si è trovato così bene che non esiterà ad attuarne un altro. Ed effettivamente un anno dopo per la composizione della *Suite du Menteur* utilizzerà un'altra *comedia* spagnola, indicando nell'*épître* che si tratta di un altro “emprunt ou larcin”, come il precedente.

Nell'*avis au lecteur*, aggiunto nell'edizione successiva del *Menteur*, Corneille si dichiara poi conquistato dalla sua fonte, per la quale prova “una straordinaria stima” (Corneille 1996: 201). Ammette di aver utilizzato un “originale di grande prestigio”, ma di aver “completamente dislocato il soggetto per vestirlo alla francese” (*ivi*). La *pièce* di Corneille è ambientata a Parigi, tra le Tuileries e la Place Royale, ed i protagonisti spagnoli sono stati trasformati in gentiluomini e dame francesi, ma il “dislocamento” effettuato da Corneille non ha completamente eliminato dalla *pièce* le sue radici ispaniche, che traspaiono dal

temperamento passionale dei suoi protagonisti e da quei tratti barocchi che già rendevano “nuove” les *pièces* di Rotrou. Il colore locale spagnolo emerge con forza ancora maggiore nell’adattamento successivo, *La Suite du Menteur*, che – come sostiene giustamente L. Picciola – sembra essere “più spagnola del suo stesso modello” (Picciola 2002: 120). Nell’*épître al Menteur*, compare per la prima volta l’analogia fra la *comedia* ed un vestito sul quale gli autori francesi devono lavorare come “tailleurs”, sarti, tagliando e aggiungendo, per adattarlo al meglio ad un nuovo modello, quello francese. Questo *topos* si ritroverà in alcune delle prefazioni successive.

Anche Thomas Corneille, fratello cadetto di Pierre, è molto preciso nell’indicare l’origine spagnola delle sue opere, inserendo quasi sempre nei suoi adattamenti una dedica, un’*épître* o un *avis au lecteur*, dove segnala l’autore e spesso il titolo dell’opera spagnola che ha adattato. È il primo drammaturgo francese, nel 1651, a citare espressamente Calderón, indicando al lettore che se vorrà leggere l’originale del suo *Feint astrologue* potrà trovarlo “nella seconda parte delle opere di Calderón” (T. Corneille 2015: 302). La stessa precisione si trova nell’*épître* a *Don Bertrand de Cigarral* del 1652; nell’*avis au lecteur* di *L’Amour à la mode* del 1653; in quello di *Les Engagements du hasard* del 1657.

Seguendo l’esempio del fratello, il drammaturgo chiama la fonte “originale spagnolo”, dice di aver seguito “la sua guida spagnola”, utilizza ripetutamente il termine “invention”, per descrivere la fonte, ma la considerazione che ha nei confronti dei drammaturghi spagnoli non è paragonabile alla stima che aveva Pierre Corneille, dieci anni prima, nei confronti di Lope de Vega. Si tratta semmai di un rapporto ambivalente, che unisce le critiche relative all’irregolarità alle lodi di alcuni elementi dei testi che ha scelto di adattare⁴.

Thomas Corneille scrive, nelle sue prefazioni, di prendersi la libertà di cambiare tutto ciò che considererà debole, d’aggiungere alcune parti per colmare i buchi lasciati da ciò che ha eliminato perché troppo languido, di scegliere alcune parti di altri testi per creare nuovi atti. Il drammaturgo, insomma, non si limita alla regolarizzazione degli intrecci spagnoli, ma afferma di utilizzare un suo metodo ben più complesso di riscrittura che prevede cambiamenti, tagli, aggiunte che gli permettano di creare un tipo di commedia più galante per avvicinarsi al gusto del pubblico. Eppure Thomas, come Pierre, non si discosta, in fin dei conti, più di tanto dalle sue fonti: il suo operato è sempre guidato dalla volontà di creare un testo che sia rappresentabile con successo sui palcoscenici francesi (Pavesio 2020).

Nell’*avis au lecteur* di *La Folle Gageure*, dopo aver fornito il titolo della fonte spagnola in traduzione francese, François Le Métel de Boisrobert, un altro famoso drammaturgo secentesco, afferma che gli spagnoli hanno la capacità di inventare dei bei soggetti ma l’organizzazione dell’intreccio, la *dispositio*, richiede notevoli correzioni perché “pur non essendo le Muse francesi inventive come le spagnole e le italiane, sono sicuramente più pure e più regolari” (Boisrobert 1653). Il traduttore deve dunque lavorare per far sì che la *comedia* sia “vestita alla francese in maniera appropriata” e deve “riordinare la disposizione del soggetto spagnolo” (ivi). La *comedia* viene di nuovo paragonata ad un vestito, questa volta creato da un sarto spagnolo, un *tailleur*, ma sistemato da un *fripier*, un rivenditore di abiti usati, che è abile quanto il sarto, perché deve adattare l’opera alle aspettative di

⁴ – “nel bel mezzo di una delle loro giornate, non si fanno scrupoli nel saltare dall’Inghilterra alla Germania e nel fare sì che in meno di un quarto d’ora i loro personaggi invecchino di più di dieci anni” (T. Corneille 2015: 493); “di questo ammasso di intrecci che la sostengono fino alla fine” (T. Corneille 2015: 100); “le invenzioni più sterili e più sregolate degli originali spagnoli” (ivi).

un pubblico diverso: “il rivenditore di abiti usati non ti sembrerà forse meno in gamba del sarto” (*ivi*), sostiene ancora Boisrobert.

Come Thomas Corneille, Boisrobert afferma di aver “eliminato tutte le cose inopportune e superflue che facevano male allo spirito” e di averne “rettificato molte altre che facevano male alla ragione”. Un lavoro sui contenuti e sulla forma che il drammaturgo si vanta di avere compiuto coscienziosamente e del quale pretende che gli venga riconosciuto il merito. “Oso credere senza molta presunzione”, afferma riguardo al suo ipotesto spagnolo, che “l’ho reso corretto e raffinato da brutto e sregolato che era” (Pavesio 2018).

I drammaturghi francesi, come affermano nelle prefazioni, attuano una serie di modifiche strutturali ed avvicinano il soggetto ai nuovi gusti del pubblico rendendo più regolari le loro *pièces*, ma non si discostano poi troppo dalle fonti, che ripropongono con grande precisione, anche perché, ricordiamolo, il drammaturgo di questo periodo è un *fournisseur* che deve produrre tanto e velocemente. La loro grande capacità sta nell’individuare le opere teatrali dei paesi limitrofi che più si avvicinano ai gusti del pubblico francese e che sono più facilmente e velocemente adattabili.

Ma non sono solo i drammaturghi francesi a tradurre e a far rappresentare le opere teatrali spagnole a Parigi. Due attrici e drammaturghe italiane, Brigida Bianchi in arte Aurelia e Orsola Cortesi Biancolelli in arte Eularia, scrivono e mettono in scena sul palcoscenico del Palais Royal due adattamenti di opere spagnole con due interessanti prefazioni, negli stessi anni in cui gli adattamenti francesi ottenevano grande successo.

La prima commedia di Brigida Bianchi, intitolata *L’inganno fortunato ovvero l’amata aborrita* pubblicata a Parigi nel 1659, contiene una dedica alla Regina di Francia, Anna d’Austria, madre di Luigi XIV ed un *Avvertimento a chi legge*. La seconda commedia di Orsola Cortesi, intitolata *La bella brutta* del 1665, presenta anch’essa una dedica alla *Sacra Real Christianissima Maestà della Regina Madre* ed una prefazione *Al cortese Lettore*.

Alla base del lavoro traduttivo c’è l’esigenza, come entrambe sottolineano, di vestire all’italiana un testo spagnolo, ma di metterlo in scena per i sudditi della Regina di Francia sui palcoscenici parigini. Brigida sostiene che: “Francia, Italia e altre province” “tutti i giorni introducono o scopertamente o di furto le muse Comiche delle Spagne, quando per farle genitrici, quando per servirsene da Licina” (Bianchi 1659); in altre parole i francesi e gli italiani adattano spesso furtivamente le *comedias* o se ne servono per partorire opere teatrali che funzionino sulla scena. Brigida Bianchi inserisce poi la similitudine del testo come vestito e del traduttore come sarto: “Tutto quello che ci pongono del proprio è di procurare ch’eschino di parto con un bell’abito alla moda” (*ivi*). Anche per Brigida, come per i suoi colleghi francesi, i drammaturghi non sono altro che “sarti” che rendono presentabili e alla moda le opere spagnole.

Proprio ai colleghi francesi sembra alludere Brigida Bianchi, quando chiede loro di essere “sarti in cervello” e li ammonisce: “Prendete bene le misure, che a questo si riduce il vostro vanto. Già che vi passa in conto il ladroneccio, procurate almen che le vesti stian bene addosso” (*ivi*). Anche lei parla di “ladroneggio”, ma ben diverso è l’atteggiamento traduttivo suo e della collega Orsola Cortesi. Le due attrici, donne e per di più straniere in terra di Francia, si cospargono il capo più e più volte e chiamano con modestia le loro commedie “aborto del mio cieco intendimento”, “ultimo sforzo del mio spirito”, “poveri sacrifici”, “vittime men perfette”. Brigida Bianca si definisce “rozza femminuccia” che non ha avuto altro maestro che la natura e si scusa per aver avuto “la presunzione di abbigliare alla mia usanza una Principessa”, ossia l’eroina della commedia.

Come nelle prefazioni dei drammaturghi francesi, nei peritesti delle due commedianti, l'intervento di traduzione non viene né nascosto né osannato: Brigida Bianchi, rivolgendosi al lettore asserisce che se il suo testo "venisse a confronto col soggetto, c'ho preso ad imitare, più tosto che a trasportare, si troverebbe tante diversità, che accuseresti la mia troppa licenza" (*ivi*); Orsola Cortesi afferma: "L'ho tirata dallo straniero nel nostro idioma, non con una totale obbedienza alle altrui parole essendo troppo diverse fra gl' uomini le maniere d'esprimersi" (Cortesi 1665).

Il loro lavoro segue le modalità di traduzione del teatro spagnolo diffuse all'epoca in Italia: la materia assunta è quella puramente diegetica e si perdono completamente le valenze letterarie e il codice simbolico della fonte spagnola, ma la struttura in tre atti rimane tale e le opere sono tradotte in prosa. Il teatro italiano aveva regole e strutture diverse rispetto a quelle francesi che le due attrici drammaturghe rispettano. Si muovono, ovviamente, in maniera un po' differente, apportando modifiche dettate dalla loro personalità, ma lo scopo che accumuna entrambe è la conquista del pubblico francese. L'orizzonte di attesa a cui devono adattare la loro creazione è la Parigi della metà del Seicento, che ama le storie d'amore tra personaggi di alto rango e non capisce più perfettamente l'italiano. Da qui scaturiscono i cambiamenti, gli scarti dai testi di partenza, come l'eliminazione dei lunghi monologhi, l'aggiunta di dialoghi d'amore più vivaci, l'*amplificatio* delle battute delle eroine, la *dilatatio* del tema della gelosia amorosa. Insomma, la galanteria già presente nei testi fonte viene fortemente enfatizzata.

Si tratta, nel loro caso, di mutamenti prodotti dalla necessità di trasportare il testo-fonte in un contesto teatrale e culturale specifico, quello del teatro italiano in Francia, costretto paradossalmente a continuare ad utilizzare la lingua italiana, ma anche ad adeguarsi alla cultura francese per poter catturare il pubblico. Il prestigio di queste due commedie, dedicate alla donna più potente del momento, la Regina di Francia, ne ha, sicuramente, determinato la pubblicazione, procedura rara, come si sa, per i testi della commedia dell'arte.

Ed un dialogo a distanza sembra scorgersi nelle prefazioni dei drammaturghi francesi e delle drammaturghe italiane della seconda metà del XVII secolo. La stima e l'ammirazione che, negli anni trenta e quaranta del Seicento, i drammaturghi francesi provavano nei confronti dei colleghi spagnoli si sono tramutate in un sentimento ambiguo che unisce un velato apprezzamento alla necessità di ribadire, nelle proprie prefazioni, la superiorità della drammaturgia francese rispetto a quella ispanica che presenta difetti che devono essere corretti. Sotto la modestia esageratamente esibita dalle due drammaturghe italiane ed in quel richiamare i colleghi uomini ad essere "sarti in cervello" e non semplicemente "tailleurs" o "fripiers" si cela forse la loro consapevolezza di poter competere come traduttrici di testi di teatro con i presuntuosi colleghi francesi che pensano di aver migliorato, nelle loro traduzioni, un prodotto drammaturgicamente perfetto come le *comedias* spagnole.

In conclusione, dall'analisi delle prefazioni, sembra emergere un elemento determinante: le strategie traduttive secentesche francesi (ma anche italiane per le scene francesi) di opere teatrali spagnole e italiane coeve nascono dalla volontà di creare testi-spettacolo che possano arrivare ad un destinatario ben definito (il pubblico parigino) e il più vasto possibile. È la messa in scena del testo, e non il giudizio che i drammaturghi esprimono sulla fonte nelle loro prefazioni, che interviene a suggerire tagli e cambiamenti e che indirizza il lavoro di questi primi traduttori (e traduttrici) teatrali.

BIBLIOGRAFIA

LETTERATURA PRIMARIA

- BIANCHI B. (1659): *Avvertimento a chi legge*, in: *L'inganno fortunato ovvero l'amata aborrita*, Cremona, Parigi.
- BOISROBERT F. L. M (1653): *Avis au Lecteur*, in: *La Folle gageure*, Courbé, Paris.
- CORNEILLE P. (1996): *Épitre e Au Lecteur*, in: PICCIOLA L. (a cura di), *Le Menteur, Théâtre complet*, t. II, Classiques Garnier, Paris: 200–202.
- CORNEILLE T. (2015): *Épitre*, in: DUMAS C. (a cura di), *Dom Bertrand de Cigarall, Théâtre complet*, t. I, Classiques Garnier, Paris: 492–493.
- ID. (2015): *Épitre*, in: PICCIOLA L. (a cura di), *Les engagements du hasard, Théâtre complet*, t. I, Classiques Garnier, Paris: 100–101.
- CORTESI O. (1665): *Cortese Lettore*, in: *La bella brutta, comedia*, Sassier, Parigi.
- ROTROU J. (2007): *Au Lecteur*, in: COURTÈS N. (a cura di), *La Bague de l'oubli, Théâtre complet 9*, SFTM, Paris: 97–98.
- ID. (2016): *Au Lecteur*, in: LOUVAT-MOLOZAY B. (a cura di), *Clarice ou L'Amour constant, Théâtre complet 12*, SFTM, Paris: 383–384.

LETTERATURA SECONDARIA

- BALLIU C. (1995): *Los traductores transparentes. Historia de la traducción en Francia durante el periodo clásico*, “Hieronymus Complutensis”, 1: 9–51.
- BASSNETT S. (1998): *Still Trapped in the Labyrinth: further reflections on translation and Theatre*, “Constructing Cultures”, Philadelphia, Multilingual Matters LTD: 90–108.
- BOURQUI C. (1999): *Les Sources de Molière. Répertoire critique des sources littéraires et dramatiques*, SEDES, Paris.
- BURY E. (1990): *Bien écrire ou bien traduire: Pierre-Daniel Huet théoricien de la traduction*, in: *La traduction au XVIIe siècle*, “Littératures classiques”, 13: 251–260.
- CIORANESCU A. (1983): *Le Masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Droz, Genève.
- COUDERC C. (a cura di) (2012): *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or en France. De la traduction au transfert culturel*, Presses Universitaires de Paris Ouest, Paris.
- DE CAPITANI P. (2005): *Du spectaculaire à l'intime. Un siècle de commedia erudita en Italie et en France (début du XVIe siècle – milieu du XVIIe siècle)*, Champion, Paris.
- LETAWE C. (2018): *Quand le traducteur-préfacier parle de traduction. Fonctions d'un discours entre préface allographe et préface auctoriale*, in: *Quand les traducteurs prennent la parole: préface et paratextes traductifs*, “Palimpsestes”, 31: 37–48.
- LHERMITTE C. (2004): *Adaptation as Rewriting: Evolution of a Concept*, “Lisa, Littérature, histoire des idées. Images et sociétés du monde Anglophone”, V/ 2: 26–44.
- MORTIER R. (1982): *L'Originalité*, Droz, Genève.
- PAVESIO M. (2000): *Calderón in Francia. Ispanismo e italianismo nel teatro francese del XVII secolo*, Dell'Orso, Alessandria.
- ID. (2016): *Sei insoliti adattamenti di commedie erudite italiane nel periodo di maggior successo del teatro spagnolo in Francia (1640–1660)*, in: COUDERC C., TRAMBAIOLI M., *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias (Italia, España, Francia, siglos XVI–XVIII)*, Presses Universitaires du Midi, Toulouse: 265–274.

- ID. (2018): “*Je l’ai rendu juste et poli de brut et déréglé qu’il était*”: Lope de Vega “habillé à la française” nella Folle gageure di Boisrobert, in: CALEF P. (a cura di), *Profili romanzi. Modelli, strutture e paradigmi di uno spazio culturale*, Nuova Trauben, Torino: 179–191.
- ID. (2020): *Gli avis au lecteur delle comédies (et tragi-comédies) à l’espagnole: spunti per la definizione di un nuovo genere?*, in: ANTONUCCI F., VUELTA GARCÍA S., *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secolo XVI–XVIII)*, University Press, Firenze: 41–58.
- PICCIOLA L. (2002): *Corneille interprète de Lope de Vega dans La Suite du Menteur*, in: *La traduction au XVIIe siècle*, “Littératures classiques”, 13: 209–221.
- PROFETI M. G. (1990): *Il paradigma e lo scarto*, in: *La metamorfosi e il testo (Studio tematico e teatro aureo)*, Franco Angeli, Milano: 7–16.
- ID. (1993): *Importare letteratura*, Edizioni dell’Orso, Torino.
- SIOUFFI G. (2010): *Le Génie de la langue française. Étude sur les structures imaginaires de la description linguistique à l’Âge classique*, Champion, Paris.
- TRAN-GERVAT Y. M. (2013): *Reconsidérer quelques idées reçues sur la période des “belles infidèles”*, in: TRAN-GERVAT Y. M. (a cura di), *Traduire en français à l’Âge classique. Génie national et génie des langues*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris: 7–12.
- TRAN-GERVAT Y. M. (a cura di) (2013): *Traduire en français à l’Âge classique. Génie national et génie des langues*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris.
- ZUBER R. (1995): *Les Belles infidèles et la formation du goût classique*, Albin Michel, Paris.

FELISA BERMEJO CALLEJA
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO)
ORCID: 0000-0002-6416-5758

LA TRADUCCIÓN DEL METALENGUAJE EN LAS GRAMÁTICAS DEL HISPANISMO ITALIANO

THE TRANSLATION OF METALANGUAGE IN THE GRAMMARS OF ITALIAN HISPANISM

RESUMEN

En las gramáticas de la lengua española destinadas a italo hablantes y publicadas a lo largo de los dos primeros tercios del siglo XX, se ha observado que diversos autores y autoras traducen la terminología gramatical empleada en la descripción de los fenómenos lingüísticos que presentan. El hecho de traducir el metalenguaje plantea varias cuestiones de interés; por ello, a partir de un corpus compuesto por ocho gramáticas, se determinará cuál es el alcance de la traducción terminológica. El objetivo último del presente estudio es valorar la necesidad, utilidad o conveniencia de la traducción de los términos gramaticales a la hora de facilitar u obstaculizar la enseñanza-aprendizaje de la lengua.

PALABRAS CLAVE: gramática de español, metalenguaje, traducción, hispanismo lingüístico italiano, terminología del verbo

ABSTRACT

In the grammars of the Spanish language intended for Italian speakers and published during the first two thirds of the twentieth century, it has been observed that various authors translate the grammatical terminology used in the description of the linguistic phenomena they present. The fact of translating metalanguage raises several questions of interest; therefore, on the basis of a corpus of eight grammars, the extent of terminological translation will be determined. The ultimate aim of the present study is to assess the need, usefulness or convenience of translating grammatical terms in order to facilitate or hinder language teaching and learning.

KEYWORDS: Spanish grammar, metalanguage, translation, Italian Linguistic hispanism, verb terminology



Copyright © 2024. The Author. This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are properly cited. The license allows for commercial use. If you remix, adapt, or build upon the material, you must license the modified material under identical terms.

INTRODUCCIÓN

Entre los estudios gramaticográficos, está consolidada una primera distinción entre la gramaticografía del hispanismo lingüístico autóctono y la del hispanismo lingüístico extranjero (Gómez Asencio 2021; Gómez Asencio, Quijada van den Berghe 2021). En el ámbito europeo y por lo que respecta a las gramáticas de enseñanza de la lengua española, el presente estudio se centra en la rama gramaticográfica del hispanismo italiano, es decir, se focaliza en el estudio de gramáticas de la lengua española dirigidas a estudiantes italo hablantes publicadas a lo largo del siglo XX, desde la primera hasta la séptima década; no se aborda todo el siglo debido al hecho – ya constatado – de que a partir fundamentalmente de los años 70 se producen cambios en la metodología de la enseñanza de las lenguas modernas que reflejan, a su vez, los cambios habidos en la política internacional, en la sociedad y en la cultura italiana y española de la época, cuando se advierte una neta influencia del mundo anglosajón, que produce un nuevo y diverso interés por el aprendizaje de las lenguas modernas; por eso, por lo que concierne, concretamente, al hispanismo italiano, como señala San Vicente (2017) y Calvi (1995: 148–151), conviene mantener separadas estas fases del siglo XX en lo relativo a las gramáticas y métodos de enseñanza de la lengua española. Balboni (2021: 11) expresa con gran eficacia la línea de separación entre la tradición y la nueva tendencia en el ámbito de la enseñanza-aprendizaje de las lenguas modernas:

Fino agli anni Settanta non c'erano dubbi e problemi, quindi la vita degli autori di materiali e quella degli insegnanti che li usavano (anche per vent'anni di seguito) era semplice, la strada era chiara, la gerarchia era ben stabilita, la grammatica era l'asse portante dell'insegnamento, cui si aggiungevano pronuncia e ortografia all'inizio, lessico durante tutto il corso, letture di cultura e civiltà e qualche testo letterario qua e là.

Dada, por tanto, la importancia que se concede al uso didáctico de la gramática en el periodo estudiado, el objetivo del presente estudio es, en primer lugar, señalar si se ha traducido el metalenguaje utilizado en la descripción gramatical explícita y, en caso afirmativo, establecer su alcance, es decir, cuántas y cuáles son las categorías gramaticales cuya terminología es objeto de traducción. Una vez que se haya determinado aquello que se traduce o que no se traduce, el siguiente paso es analizar el material obtenido, para disponer de los datos concretos que permitan intuir la motivación y la funcionalidad de dicha opción en el proceso de enseñanza-aprendizaje de una lengua afín y, en última instancia, en términos de interrelación lingüística y cultural.

Las preguntas que se plantean son:

- ¿cuántos son los autores que optan por la traducción del metalenguaje? ¿lo hacen de forma sistemática o esporádica?
- ¿cuáles son las categorías gramaticales cuya terminología se traduce?
- ¿a qué tradición se adscribe la terminología utilizada en español?
- ¿cuál es el grado de equivalencia de las denominaciones traducidas al español con respecto a las italianas?

- ¿cuál es la necesidad, utilidad o conveniencia de la traducción de los términos gramaticales a la hora de facilitar o entorpecer el aprendizaje de la lengua?
- ¿se pueden superponer las dos tradiciones gramaticales?

El corpus está compuesto por ocho gramáticas de lengua española publicadas en Italia y destinadas a aprendientes italo hablantes. Son gramáticas representativas del hispanismo lingüístico italiano que gozaron, en general, de amplia difusión en el ámbito de la enseñanza del español. Desde el punto de vista cronológico, se ha seleccionado una gramática por cada una de las décadas correspondientes al periodo estudiado, que va desde 1900 hasta 1970, a las que se ha añadido por su interés la gramática de Manetta/Rughi (1872–1880–1908), publicada a caballo entre los dos siglos. También la primera edición de la gramática de Pavia es de fines del siglo XIX, concretamente, de 1894; aquí, sin embargo, se analiza la tercera edición, en cuya introducción el autor declara haber realizado varios cambios y modificaciones.

Las gramáticas que conforman el corpus fueron ideadas para ser utilizadas en el aula con la finalidad de enseñar la lengua española, tanto de la teoría gramatical como de su uso, haciendo referencia con esto último al desarrollo de las habilidades de comprensión (ejercicios de lectura y traducción directa) y producción (ejercicios de completar, redacción y traducción inversa) a través de textos aportados al final de cada lección para las actividades de lectura, de traducción, etc. En estas obras, el léxico se registra, generalmente, en breves glosarios traducidos, perteneciente a diversos ámbitos de la vida: personal, social, familiar, escolar, deportivo, etc. Se trata, en definitiva, de gramáticas inscribibles en el método de gramática-traducción ampliado con elementos iconográficos que representan el puente para acceder (o a aspirar) al método directo, tan en boga durante algunas décadas del siglo XX. Las gramáticas objeto de análisis son las escritas por¹:

- Manetta y Rughi 19083 [1872–73],
- Bacci 1904,
- Pavia 19123 [1895],
- Granados 1926,
- Ambruzzi 19312 [1928],
- Boselli 1940²,
- Moletta 1955,
- Gallina 1963.

¹ La referencia bibliográfica completa se halla en la sección correspondiente a las fuentes primarias de la bibliografía.

² También en la década de los cuarenta, publicó Maria Chiara Rocchi Barbotta su gramática titulada *El idioma español. Gramática y lecturas* (1944), que, sin embargo, no forma parte del corpus, porque, a excepción de la parte dedicada a la fonética que está redactada en italiano, la obra está escrita en español.

EL METALENGUAJE EN OCHO GRAMÁTICAS

MANETTA/RUGHI (1908): *GRAMMATICA DELLA LINGUA SPAGNUOLA*

En la gramática de Manetta/Rughi³ (1908) todo el metalenguaje está en lengua italiana. No se halla ninguna traducción al español ni tampoco ninguna sustitución de la terminología italiana por la española a excepción de los preliminares (pp. 1–13), en concreto en la descripción de la puntuación (pp. 7–8). La sistematicidad de la ausencia de metalenguaje en español se observa en todas las categorías gramaticales y también en todo lo referente al sistema verbal, tanto en la descripción teórica discursiva como en las tablas que reproducen la conjugación regular e irregular.

BACCI (1904): *GRAMMATICA DELLA LINGUA SPAGNOLA AD USO DELLE SCUOLE*

Bacci⁴ (1904) utiliza en la descripción de los tiempos la terminología española; ahora bien, cuando presenta los paradigmas de la conjugación completa (véase *haber*) encabeza cada tiempo con la denominación en italiano, aunque parece un calco formal de la terminología española como se puede observar en “preterito imperfetto”, “preterito perfetto”, preterito piuccheperfetto”, etc. (pp. 78–109)⁵. Asimismo, “nelle lezioni dedicate alla coniugazione irregolare” (pp. 114–139), Bacci utiliza las expresiones *presente dell'indicativo*, *presente dell'imperativo*, *presente del soggiuntivo*, etc, cuando, en realidad, en italiano se ha fijado la expresión que indica en primer lugar el modo y en segundo, el tiempo, como, por ejemplo, *indicativo presente*, *imperativo presente*, *congiuntivo presente*, etc. (así lo utilizan los demás autores en las gramáticas analizadas), a diferencia, precisamente del español que forma dichas denominaciones colocando primero el tiempo, seguido del modo y unidos por la preposición *de*: *presente de indicativo*.

También, en la lección sobre las partes de la oración, presenta en paralelo, en dos columnas, las denominaciones en español y en italiano:

³ Si bien la dos primeras ediciones vieron la luz a finales del siglo XIX, en el presente estudio se analiza la tercera y última edición publicada ya en el XX, que reproduce las modificaciones realizadas por Rughi en la segunda edición (1880), tras el fallecimiento de Manetta, y las correcciones formales llevadas a cabo por Ambruzzi y Garrone (Bermejo Calleja 2022: 136–137).

⁴ Luigi Bacci fue profesor de lengua española en la *R. Scuola diplomatico-coloniale*, que luego pasaría a llamarse *Regio Istituto Superiore di Studi Commerciali e Coloniali*, de Roma. Fue, en colaboración con Agostino Savelli, autor del *Dizionario spagnolo-italiano* (1908) y, enteramente, del *Dizionario italiano-spagnolo* (1916). Escribió un manual de literatura, además de antologías literarias y varios ensayos sobre historia; dirigió la revista *Colombo* (Roma 1926–1930) y realizó numerosas traducciones (Bermejo Calleja 2010).

⁵ En realidad, el término *pretérito* había sido utilizado con anterioridad en otras gramáticas de español publicadas en Italia como, por ejemplo, en *Il nuovo Franciosini. Grammatica della lingua spagnola ad uso degli'italiani* publicado en 1884.

<i>artículo</i>	<i>articolo</i>
<i>sustantivo o nombre</i>	<i>sostantivo o nome</i>
<i>adjetivo</i>	<i>aggettivo</i>
<i>pronombre</i>	<i>pronome</i>
<i>verbo</i>	<i>verbo</i>
<i>participio</i>	<i>participio</i>
<i>adverbio</i>	<i>avverbio</i>
<i>preposición</i>	<i>preposizione</i>
<i>conjunción</i>	<i>coniunzione</i>
<i>interjección</i>	<i>interiezione.</i>

Imagen 1. Bacci (1904: 27) *Delle parti dell'orazione*

También ofrece organizadas en dos columnas las denominaciones de los tipos de sustantivos:

<i>primitivos y derivados</i>	<i>primitivi e derivati</i>
<i>simples y compuestos</i>	<i>semplici e composti</i>
<i>colectivos</i>	<i>collettivi</i>
<i>partitivos</i>	<i>partitivi</i>
<i>proporcionales</i>	<i>proporzionali</i>
<i>verbales</i>	<i>verbali</i>
<i>umentativos</i>	<i>aumentativi</i>
<i>diminutivos</i>	<i>diminutivi</i>
<i>despectivos</i>	<i>dispregiativi.</i>

Imagen 2. Bacci (1904: 40) *Delle vari specie dei nomi*

Además, en el cuerpo del texto, el autor traduce del italiano al español en las siguientes páginas: 12: “*maiuscole e minuscole* (mayúsculas y minúsculas) (...) *semplici e doppie* (simples y dobles)”, 28: “*L'articolo* (artículo) (...) *determinato o determinante* (determinado) *ed indeterminato* (indeterminado ó genérico)” y 46: “gli aggettivi si dividono in *positivi* (positivos), *comparativi* (comparativos) e *superlativi* (superlativos)”.

En cambio, traduce el metalenguaje del español al italiano en los párrafos – redactados en italiano – correspondientes a la lección IX (*Lezione IX. Degli aggettivi numerali*), en la página 51: “Gli aggettivi numerali si dividono in *assolutos o cardinales* (assoluti o cardinali); *ordinali* (ordinali); *partitivi* (distributivi); *proporzionali* (proporzionali); *collettivi* (collettivi)”.

Cambia de modalidad en la página 56, en la lección sobre el pronombre (*Lezione X. Del pronome*), ya que aporta la clasificación directamente en español, sin traducir: “I pronomi, in spagnolo sono di cinque specie: *personales, demostrativos, posesivos, relativos* e *indeterminados*”. Más adelante, al desarrollar las explicaciones sobre cada tipo de pronombre, Bacci (1904) usará, sin embargo, los términos propios del italiano: *personali* (p. 56), *dimostrativi* (p. 62), *possessivi* (p. 63), *relativi* (p. 64), *indeterminati* (p. 69).

Respecto a la descripción teórica del verbo, la primera presentación de la terminología la realiza en español acompañada de su traducción al italiano (p. 71), para luego seguir exclusivamente en italiano. Actúa de la misma manera a la hora de describir los tiempos verbales, es decir, registra primero las denominaciones en lengua española con su traducción al italiano (p. 73):

Il modo indicativo ha sei tempi: *presente, pretérito imperfecto, pretérito perfecto, pluscuamperfecto, futuro imperfecto* e *futuro perfecto*. Il *pretérito perfecto* comprende i tempi che in italiano si chiamano: *passato prossimo* e *passato remoto*. *Futuro imperfecto* che corrisponde al nostro *futuro semplice*, come per es.: *oiré* (sentirò); *amaré* (amerò). *Futuro perfecto* che corrisponde al nostro *futuro misto* o *anteriore*: *habré oído* (avrò ascoltato, udito). *Piuccheperfecto* che corrisponde al *trapassato*. Il *preterito perfetto* (e di questo tempo è necessario parlare con un certa ampiezza) che spiega come già passato, il significato del verbo, come per es.: *he estado, esture* e *ful*, si divide in *passato prossimo* e *remoto*. *Prossimo* è

Imagen 3. Bacci (1904: 73) *Tempi del verbo*

En definitiva, la traducción al italiano con las explicaciones correspondientes de las páginas 71–73, que sirven de preliminares sobre el verbo, le permite luego al autor utilizar las denominaciones exclusivamente en italiano en todas las tablas: verbos *haber, ser, estar* (pp. 78–93), verbos regulares (pp. 93–109) e irregulares (pp. 114–139).

PAVIA (1912): *GRAMMATICA SPAGNUOLA*

En la gramática⁶ de Pavia (1912), se observa que el metalenguaje en las descripciones gramaticales está en italiano. Sin embargo, cuando ofrece las tablas de la conjugación de los verbos *ser* y *estar* (pp. 103–108), de *haber* y *tener* (pp. 108–112) y de la conjugación completa de los verbos regulares (pp. 114–119), utiliza las denominaciones de los modos y de los tiempos en lengua española. No se trata, por tanto, de una traducción, dado que no aparece la denominación en ambas lenguas, pero es significativo que en las tablas, a diferencia de la explicación discursiva, identifique los paradigmas con la terminología española: INFINITIVO: *PRESENTE, Pretérito*. INDICATIVO: *Presente, Imperfecto, Pretér. absoluto (amé), Perfecto (he amado), Pluscuamperfecto, Pretér. anterior, Futuro, Futuro anterior* o *segundo*. SUBJUNTIVO: *Presente, Imperfecto, Perfecto, Pluscuamperfecto, Futuro, Futuro anterior*. CONDICIONAL: *Presente, Pasado*. IMPERATIVO. Este hecho se limita solo a las páginas indicadas, puesto que, a partir de la página 120 hasta la página 170, siguiendo con la presentación de las formas verbales, utiliza exclusivamente la terminología italiana: *Indef. pres. Indef. perf., Ger. pres., Ger. pass.,* ecc. INDICATIVO: *Presente, Imperfetto, Passato remoto, Futuro, Passato prossimo*. SOGGIUNTIVO: *Presente, Imperfetto, Futuro*. CONDIZIONALE. IMPERATIVO (pp. 120–124; 132–148; 154–170).

⁶ Luigi Pavia fue profesor en los *Regi Istituti Tecnici*, tal y como se puede leer en la portada. Publicada en 1912, constituye la tercera edición revisada y modificada por el mismo autor que afirma en la introducción que ha intervenido en las partes formales: “introducendo, principalmente, sia ulteriori dilucidazioni, sia qualche miglioria nella parte formale, affinché agli studiosi riesca ancor più facilitato l’apprendimento della materia.” (Pavia 1912: VII). La primera edición vio la luz en 1895 y la segunda, en 1904.

El único caso en el que el autor ofrece la traducción de la nomenclatura es cuando anuncia las partes del discurso en la página 14, donde, organizadas en dos columnas, presenta las denominaciones españolas en la columna de la izquierda y las equivalentes italianas en la de la derecha, tal y como se observa en la imagen 4.

Parti del discorso.

§ 14.

El artículo	<i>l'articolo</i>
» nombre sustantivo	<i>il nome sostantivo</i>
» " adjetivo	» » <i>aggettivo</i>
» número	» <i>numero</i>
» pronombre	» <i>pronome</i>
» verbo	» <i>verbo</i>
» advérbio	<i>l'avverbio</i>
la preposición	<i>la preposizione.</i>
» conjunción	» <i>coniunzione</i>
» interjección	<i>l'interjezione (1).</i>

Imagen 4. Pavia (1912: 14) *Parti del discorso*

GRANADOS (1926): *GRAMMATICA DELLA LINGUA SPAGNOLA*

En la gramática de Granados⁷ (1926) hay algunos títulos de capítulos o secciones que llevan la traducción en español a la derecha con la letra en versalitas; de todas formas, no se trata de una práctica aplicada sistemáticamente ni tampoco parece que responda a un criterio determinado; de hecho, en el capítulo dedicado al adverbio, todos los títulos van acompañados de sus respectivas traducciones, pero es el único. Respecto a los capítulos dedicados al verbo, que ocupan casi 100 páginas, de la 174 a la 269, Granados (1926) utiliza el metalenguaje de modos y tiempos en español en las tablas –no en los párrafos teóricos en forma discursiva–, tanto para los verbos auxiliares (pp. 190–198) como para las conjugación regular (pp. 200–204), tanto para las irregularidades vocálicas y consonánticas que afectan fundamentalmente al presente (pp. 212–230) como para los irregulares absolutos (pp. 231–265). Es importante destacar que Granados (1926) ofrece, organizadas en columnas paralelas, las denominaciones españolas e italianas de los tiempos verbales (pp. 199–200).

⁷ Juana Granados fue profesora de enseñanza media en varias ciudades italianas, pero fue en Milán donde más tiempo ejerció su profesión docente no solo en institutos sino también en la universidad. Fue precisamente la gramática que se analiza en este estudio la primera dedicada a la enseñanza de español. Publicará más adelante otras gramáticas hasta llegar a su obra más conocida publicada en 1960, *La lingua spagnola*, que se reimprimirá hasta 1993 (Chierichetti 2014: 206–207).

Tabla 1. Granados (1926: 199)
Denominazione dei tempi

Denominazione dei tempi		
Denominaz. spagnola	Denominaz. italiana	Esempi
MODO INDICATIVO	MODO INDICATIVO	
PRESENTE	Presente	<i>amo</i>
PRETÉRITO IMPERFECTO	Imperfetto	<i>amaba</i>
PRETÉRITO PERFECTO (<i>simple o indefinido</i>)	Passato remoto	<i>amé</i>
FUTURO IMPERFECTO	Futuro semplice	<i>amaré</i>
PRETÉRITO PERFECTO	Passato prossimo	<i>he amado</i>
PRETÉRITO PLUSCUAMPERFECTO	Trapassato prossimo	<i>había amado</i>
PRETÉRITO ANTERIOR	Trapassato remoto	<i>hube amado</i>
FUTURO PERFECTO	Futuro anteriore	<i>habré amado</i>
MODO SUBJUNTIVO	MODO SOGGIUNTIVO	
PRESENTE	Presente	<i>ame</i>
PRETÉRITO IMPERFECTO	Imperfetto	<i>Amase Amara</i>
FUTURO IMPERFECTO	Futuro semplice	<i>Amare</i>
PRETÉRITO PERFECTO	Passato prossimo	<i>Haya amado</i>
PRETÉRITO PLUSCUAMPERFECTO	Trapassato prossimo	<i>Hubiese amado Hubiera amado</i>
FUTURO PERFECTO	Futuro anteriore	<i>Hubiere amado</i>
MODO POTENCIAL	MODO CONDIZIONALE	
PRETÉRITO IMPERFECTO	Imperfetto	<i>Amaría Amara</i>
PRETÉRITO PERFECTO	Passato prossimo	<i>Habría amado Hubiera amado</i>

AMBRUZZI 1931: *GRAMMATICA SPAGNOLA:*
CON SVARIATI ESERCIZI E NOTE DI GRAMMATICA STORICA

Este autor⁸, como los anteriores, redacta en italiano la descripción gramatical que ofrece. Muy raramente acompaña la denominación lingüística con su traducción al español; lo hace solo, por ejemplo, al tratar la acentuación: “Secondo il posto occupato dalla sillaba tonica, una parola è tronca (*aguda*), piana (*grave*) o sdrucciola (*esdrújula*).” (p. 26) o el género de

⁸ Lucio Ambruzzi fue profesor de español en la Facultad de Economía de la Universidad de Turín. Su obra más conocida es su diccionario bilingüe, pero su producción editorial es muy amplia, ya que cuenta con ensayos y antologías literarias y con manuales y gramáticas para la enseñanza del español a italo hablantes. La primera edición de su gramática fue en 1928, pero, sin duda, es la edición de 1931 la que está bien perfilada y completa. Tendrá varias reediciones incluso tras el fallecimiento del autor. (Bermejo Calleja 2014). Para mayor información sobre esta gramática, se remite también a San Vicente (2013, 2017).

los sustantivos “Il nome può essere *común, propio, colectivo*, ecc., come in italiano, e di genere maschile o femminile (*masculino o femenino*).” (p. 66) y pocos ejemplos más. Tiende, en todo caso, a utilizar la terminología en español directamente, o sea, no como traducción, y generalmente en epígrafes; aun así, tampoco lo hace de forma sistemática. Está también en español la terminología referida al verbo, es decir, las denominaciones de modos y tiempos en las tablas de la conjugación verbal; en concreto de la conjugación regular (pp. 174–179) y en el cuadro sinóptico de la conjugación (pp. 240–241):

Tabla 2. Ambruzzi (1931: 240–241)
Cuadro Sinóptico de la Conjugación

Modo indicativo
PRESENTE
PRETÉRITO IMPERFECTO
PRETÉRITO PLUSCUAMPERFECTO
PRETÉRITO PERFECTO SIMPLE
PRETÉRITO PERFECTO COMPUESTO
PRETÉRITO PERFECTO ANTERIOR
FUTURO SIMPLE
FUTURO COMPUESTO
Modo condicional (también llamado Potencial)
SIMPLE
COMPUESTO
Modo subjuntivo (o Conjuntivo)
PRESENTE
PRETÉRITO PERFECTO COMPUESTO
PRETÉRITO IMPERFECTO
PRETÉRITO PLUSCUAMPERFECTO
FUTURO SIMPLE
FUTURO COMPUESTO

Asimismo, Ambruzzi utiliza el metalenguaje español para los tiempos y modos verbales en las descripciones (pp. 169, 171, 248, 249, etc.) con excepción de cuando describe las trece irregularidades vocálicas y consonánticas (pp. 187–235).

BOSELLI (1940): *LA GRAMMATICA SPAGNOLA
DEL XX SECOLO AD USO DEGLI ITALIANI*

Boselli⁹ (1940)¹⁰, a excepción de la primera parte (*La pronuncia*), traduce sistemáticamente los títulos de cada uno de los capítulos en las otras tres partes en las que divide su gramática (*Il nome e i suoi accessori; Del verbo; Le parti invariabili*). La modalidad gráfica es colocar la traducción al español a la derecha entre paréntesis y en letra cursiva, tal y como se observa, por ejemplo, respectivamente, en las páginas 201 (2ª parte), 350 (3ª parte) y 498 (4ª parte):

CAPITOLO SESTO

Aggettivi numerali (Adjetivos numerales).

(...)

CAPITOLO QUARTO

Forma passiva (Voz pasiva).

(...)

CAPITOLO TERZO

Della Congiunzione (De la Conjunción).

En cambio, en la primera parte, donde describe la pronunciación, la ortografía, la puntuación, etc. no traduce los títulos, salvo uno: CAPITOLO QUARTO Del legamento: (*El enlace*) (p. 94), y solo en dos ocasiones traduce dos subtítulos del quinto y último capítulo: §45 Segni ortografici. (*Signos ortográficos*) y §46 Segni di interpunzione (*Signos de puntuación*).

También en la gramática de Boselli (1940) es necesario distinguir entre los capítulos dedicados al verbo, que aquí conforman la parte tercera, y los dedicados a las demás categorías verbales, porque en los primeros, si bien combina la enumeración directamente en español con las traducciones al italiano de algunas denominaciones, el autor ofrece la terminología verbal en español en el primer capítulo (pp. 303–310); este funciona como introducción a los siguientes y en él se recoge, englobada en la descripción, la lista de las clases de verbos: “*transitivos, neutros o intransitivos, reflexivos o reflejos, reciprocas, auxiliares, impersonales, defectivos, regulares, irregulares.*” (p. 303), de los modos: “*infinitivo* (comprende el gerundio y el participio), *indicativo, imperativo, subjuntivo e potencial* (condizionale).” (p. 306), de los tiempos del modo indicativo: “*presente, pretérito imperfecto* (imperfetto), *pretérito indefinido* (remoto), *futuro imperfecto* (futuro semplice); e quattro tempi composti: *pretérito perfecto* (passato prossimo), *pretérito pluscuamperfecto* (trapassato prossimo), *pretérito anterior* (trapassato remoto) e *futuro perfecto* (futuro anteriore)” (p. 307) y de los tiempos del subjuntivo: “Il *subjuntivo* ammette tre tempi semplici: *presente, pretérito*

⁹ Carlo Boselli, renombrado hispanista, fue profesor en el *Circolo Filologico* y en el *Circolo di pubblico insegnamento* de Milán. Tiene una amplia producción editorial, entre la que destaca *La grammatica spagnola del XX secolo* “por tratarse de una obra distinta a los manuales publicados hasta entonces por el autor, tanto por los criterios con los que fue concebida como por el método adoptado” (Bordonaba Zabalza 2014: 186). Se trata del método comparativo-contrastivo. Para mayor información sobre esta gramática, se remite a Bordonaba Zabalza (2014) y a San Vicente (2013, 2017).

¹⁰ También en la década de los cuarenta, Maria Chiara Rocchi Barbotta publicó su gramática titulada *El idioma español. Gramática y lecturas* (1944). No forma parte del corpus y, por tanto, no ha sido objeto de análisis, porque, a excepción de la parte dedicada a la fonética que fue redactada en italiano, la obra está escrita en español.

imperfetto e futuro imperfetto; e tre composti: *pretérito perfecto*, *pretérito pluscuamperfecto e futuro perfecto*” (p. 308).

Es importante tomar nota de que en este caso, el autor añade la traducción en italiano de algunas de las denominaciones, como *remoto* o *trapassato*, que son las más características y las que más se alejan del metalenguaje correspondiente en español.

Aparte de este primer capítulo de la tercera parte, es necesario dejar claro que las descripciones teóricas explícitas sobre el verbo se realizan en lengua italiana en todos los demás capítulos de esta parte. Será, en cambio, en la gran mayoría de las tablas verbales, donde se mantenga el metalenguaje en español; de hecho, los distintos paradigmas verbales están encabezados por la denominación del modo o del tiempo en lengua española, como en las tablas de los verbos *haber*, *tener*, *ser*, *estar* (pp. 329–335); en la tabla de la conjugación de los tiempos simples de los verbos regulares (pp. 336–339), en el cuadro sinóptico de los verbos regulares (pp. 240–341); en la forma pasiva (pp. 351–352); en los verbos diptongados, con variaciones vocálicas y consonánticas (pp. 363–369) y, por último, en los verbos irregulares (pp. 371–385).

MOLETTA (1955): *GRAMMATICA DELLA LINGUA
SPAGNOLA CON APPLICAZIONE DELLE RECENTI
MODIFICAZIONI ORTOGRAFICHE DELLA «ACADEMIA ESPAÑOLA»*

En la gramática de la lengua española de Pierina Moletta¹¹ es muy poco frecuente hallar traducciones del metalenguaje gramatical. Solo cuando trata los numerales traduce algunas denominaciones en títulos y en el texto explicativo (pp. 247–249 y 273–274). Esporádicamente, en la descripción teórica incluye la traducción en español, bien entre paréntesis, como, por ejemplo, al describir las preposiciones (p. 307) bien como inciso entre comas al describir las conjunciones (p. 347). En la mayor parte de los capítulos (*ortografía e fonetica*, *articolo*, *nomi*, *aggettivi*, *possessivi*, *dimostrativi*, etc.) las explicaciones gramaticales están enteramente en italiano. La situación cambia cuando los capítulos abordan la conjugación verbal, ya que en ellos la denominación de tiempos y modos está en lengua española. En las tablas de los paradigmas del verbo *haber* (pp. 32–34), que es cuando presenta por primera vez la nomenclatura verbal, ofrece entre paréntesis la traducción al italiano de las denominaciones españolas.

Para las tablas de los siguientes verbos, como *ser*, *estar* y *tener*, para la conjugación regular (pp. 70–77), la irregular vocálica y consonántica (pp. 184–185, 187–188; 194, 197, 199–201, 204–205, 208) y la irregular propia (pp. 258–264) utiliza siempre las denominaciones de modos y tiempos en lengua española sin traducción.

Tabla 3 Moletta (1955: 32–33) *Verbo haber*

MODO INDICATIVO	
<i>Presente</i> (<i>Presente</i>)	<i>Pretérito perfecto</i> (<i>Passato prossimo</i>)

¹¹ Pierina Moletta fue profesora de español en la Facultad de Economía de la Universidad de Turín y también en el Instituto Gioberti. Su primera obra fue una gramática de italiano para hispanohablantes publicada en 1935 en Barcelona, ciudad en la que residió varios años y en la que impartió clases de italiano.

MODO INDICATIVO	
<i>Pretérito imperfecto</i> (<i>Imperfetto</i>)	<i>Pretérito pluscuamperfecto</i> (<i>Trapassato prossimo</i>)
<i>Pretérito indefinido</i> (<i>Passato Remoto</i>)	<i>Pretérito anterior</i> (<i>Trapassato remoto</i>)
<i>Futuro imperfecto</i> (<i>Futuro semplice</i>)	<i>Futuro perfecto</i> (<i>Futuro anteriore</i>)
<i>Modo potencial (Condizionale)</i>	
<i>Simple o imperfecto</i> (<i>Presente</i>)	<i>Compuesto o perfecto</i> (<i>Passato</i>)
MODO IMPERATIVO (<i>Imperativo</i>)	
MODO SUBJUNTIVO (<i>Congiuntivo</i>)	

GALLINA (1963): *GRAMÁTICA ESPAÑOLA*

Es importante destacar que el título de la gramática de Gallina¹² (1963) está escrito en lengua española, lo cual puede llevar a pensar que también la teoría gramatical está escrita en lengua española; en cambio, el contenido de la obra revela una realidad muy distinta. Se puede señalar que están en español los títulos de cada lección, término este último escrito explícitamente también en español, aunque en ningún caso se refleje en el índice final, ya que los mismos aparecen en italiano en su totalidad (imagen 5).

I N D I C E

	Presentazione	Pag. 1
LEZIONE I	Pronuncia: <i>a, i, u; e, o; y; f, l, m, n, p, t, h, k</i>	3
	Letture e dettato	4
	Generalità sull'accentatura	4
LEZIONE II	Pronuncia: <i>ch, ll, ñ, q, r</i>	5
	Letture e dettato	5
	Plurale dei sostantivi. Articolo determinativo	6
	Esercizio N. 1	6
LEZIONE III	Pronuncia: <i>c, z; g, j; s; x</i>	7
	Letture e dettato	8
	Plurale degli aggettivi e dei sostantivi	9
	Esercizi N. 2, 3	9
LEZIONE IV	Pronuncia: <i>d; b, v; cc; mm; gn; sc</i>	11
	Letture e dettato	12
	Pronomi personali soggetto. Uso di <i>tener</i> . Indicativo presente di <i>tener</i> . Numeri dall'1 al 10. Articolo indeterminativo	13
	Esercizi N. 4, 5, 6	13
	Interrogazione	14
LEZIONE V	Accentatura	15
	Letture e dettato	15
	Uso di <i>ser</i> . Indicativo presente di <i>ser</i> . Femminile di alcuni aggettivi	16
	Esercizi N. 7, 8, 9, 10	16
LEZIONE DI RICAPITOLAZIONE:	Plurale	18
	Esercizio N. 11	18

Imagen 5. Gallina (1963: 305) *Indice*

¹² Anna Maria Gallina fue profesora de español en la Universidad de Padua, en la Facultad de Ciencias Políticas, en la de Letras y en la de Magisterio, y autora de diversas obras dedicadas a la enseñanza de español. Para una mayor información sobre la actividad docente y la producción editorial de Gallina, se remite al estudio de Castillo Peña (2018).

Sin embargo, como se indicaba en el párrafo anterior, cada “lección” lleva el título escrito en español, tal y como se puede observar en los ejemplos que reproducen a continuación las páginas 3, 15 o 29, respectivamente:

I. – LECCIÓN PRIMERA
PRONUNCIACIÓN

(...)

V. – LECCIÓN QUINTA
ACENTUACIÓN

(...)

IX. – LECCIÓN NOVENA
REGLAS ORTOGRÁFICAS

Los ejemplos reproducidos muestran títulos adscribibles al metalenguaje: pronunciación, acentuación, reglas ortográficas. Efectivamente esto es así hasta la unidad X, puesto que a partir de la misma, Gallina (1963) propone títulos que hacen referencia a distintos ámbitos de la vida (pp. 33, 39, 51, respectivamente). Nótese que en estos casos, añade entre paréntesis la traducción al italiano:

X. – LECCIÓN DIEZ
LA FAMILIA

(*La famiglia*)

(...)

XI. – LECCIÓN ONCE
LA ESCUELA

(*La scuola*)

(...)

XIII. – LECCIÓN TRECE
LA CASA, LA VIVIENDA
(*La casa*)

En consecuencia, dado que los títulos no son categorías gramaticales ni aluden a cuestiones asimismo gramaticales, queda claro que ya no es la gramática la que realiza el papel de criterio ordenador de la disposición de los contenidos, como en las anteriores gramáticas. Se puede afirmar, por tanto, que la obra de Gallina (1963) no es propiamente una gramática ni tampoco se acoge enteramente al método tradicional, ya que, entre otros, no se corresponde con uno de los rasgos característicos: “La elaboración del currículo sobre el eje de una descripción gramatical de la lengua” (Sánchez Pérez 1997: 133). Como señala Castillo Peña (2018: 214), la gramática de Gallina (1963) adopta el método activo¹³, pero no plenamente, ya que sigue proponiendo, por ejemplo, ejercicios de traducción directa e inversa. Adoptando la clasificación de Sánchez Pérez (1992: 373), se puede afirmar que la estudiosa coloca la obra entre los manuales “híbridos”, situados “en un término medio” entre los métodos naturales de principios del siglo XX y los más tradicionales fundamentados en la gramática y la traducción”.

¹³ “El método “activo” se refiere a la renovación educativa y pedagógica que en España se conocía como Educación Nueva y que en Italia inspira a Montessori y las hermanas Agazzi, en la que se pone al alumno en el centro del proceso educativo, se rechaza el aprendizaje memorístico y se fomenta la autonomía y el espíritu crítico por medio de una didáctica menos expositiva que prefiere la observación personal” (Castillo Peña 2018: 144).

Que no pueda considerarse tipológicamente una gramática no significa que no contenga información teórica gramatical. Esta viene propuesta en breves párrafos numerados y encerrados en un rectángulo o recuadro (denominados también *box*) y llevan todos por título “Reflexionemos un poco”. Hay de dos tipos: el primer tipo aparece intercalado, generalmente en la tercera página de cada lección; el segundo forma parte de las denominadas “Lecciones de resumen”.

El contenido del primer tipo de recuadro es, sí, gramatical, como se ha señalado, pero no trata necesariamente solo una única categoría en los distintos párrafos, sino que puede abordar aspectos gramaticales diferentes, que sirven de base teórica para la realización de los ejercicios de esa misma lección.

Reflexionemos un poco.

1. Il congiuntivo presente alla 2^a e 3^a coniugazione ha queste terminazioni: **-a, -as, -a; -amos, -áis, -an.**
2. L'imperativo della 2^a coniugazione ha le seguenti desinenze: **-e, -a; -amos, -ed, -an.**
3. L'imperativo della 3^a coniugazione ha le seguenti desinenze: **-e, a; -amos, -id, -an.**
4. La preposizione « per » ha due traduzioni: **para e por.**
5. **Para** introduce i complementi di: moto a luogo, destinazione, limitazione, scopo.
6. **Por** introduce i complementi di: causa, agente, moto per luogo, favore, prezzo, scambio, mezzo.

Imagen 6. Gallina (1963: 144) *Viage por aire (Viaggio aereo)*. *Reflexionemos un poco*

La descripción gramatical se ofrece también en unos apartados –dieciocho en total– titulados *Lección de resumen* (en el índice *Lezione di ricapitolazione*), en los que, a diferencia de los cuadros anteriores, se desarrolla un solo aspecto gramatical específico: I PLURAL (18); II ARTÍCULOS (37); III POSESIVOS Y DEMOSTRATIVOS (63), etc.

En ambas modalidades, la descripción teórica gramatical está redactada en italiano; por consiguiente, el metalenguaje está en lengua italiana, incluidas las denominaciones de los modos y tiempos verbales (*passato remoto, congiuntivo, condizionale*, etc.).

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

RESULTADOS

En primer lugar, por lo que concierne a la traducción al italiano, en el caso de que sea la terminología española la que se aporte en la explicación teórica en forma discursiva, es decir, en el cuerpo del texto, los autores que aplican esta solución son Bacci (1904), Granados (1926), Boselli (1940) y Moletta (1955), si bien ninguno de ellos lo hace ni de

forma regular ni sistemática. En el caso de Boselli (1940), la traducción del metalenguaje se reduce a la terminología relativa al verbo presentada en el capítulo 1 de la tercera parte; capítulo que opera a modo de introducción. Por su parte, Bacci (1904) y Moletta (1955), también cuando describen el sistema verbal, ofrecen la traducción del metalenguaje correspondiente en pocas páginas y con la función clara de servir de introducción a todo el flujo informativo sobre el verbo en las siguientes páginas. Bacci (1904) traduce la terminología del español al italiano en las páginas 71–73, Moletta (1955) traduce asimismo del español al italiano en las páginas 32–34, así como Granados (1926) que lo hace en la página 199. Los cuatro gramáticos aplican este sistema, es decir, aportan la terminología en español y su traducción al italiano a modo de preliminares para desarrollar a continuación la descripción del sistema verbal exclusivamente con el metalenguaje italiano, a excepción de las tablas de la conjugación (ver a continuación, en tercer lugar). No incluimos aquí ni la gramática de Pavia (1912: 103–119) ni la de Ambruzzi (1931: 174–179, 240–241, etc.), porque estos autores introducen el metalenguaje del sistema verbal directamente en español sin traducirlo al italiano.

En segundo lugar, respecto a los títulos que contienen también la correspondiente traducción, destaca el caso de la gramática de Boselli (1940), dado que en ella, esta condición se cumple de forma sistemática en todos los capítulos. Otros autores que añaden la traducción a los títulos o a los epígrafes son Granados (1926) y Ambruzzi (1931), pero lo hacen de forma esporádica y sin criterio alguno. Ambruzzi (1931), concretamente, utiliza pocas veces ambas lenguas en los epígrafes y usa en algunos casos solo la lengua española. No se puede tener en cuenta aquí la gramática de Gallina (1963), dado que, si bien traduce al italiano todos los títulos de las distintas lecciones, solo los nueve primeros están constituidos por metalenguaje; los demás hacen referencia a distintos ámbitos de la vida en general y ajenos totalmente a la terminología gramatical.

En tercer lugar, cabe resaltar la relevancia del uso del español en las tablas de la conjugación verbal. Así se constata en todas las tablas de las gramáticas de Granados (1926), de Boselli (1940) y de Moletta (1955). En cambio, Pavia (1912) y Ambruzzi (1931) distribuyen una lengua u otra en distintas tablas. En el caso del primero, no usa el español en todas las tablas, pero sí en la gran mayoría de ellas; de hecho, este autor solo registra en italiano la nomenclatura verbal de los verbos irregulares (Pavia 1912: 120–170). En la gramática de Ambruzzi (1931) se utiliza la lengua española en todas las tablas menos en las relativas a las trece irregularidades vocálicas y consonánticas (pp. 193–233).

En síntesis y como se observa en la tabla 4, tres autores (Granados 1926; Boselli 1940 y Moletta 1955) registran en las tablas de la conjugación, la terminología exclusivamente en español, mientras que dos de ellos (Pavia 1912 y Ambruzzi 1931) distribuyen las dos lenguas en tablas distintas; por su parte, otros dos (Manetta, Rughi (1908) y Gallina (1963)) lo hacen exclusivamente en italiano al igual que en el cuerpo del texto; por último, uno (Bacci 1904), aunque utiliza el español en otras secciones, solo emplea el italiano en las tablas verbales.

Para terminar, es interesante señalar una característica común: los nombres de los signos de puntuación están exclusivamente en lengua española (Manetta, Rughi 1908: 7; Bacci 1904: 3; Pavia 1912: 13; Granados 1926: ; Ambruzzi 1931: 16; Boselli 1940: 99–100; Moletta 1955: 22). En la gramática de Gallina (1963) no se aborda la puntuación.

Tabla 4. Lengua empleada para el metalenguaje en las tablas de la conjugación verbal

GRAMÁTICAS	Italiano	Español
Manetta/Rughi (1908)	√	
Bacci (1904)	√	
Pavia (1912)	√	√
Granados (1926)		√
Ambruzzi (1931)	√	√
Boselli (1940)		√
Moletta (1955)		√
Gallina (1963)	√	

EQUIVALENCIA

El metalenguaje que mayor interés reviste al analizar la correspondencia es sin lugar a dudas el relativo a los tiempos y modos verbales. Hay tiempos como el *presente* o el *imperfecto* o modos como el *indicativo* o el *imperativo* que no presentan ninguna variación ni problemática en las distintas gramáticas. Respecto a los tiempos del pasado, la primera diferencia que se observa es que en español se usa el término *pretérito* mientras que en italiano se utiliza *passato*; uno y otro logran caracterizar el metalenguaje de los tiempos verbales en cada lengua. Resulta evidente que, a excepción de *imperfecto/imperfetto*, es precisamente en las denominaciones de los tiempos del pasado donde se observan mayores diferencias.

El *pretérito perfecto simple* y *compuesto* es el que presenta mayores variaciones no solo por el término equivalente sino también por la asignación al paradigma que representa. La denominación más empleada es *pretérito perfecto*, que usan sin otros especificadores Bacci (1904), Pavia (1912) y Moletta (1955), pero, mientras Bacci (1904) hace referencia con esta denominación tanto al *prossimo* (*ho amato*) como al *remoto* (*amai*), los otros dos gramáticos lo equiparan exclusivamente al *passato prossimo*. ¿Cómo denominan, entonces, estos autores al *passato remoto* en español? Para Pavia (1912) es el *pretérito absoluto* y para Moletta (1955), el *pretérito indefinido*. En la gramática de Granados (1926), al igual que en la de Bacci (1904), también el término *pretérito perfecto* cubre las dos denominaciones italianas *prossimo* y *remoto*, pero a diferencia de este último, Granados (1926) añade la especificación *simple* o *indefinido* para establecer la correspondencia con el *remoto*. Por último, Ambruzzi (1931) distingue con los adjetivos *simple* y *compuesto* añadidos a *pretérito perfecto* las denominaciones correspondientes respectivamente a *remoto* y *prossimo*.

El *pluscuamperfecto* corresponde en todas las gramáticas estudiadas al *trapassato prossimo*; así como el *pretérito anterior* al *trappassato remoto*. Respecto al *futuro*, la mayoría de los autores distingue entre *imperfecto* y *perfecto*; no lo hace Ambruzzi (1931), que prefiere, al igual que en los pasados, utilizar los adjetivos *simple* y *compuesto*, acogiendo a un criterio formal ya utilizado por las gramáticas de la Academia; tampoco lo hace Pavia (1912), que emplea solo para el segundo el adjetivo *anterior*, tal vez imitando la terminología italiana (*futuro anteriore*).

Respecto a los modos, todos los autores utilizan *subjuntivo* como equivalencia al italiano *congiuntivo* (Boselli 1940; Moletta 1955) o *soggiuntivo* (Bacci 1904; Pavia 1912; Granados 1926). Salvo Pavia (1912), los demás registran *potencial* para el *condizionale* italiano. Solamente Ambruzzi (1931) ofrece dos opciones: *subjuntivo* o *conjuntivo* para el primero y *condicional* y *potencial* para el segundo.

En la tabla 5 se puede observar con detalle el metalenguaje en español registrado en cada gramática.

TRADICIÓN Y FUENTES DEL METALENGUAJE EMPLEADO

Observando en la siguiente tabla las distintas denominaciones españolas aplicadas al sistema verbal empleadas en las gramáticas analizadas, se puede intentar establecer cuál es la tradición gramatical a la que se adscribe el metalenguaje utilizado. Las tradiciones pueden ser la española o la italiana autóctonas o bien el hispanismo italiano. Por otro lado, también se puede determinar si es la gramática académica la que sirve de fuente para el metalenguaje de los tiempos y modos verbales.

Tabla 5. Correspondencias y variaciones del metalenguaje de tiempos y modos verbales

ITALIANO	ESPAÑOL					
	Bacci (1904)	Pavia (1912)	Granados (1926)	Ambruzzi (1931)	Boselli (1940)	Moletta (1955)
<i>modo indicativo</i>	modo indicativo	modo indicativo	modo indicativo	modo indicativo	modo indicativo	modo indicativo
<i>presente</i>	presente	presente	presente	presente	presente	presente
<i>passato imperfetto</i>	pretérito imperfecto	pretérito imperfecto	pretérito imperfecto	pretérito imperfecto	pretérito imperfecto	pretérito imperfecto
<i>passato remoto</i>	pretérito perfecto	pretérito absoluto	pretérito perfecto (simple o indefinido)	pretérito perfecto simple	pretérito indefinido	pretérito indefinido
<i>passato prossimo</i>	pretérito perfecto	pretérito perfecto	pretérito perfecto	pretérito perfecto compuesto	pretérito perfecto	pretérito perfecto
<i>trapassato prossimo</i>	pretérito pluscuamperfecto	pretérito pluscuamperfecto	pretérito pluscuamperfecto	pretérito pluscuamperfecto	pretérito pluscuamperfecto	pretérito pluscuamperfecto
<i>trapassato remoto</i>		pretérito anterior	pretérito anterior	pretérito perfecto anterior	pretérito anterior	pretérito anterior
<i>futuro semplice</i>	futuro imperfecto	futuro	futuro imperfecto	futuro simple	futuro imperfecto	futuro imperfecto
<i>futuro anteriore</i>	futuro perfecto	futuro anterior	futuro perfecto	futuro compuesto	futuro perfecto	futuro perfecto

ITALIANO	ESPAÑOL					
	Bacci (1904)	Pavia (1912)	Granados (1926)	Ambruzzi (1931)	Boselli (1940)	Moletta (1955)
modo congiuntivo o soggiuntivo		modo subjuntivo	modo subjuntivo	modo subjuntivo (o conjuntivo)	modo subjuntivo	modo subjuntivo
<i>presente</i>		presente	presente	presente	presente	
<i>passato imperfetto</i>		pretérito imperfecto	pretérito imperfecto	pretérito imperfecto	pretérito imperfecto	
<i>passato prossimo</i>		pretérito perfecto	pretérito perfecto	pretérito perfecto compuesto	pretérito perfecto	
<i>trapassato</i>		pretérito pluscuamperfecto	pretérito pluscuamperfecto	pretérito pluscuamperfecto	pretérito pluscuamperfecto	
<i>futuro semplice</i>		futuro	futuro imperfecto	futuro simple	futuro imperfecto	
<i>futuro anteriore</i>		futuro anterior	futuro perfecto	futuro compuesto	futuro perfecto	
modo condizionale		modo condicional	modo potencial	modo condicional o potencial	modo potencial	modo potencial
		presente	pretérito imperfecto	simple	imperfecto	simple o imperfecto
		pasado	pretérito perfecto	compuesto	perfecto	compuesto o perfecto

En la gramática académica de 1917 se produjo un cambio terminológico de los tiempos verbales que afectó a las denominaciones del pasado, especialmente a esas que en las anteriores ediciones habían sido identificadas conjuntamente como *pretérito perfecto*, denominación que hacía referencia tanto a *amé* como a *he amado* y a *hube amado*.

Para distinguir *amé* de *he amado* se usaba, aunque no sistemáticamente, la especificación de *simple* y *compuesto*, siguiendo el criterio nocional-formal (Sarmiento 1986). Sin embargo, en la *GRAE* de 1917, y también de 1920, así como en todas sus reimpresiones a lo largo del siglo XX, se introdujeron nuevas denominaciones para estos tiempos: *pretérito indefinido* para *amé* y *pretérito anterior* para *hube amado*, de manera que la expresión *pretérito perfecto* pasó a designar exclusivamente *he amado* (Gaviño Rodríguez 2015).

Si tenemos en cuenta las fechas de publicación de las gramáticas analizadas, se comprende por qué Bacci (1904) utiliza *pretérito perfecto* tanto para el *prossimo* como para el *remoto*. Pavia (1912), en cambio, por su parte, utiliza una terminología que no toma como modelo la *GRAE*; de hecho denomina *pretérito absoluto* a la forma simple *amé*, denominación que ya utiliza Salvá en su *Gramática de la lengua castellana* (1854). En el caso de la gramática de Granados (1926), habiéndose publicado pocos años después de los cambios terminológicos académicos, recoge ambas denominaciones: la anterior a 1917 (*pretérito perfecto simple*) y la posterior (*indefinido*). Y este último, ya consolidado, es el que adoptan

Boselli (1940) y Moletta (1955). A diferencia de estos, Ambruzzi (1931) prefiere mantener los términos anteriores a 1917 por lo que respecta a *amé*. En cambio, adopta la nueva denominación, *pretérito anterior*, para *hube amado*, alineándose así a todos los demás autores. En este sentido es curioso el caso de Pavia (1912), ya que se adelanta a la GRAE de 1917, utilizando precisamente *pretérito anterior*.

Pretérito perfecto.

Yo. fui (4), he ido ó hube ido.

Tú. fuiste, has ido ó hubiste ido.

Él. fué, ha ido ó hubo ido.

Nosotros. . fuimos, hemos ido ó hubimos ido.

Vosotros. . fuisteis, habeis ido ó hubisteis ido.

Ellos. . . . fueron (5), han ido ó hubieron ido.

Imagen 7. GRAE (1870: 109) Parte I Capítulo VI Verbo *ir*

Respecto a la terminología italiana, solo Bacci (1904: 73) denomina *piuccheperfecto* a *había amado*; en cambio, los demás autores lo denominan *trapassato prossimo*. Mientras el término *trapassato* pertenece exclusivamente a la tradición italiana autóctona (Bermejo Calleja 2022), la denominación española *pluscuamperfecto* no ha sufrido nunca sustituciones ni variaciones en las gramáticas académicas. Por otra parte, la tradición del hispanismo extranjero e italiano (Bermejo Calleja 2022: 138–139) utiliza también este término: *plus que parfait*, *Plusperfect*, *pluscuamperfecto*, *più che perfetto*, etc., cuyas variantes son fruto de la evolución del término o de la lengua de los destinatarios de la gramática correspondiente.

Tampoco han sufrido modificaciones las denominaciones de *futuro imperfecto* y *perfecto*, que son las que todas las gramáticas analizadas retoman, con excepción de la de Ambruzzi (1931), donde, al igual que con el *pretérito perfecto*, prefiere adoptar el criterio nocional-formal que ya se ha mencionado, y la de Pavia (1912) que prefiere usar *futuro anterior* para referirse al *futuro imperfecto*.

En conclusión, se puede afirmar que, a excepción de Pavia (1912), los demás autores adoptan como modelo la terminología de la GRAE bien anterior a 1917 bien posterior o ambas. El hecho de que en el siglo XX prevalega la influencia del metalenguaje académico en las gramáticas del hispanismo italiano, como también ha dejado constancia el estudio de San Vicente (2013), contrasta con los datos obtenidos por Gaviño Rodríguez (2014: 233) respecto a las del siglo XIX, sobre las que afirma que “presentan escaso acercamiento a la obra académica y sus postulados”; hecho que llama aún más la atención si se considera la notoriedad que gozaba la RAE no solo en el ámbito hispano, donde la influencia de la RAE en los tratados gramaticales no académicos es patente, sino también en países extranjeros y, entre ellos, Italia.

NECESIDAD, UTILIDAD O CONVENIENCIA DE LA TRADUCCIÓN PARA EL APRENDIZAJE

Es difícil responder a la pregunta sobre si es necesario, útil y beneficioso el aporte de la traducción del metalenguaje en la lengua que se aprende, bien como traducción bien como propuesta directa, pero, a pesar de la dificultad, resulta claro que, con excepción de dos de las gramáticas analizadas, en todas las demás, o sea, la gran mayoría, los autores se han

planteado el problema y han decidido adoptar medidas a favor de enriquecer una descripción hecha en general en lengua italiana –la lengua del discente– con la terminología en español, especialmente por lo que respecta al sistema verbal. Se ha de considerar, por tanto, que los autores de estas gramáticas optan por esta solución con la finalidad de favorecer el aprendizaje aplicativo, o sea, del uso, y no solo de la nomenclatura, puesto que esta sirve, sí, para identificar dichos tiempos en español, pero no es suficiente, puesto que el objetivo último es que se aprenda a usarlos. El hecho de identificarlos con una denominación distinta a la italiana, especialmente en los tiempos del pasado, tiene una doble función; por un lado, la identificación formal o morfológica con el paradigma italiano: una operación de mera “superposición” o “identidad”, sencilla e inmediata y, por tanto, facilitadora; por otro lado, tratándose de una denominación diferente respecto a la italiana, crea un efecto de extrañación que avisa o alerta al aprendiente sobre posibles divergencias entre ambas lenguas como, por ejemplo, las que se verifican en los valores y usos de los tiempos perfectos simples y compuestos españoles respecto al *remoto* y *prossimo* italianos. Asignar un nombre distinto, en este caso en la otra lengua, aunque haya una equivalencia morfológica, puede evitar la creación de falsas expectativas respecto al cómodo y espontáneo solapamiento que los aprendientes italo hablantes tienden a realizar entre los dos sistemas verbales. Por eso, es necesario llamar la atención sobre el hecho de que el metalenguaje es la reproducción léxica de un sistema lingüístico, producto también de la sucesión de planteamientos e ideas sobre la lengua: testimonios que reflejan asimismo los valores culturales de las distintas épocas en las distintas lenguas. Es importante, por tanto, tener en cuenta lo afirmado por Esparza Torres (2006: 73) sobre el metalenguaje en la historiografía lingüística: “detrás de cada término hay un concepto específico, y también un contexto cultural concreto, un paradigma determinado o un modelo claramente caracterizado.”

CONCLUSIONES

La totalidad de las gramáticas que componen el corpus está redactada en lengua italiana. Seis de las ocho gramáticas optan por traducir el metalenguaje al español o bien aportan la terminología directamente en dicha lengua intercalándola en el texto italiano, donde, en ocasiones, añaden la traducción al italiano de algunos metatérminos. Estas operaciones no se llevan a cabo de forma sistemática, salvo en la gramática de Boselli (1940) por lo que respecta a la traducción sistemática de los títulos de los capítulos.

El papel preponderante dado al sistema verbal en la descripción gramatical se plasma también en la mayor presencia del español respecto a otras categorías del metalenguaje; esto se observa especialmente en las tablas que presentan los paradigmas de la conjugación, en las que las denominaciones de los modos y los tiempos están en español en la mayoría de las gramáticas analizadas (véase la tabla 5). A ello hay que añadir que estas mismas gramáticas ofrecen previamente, como introducción o preliminares, la traducción o la correspondencia de los modos y tiempos verbales en las dos lenguas. De este modo, desde el punto de vista didáctico, por un lado se saca provecho del conocimiento ya disponible de la gramática de la propia lengua por parte del aprendiente, pero, una vez realizada esta operación de “reconocimiento” facilitada por el paralelismo, se pasa a utilizar el metalenguaje en la “otra”

lengua, lo cual funcionaría como una advertencia sobre posibles divergencias no solo del metatérmino, sino también y sobre todo de sus valores y usos. Respecto a la terminología, la diversidad de la denominación se suele dar precisamente en tiempos que efectivamente presentan disparidades en su uso en una y otra lengua como, por ejemplo, el *pretérito simple/passato remoto* y el *pretérito compuesto/passato prossimo*; por este motivo, conviene utilizar la denominación que cada tradición gramatical ha sistematizado con el propósito de evitar el solapamiento en su uso.

Respecto a los modelos gramaticales tomados en consideración por las gramáticas analizadas, se ha constatado que, analizando el metalenguaje español con el que se presenta el sistema verbal, la influencia de las gramáticas académicas es preponderante en la terminología empleada.

Por último, no cabe duda de que la traducción del metalenguaje gramatical crea un puente entre, al menos, dos tradiciones distintas y da lugar a una (inter)relación que implica, además del natural y deseado conocimiento práctico de la lengua por parte de los aprendientes, la adquisición de conceptos arraigados de la cultura ajena (y también propia), de la que la lengua es a la vez parte integrante y manifestación de la misma.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

- AMBRUZZI L. (1931²) [1928]: *Grammatica spagnola: con svariati esercizi e note di grammatica storica. Seconda edizione riveduta e aumentata*, SEI, Torino.
- BACCI L. (1904): *Grammatica della lingua spagnola ad uso delle scuole*, Barbéra, Firenze.
- BOSSELLI C. (1940): *La grammatica spagnola del XX secolo ad uso degli italiani*, Mondadori, Milano.
- GALLINA A. (1963): *Gramática española. Grado elemental. Gramática – Lecturas – Conversaciones – Ejercicios*, Mursia, Milano.
- GRANADOS J. M. (1926): *Grammatica della lingua spagnola. In conformità dei programmi ufficiali del 31 dicembre 1925. Larga esemplificazione. Brevi Letture progressive*, Remo Sandron Editore, Palermo–Roma.
- MANETTA F., RUGHI E. (1908³) [1872–73]: *Grammatica della Lingua spagnuola. Terza edizione interamente riveduta e corretta dai professori L. Ambruzzi e M. A. Garrone*, Loescher, Torino.
- MOLETTA P. (1955): *Grammatica della lingua spagnola con applicazione delle recenti modificazioni ortografiche della «Academia Española». Con esercizi e letture*, Petrini, Torino.
- PAVIA L. (1912³) [1895]: *Grammatica spagnuola*, Ulrico Hoepli, Milano.

FUENTES SECUNDARIAS

- ANONIMO (1884): *Il nuovo Franciosini. Grammatica della lingua spagnola ad uso degli italiani*, Oreste Ferrario, Milano.
- BALBONI P. E. (2009): *Storia dell'educazione linguistica in Italia. Dalla Legge Casati alla Riforma Gelmini*, Utet Università, Torino.
- BALBONI P. E. (2021): *Com'è stata insegnata la grammatica, come potrebbe essere insegnata*. En MARIN, T.; BALBONI, P. E. (eds.) *Insegnare la grammatica* Edilingua, Roma: 11–19.

- BERMEJO CALLEJA F. (2010): *El Dizionario spagnolo-italiano (1908) de L. Bacci y A. Savelli y el Dizionario italiano-spagnolo (1916) de L. Bacci*, en: SAN VICENTE F. (dir.), *Textos fundamentales de la lexicografía italoespañola (1805–1916)*, Polimetrica, Monza: 381–431.
- BERMEJO CALLEJA F. (2014): *La Grammatica spagnola de Lucio Ambruzzi*, en: SAN VICENTE F., DE HÉRIZ RAMÓN A. L., PÉREZ VÁZQUEZ M. E. (eds.), *Perfiles para la historia y crítica de la gramática del español en Italia: siglos XIX y XX. Confluencia y cruces de tradiciones gramaticográficas*, BUP, Bologna: 147–166.
- BERMEJO CALLEJA F. (2022): *Dos gramáticas de español para italohablantes con ediciones póstumas: terminología verbal, tradición gramatical y revisiones (1872–1965)*, “Boletín de la Sociedad española de historiografía lingüística” (BSEHL), 16: 129–150.
- BORDONABA ZABALZA M. C. (2014): *La contrastividad como método de aprendizaje en La gramática spagnola del XX secolo de Boselli*, en: SAN VICENTE F., DE HÉRIZ RAMÓN A. L., PÉREZ VÁZQUEZ M. E. (eds.), *Perfiles para la historia y crítica de la gramática del español en Italia: siglos XIX y XX. Confluencia y cruces de tradiciones gramaticográficas*, BUP, Bologna: 181–202.
- CALVI M. A. (1995): *Didattica di lingue affini. Spagnolo e italiano*, Guerini, Milano.
- CASTILLO PEÑA C. (2018): *Anna Maria Gallina y los primeros pasos de la enseñanza del español en la Universidad de Padua*, “Italiano LinguaDue”, 1: 134–148.
- CHIERICHETTI L. (2014): *Per incominciare... lo studio della lingua spagnola nelle scuole medie inferiori (1937) de Juana Granados*, en: SAN VICENTE F., DE HÉRIZ RAMÓN A. L., PÉREZ VÁZQUEZ M. E. (eds.), *Perfiles para la historia y crítica de la gramática del español en Italia: siglos XIX y XX. Confluencia y cruces de tradiciones gramaticográficas*, BUP, Bologna: 203–222.
- ESPARZA TORRES M. A. (2006): *Sobre metalenguaje e historiografía lingüística*, en: GONZÁLEZ RUIZ R., CASADO VELARDE M., ESPARZA TORRES M. A. (eds.) *Discurso, lengua y metalenguaje*, Helmut Buske: 63–87.
- GAVIÑO RODRÍGUEZ V. (2014): *Influencia de la Real Academia Española en tratados de enseñanza del español para italianos en el siglo XIX*, en: SAN VICENTE F., DE HÉRIZ RAMÓN A. L., PÉREZ VÁZQUEZ M. E. (eds.), *Perfiles para la historia y crítica de la gramática del español en Italia: siglos XIX y XX. Confluencia y cruces de tradiciones gramaticográficas*, BUP, Bologna: 223–240.
- GAVIÑO RODRÍGUEZ V. (2015): *Términos gramaticales de la Real Academia Española (Ter–GraRAE)*. Visor, Madrid.
- GÓMEZ ASENCIO J. J. (2021): *La gramatización de canté y he cantado en el hispanismo lingüístico anglosajón. Una aproximación terminológica*, en: GÓMEZ ASENCIO J. J.; Quijada van den Berghe, C. (dirs.), *Historiografía y gramatización de los pretéritos perfectos simple y compuesto en las tradiciones hispánicas*, Visor, Madrid: 125–160.
- GÓMEZ ASENCIO J. J., QUIJADA VAN DEN BERGHE C. (dirs.) (2021): *Historiografía y gramatización de los pretéritos perfectos simple y compuesto en las tradiciones hispánicas*, Visor, Madrid.
- GRAE: REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 1870. *Gramática de la Lengua Castellana. Nueva edición, corregida y aumentada*. Imprenta de M. Rivadeneyra, Madrid.
- NGLE: REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA (2009): *Nueva Gramática de la Lengua Española*. Espasa Calpe, Madrid.
- ROCCHI BARBOTTI M. C. (1944): *El idioma español. Gramática y lecturas*, Zanichelli, Bologna.
- SALVÁ V. (18549) [1830]: *Gramática de la lengua castellana según ahora se habla*, Garnier, París.
- SAN VICENTE F. (2013): *Notas para el estudio de los migliori autori en la tradición de las gramáticas de español para itálofonos*, en: FERNÁNDEZ GARCÍA M. I., RUSSO M. (eds.), *inTRAlinea Special Issue: Scritti in onore di Alessandra Melloni*.
- SAN VICENTE F. (2017): *Ante un nuevo canon de gramática de español para itálofonos*, en: CALVI M. V., HERNÁN-GÓMEZ PRIETO B., LANDONE E. (eds.), *El español y su dinamismo: redes, irradiaciones y confluencias*, Ledizioni, Milano: 150–195.

-
- SAN VICENTE F., DE HÉRIZ RAMÓN A. L., PÉREZ VÁZQUEZ M. E. (eds.) (2014): *Perfiles para la historia y crítica de la gramática del español en Italia: siglos XIX y XX. Confluencia y cruces de tradiciones gramaticográficas*, BUP, Bologna.
- SAN VICENTE F. (ed.), *Contrastiva – Portal de lingüística contrastiva español-italiano*. Disponible en <http://www.contrastiva.it/wp/?page_id=50>.
- SANCHEZ PÉREZ A. (1997): *Los métodos en la enseñanza de idiomas. Evolución histórica y análisis didáctico*, SGEL, Madrid.
- Sarmiento R. (1986): *La doctrina gramatical de la R.A.E. (1870)*, “Revista de Filología Románica”, IV: 214–224.

IRENE RANZATO
(SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA)
ORCID: 0000-0002-9128-850X

REPRESENTING AND TRANSLATING ARTSPEAK IN FILMS AND TV

ABSTRACT

The term “artspeak” was first popularised by art historian Robert Atkins (1990). According to those who are sceptic of the necessity and value of artspeak, its function has been little more than that of creating “a mystique surrounding the work of certain artists” (*ibidem*: ix). This suspicion towards the act of verbalising and conceptualising art is also reflected in the representation of artspeak in film and TV dialogue. This article offers some insights on the representation of artspeak in original and translated audiovisual dialogue focusing on a case study – the film *Velvet Buzzsaw* (2019) – in which the language of contemporary art has been believably represented.

KEYWORDS: audiovisual translation, artspeak, dubbing, subtitling, idiolects

INTRODUCTION

When two couples meet in a contemporary art museum in the film *Manhattan* (Woody Allen 1979), Mary, one of the characters, explains to her interlocutors her appreciation for a piece of art: “To me it was very textural, you know what I mean? It was perfectly integrated and a marvellous kind of negative capability”. Isaac, played by Allen, evidently does not know what she means and is at first awed, then annoyed, then angry at the pseudo-intellectual gobbledygook. Even the Italian translator of the official subtitles felt the need to render her talk supposedly more intelligible and translated “textural” with *strutturale* (structural), a word with a whole new meaning, but more familiar to the average spectator. The Italian dubbing adaptor played a different card and rendered Mary’s speech even more obscure to the ears of the layman, by using the word *orditura*, a technical term related to textiles which in the language of contemporary art does not have the same meaning as textural.



Copyright © 2024. The Author. This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are properly cited. The license allows for commercial use. If you remix, adapt, or build upon the material, you must license the modified material under identical terms.

This anecdote encapsulates the uneasy relationship between audiovisual representations of contemporary art (and of its practitioners), the complexities of the language used to describe and analyse art works and the words used to translate it.

This article offers some insights on the representation of artspeak and the constructions of characters related to contemporary art in original and translated (English-Italian) audiovisual dialogue. The analysis is qualitative but the selection of dialogues has been based on the careful viewing and analysis of the comparatively few examples of meaningful ‘contemporary art characters’ in the history of cinema and television of the last thirty years, that is characters whose dialogue exchanges are quantitatively and qualitatively relevant.

After an introduction on ‘artspeak’, the distinctive idiolect of a community of practice, the questions that the analysis of films and TV shows has tried to answer are whether the respective characters could fall into the categories of stock characters and/or stereotypes, and whether any attempts have been made by the authors to make fictional artspeak sound realistic, taking into consideration also the translation of the respective dialogues into Italian (for dubbing and/or subtitling), which adds another layer of meaning to this already complex construct.

In the last section, I will concentrate on one film in particular and its translation for dubbing into Italian: *Velvet Buzzsaw* (Dan Gilroy 2019), which, at the time of writing, is still streaming on Netflix. Among all the films and TV shows that I have examined containing fictional characters who are either artists, art critics, gallerists or dealers, this film is the only one which features believable characters who are professionals of the contemporary art scene, in a story which is all about contemporary art. In addition, it relies heavily on dialogue for plot development and characterisation, thus providing material for the analysis which is difficult to find in other films and TV shows, in which art dealers and artists are often minor characters.

ARTSPEAK: AN INEXPERT TRANSLATION

The concept that works of art should be explained verbally has long been debated, and even created some controversy, at least since Graeco-Roman antiquity (Harris 2003: viii). However, in spite of the existence of studies on the language and terminology of the arts at particular periods (e.g. Baxandall (1991) on the language of art criticism; Hausman (1991) on the use of figurative language in art history) and glossaries of words related to individual arts, no study has considered what Harris (2003: viii) defines as “the evolution of Western artspeak as a continuous multi-lingual development” nor attempted to analyse this discourse from the perspective of linguistic theory. More material can be found on artspeak from the points of view of diverse fields such as, for example, aesthetics and cognitive psychology, but some of the titles of the research papers reveal, in my opinion, the judgmental tenor of the analyses. The Cambridge University Press journal *Judgment and Decision Making*, for instance, recently published an essay titled “Bullshit Makes the Art Grow Profounder” (Turpin *et al.* 2023) which contains statements such as “in general, people find a lack of meaning aversive” (*ivi*: 658). Although the article is based on a study of computer-generated statements which are superficially profound-sounding but actually

meaningless (referred to as “pseudo-profound bullshit”), the introduction to the paper describes the very human experience of a visit to a modern art museum. My contention is that contemporary art seems to attract the revulsion and even the anger of all the people – either belonging to the ‘public’ or to the ‘academia’ – who are not familiar with its linguistic codes. Such aversion is by no means applied to any domain with such virulence as it is addressed to the jargon of contemporary art.

The term “artspeak” was first popularised by art historian Robert Atkins (1990). According to those who are sceptic of the necessity and value of artspeak, its function has been little more than that of creating “a mystique surrounding the work of certain artists” (ix). This is an opinion which we can arguably find shared by many of those who are not familiar with contemporary art, but even by many who do have an appreciation for art, who regularly and with enthusiasm visit galleries and museums and can derive various degrees of aesthetic pleasure from the works of contemporary art, but who do not necessarily value or understand the discourse about art.

This suspicion towards the act of verbalising and conceptualising art is also reflected in the representation of artspeak in film and TV dialogue. There seems to be at least one common code in representations of contemporary art on film: artists, and especially art critics, are most often portrayed as intellectual snobs with incomprehensible views and an even less comprehensible lingo. People using obscure codewords which do not mean anything to ordinary people who cannot relate to the language. From a sociolinguistic perspective, it can be affirmed that the language of contemporary art is the domain of the middle-to-upper middle class: not the aristocracy, not the working class, but specifically those belonging to the higher echelons of middle class interested in the arts:

Of this English upper-middle class speech we may note (a) that it is not localised in any one place, (b) that though the people who use this speech are not all acquainted with one another, they can easily recognise each other’s status by this index alone, (c) that this elite speech form tends to be imitated by those who are not of the elite, so that other dialect forms are gradually eliminated, (d) that the elite, recognising this imitation, is constantly creating new linguistic elaborations to mark itself off from the common herd (Leach, quoted by Rule, Divine 2013: 303).

In addition, the language of art has become estranged from ‘normal’ aesthetic categories: the author of this article remembers when in her early forays into the world of contemporary art she was advised not to use the expression “it’s beautiful” in reference to an artist’s work, but, for want of more specific knowledge, to prefer the words “it’s interesting”.

In spite of this distancing from ‘beauty’, Harris argues (x) that the language of art has been the realm of aestheticians rather than linguists, but that linguists should have the first say in the matter as artspeak has drawn upon many different languages, developing various specialised genres, and is congenitally multilingual. And even if nowadays, as Harris acknowledges (*ivi*: 123), the situation may be different, as the arts have taken their own linguistic turn, this enhanced awareness does not improve the clarity of this particular language.

According to the authors of an influential publication on what they term “International Art English” (IAE):

The internationalized art world relies on a unique language. Its purest articulation is found in the digital press release. This language has everything to do with English, but it is emphatically not English. It is largely an export of the Anglophone world and can thank the global dominance of English for its current reach. But what really matters for this language – what ultimately makes it a language – is the pointed distance from English that it has always cultivated (Rule, Levine 2013: 303).

The authors justify their use of the word “language” by defining first the speech community – or better, the community of practice – which uses it:

not just artists and curators, but gallery owners and directors, bloggers, magazine editors and writers, publicists, collectors, advisers, interns, art history professors, and so on. Art world is of course a disputed term, but the common alternative – art industry – doesn’t reflect the reality of IAE. If IAE were simply the set of expressions required to address a professional subject matter, we would hardly be justified in calling it a language (304).

As well as its relative obscurity, other features of this kind of speech may typically include recognisable lexical items such as ‘aporia’, ‘radically’, ‘space’, ‘proposition’, ‘bi-political’, ‘tension’, ‘transversal’, ‘autonomy’, ‘spatiality’, ‘potentiality’, ‘experiencability’, ‘fetishisation’; double adverbial terms (“playfully and subversively invert”); adjectival verb forms; past and present participles (Rule, Levine 2013: 305; Provan 2015: n.p.).

Dependent clauses are, according to Rule and Levine, one of the most common features of art-related writing. Also prominent is the pairing of like terms, whether in particular parts of speech (“internal psychology and external reality”) or entire phrases (Rule and Levine 2013: 306). In noting how art speech has a penchant for long phrases and dependent clauses, as well as on relying on too many words rather than few, one can recognise a tendency of academic writing in some European languages such as Italian, as opposed to English.

The two scholars ask themselves: how did we end up writing in a way that sounds like inexpertly translated French? (*ivi*: 309), and they trace the origin of this influence in the art criticism journal *October*, founded in 1976. Seeking more rigorous interpretive criteria for art criticism, the editors and collaborators of this journal were led to translate and introduce many French poststructuralist texts to English-speaking readers. According to Rule and Levine,

the shift in criticism represented by *October* had an enormous impact on the interpretation and evaluation of art and also changed the way writing about art sounded (...) The mysterious proliferation of definite and indefinite articles – “the political”, “the space of absence”, “the recognizable and the repulsive” – are also French imports (*ivi*: 309–310).

According to the scholars, many features of IAE are specific to the highbrow written French that “the poststructuralists appropriated or in some cases parodied”, elevating translation misunderstandings or mistakes to the level of linguistic norms (*ivi*: 310). *October*, which also received important influences from German as well as French, sounded “seriously translated” (*ivi*: 310) from its first very first issue and, very soon, much of the art world sounded similar and adopted this elite language. In sum, artspeak (like ‘dubbese’,

the language of dubbing) is a ‘language’ born from translation, it is the result of loan and calques sometimes unwittingly, sometimes consciously perpetrated, also because their origin was prestigious.

By analysing patterns of linguistic usage of press releases in the online journal and curatorial platform *e-flux* over a span of thirteen years, Alix Rule and David Levine examined the stylistic tendencies of International Art English and concluded that, in terms of the most common items used:

An artist’s work inevitably interrogates, questions, encodes, transforms, subverts, imbricates, displaces – though often it doesn’t do these things so much as it serves to, functions to, or seems to (or might seem to) do these things [...]. Space is an especially important word in IAE and can refer to a raft of entities not traditionally thought of as spatial (the space of humanity) as well as ones that are in most circumstances quite obviously spatial (the space of the gallery) (Rule, Levine 2013: 305).

It is a language which can certainly attract the critique of more populist commentators:

Meanwhile, the word “space” is offered up way too often. Art folk tend to say, “that’s a great space,” when surely they just mean “that’s a great studio” or “that’s a good gallery”. And don’t get me started on the verbs “to critique”, “to contextualise” and “to interrogate”, which get thrown about copiously, too, along with talk of “strategies”, “projection”, “commodification”, “assimilation”, “appropriation” and “the other”. Issues are endlessly “raised”. Sculptures “hover” between something and something else, while “examining” issues of immense social significance (Jones 2018).

To make matters more complicated, the development of conceptual art (see artist Joseph Kosuth’s seminal 1969 manifesto, but also earlier work by critics such as Clement Greenberg) introduced a new era in the relationship between the work of art and relative verbal comment and encouraged the emergence of an art which is prevalently language-based, which thus makes of artspeak part of the artistic process rather than a comment upon it:

Conceptualism ushered in a new era in the relations between the work of art and verbal comment about it. Words, under the new dispensation, became essential in the recognition of a product of artistic creativity, where the product itself could be neither heard nor seen. This move in practice promoted art theory to a position of superiority with respect to the production of art (Harris 2003: 125).

Finally, Harris (*ivi*: 161) importantly states: “Artspeak thus emerges as a powerful instrument in moulding public perception of the arts, rather than a mere reflection of current views”.

The common “perception of the arts” is what we see represented on film and television screens. Whether in a comedy or in other genres, it is very rare to see contemporary artists and/or art critics and gallery owners portrayed differently from over the top, obscure snobs who seem to enjoy speaking an élite code which is largely the result of a translation process.

ART ON SCREEN

In this section, I will refer to some of the comparatively few films and TV shows which feature key characters who engage in ‘artspeak’. I have excluded biopics of famous artists because my interest lies in the construction of a fictional type or stereotype, and the language used to characterise him or her. The stories which see them as protagonists or important characters are films and episodes with a plot or subplot revolving around the world of contemporary art.

Contemporary art and its practitioners have often been represented on screen but, apart from biographies of ‘real’ artists (Pollock, Bacon, Kahlo, Basquiat, Warhol, to mention just a few), the most frequent perspective from which the contemporary art world has been depicted is either comedic or related to crime investigation. Contemporary artists, critics, curators, gallerists, dealers, and connoisseurs are most often fictionally portrayed – exactly like Mary in the *Manhattan* dialogue quoted in the introduction – as stuffy, pretentious and arid intellectuals whose lives are separated from those of ordinary mortals by a gulf. The exceptions are indeed rare and make one reflect on how little the language of contemporary art has ever truly penetrated a more mainstream discourse, thus remaining, with some consistency over the decades, a useful tool for parodic characterisation.

As *The Simpsons* (Matt Groening, 1989 – in production) feeds on parodies, one cannot but open this brief review with a reference to an episode of its 10th season, entitled “Mom and The Pop Art”. While Homer and Marge visit The Art Museum of Springfield, Marge explains some of the art contained in it (including a Warhol painting of a canned soup and an Oldenburg pencil sculpture) to a puzzled but admiring Homer: “These guys are geniuses. I could never think of something like soup or a pencil” (*The Simpsons*, season 10, episode 9). The episode focuses on Homer who, failing to build a barbecue, can only manage a heap of bricks, cement and trash. The ‘sculpture’ is seen by an art dealer and considered an expression of contemporary art: “Our art is not just pretty pictures. It’s an expression of raw human emotion. In your case: rage” (*ibidem*). When Marge expresses her surprise, the dealer explains: “Your husband’s work is what we call ‘outsider art’. It could be by a mental patient or a hillbilly or a chimpanzee” (*ibidem*). The episode quotes several iconic artists and works of the history of art and is a humorous critique of the contemporary art system.

Notable depictions of the art world which, though still using humour to enhance characterisation, manage not to fall into the trap of worn-out clichés, are the film *Untitled* (Jonathan Parker 2009), a humorous account of the commercial as well as artistic aspects of the industry; the internet sitcom *Whole Day Down* (Patrick Green and Tai Fauci 2011–2015), the story of two out-of-work actors who open a gallery and start a challenging new career as curators; and the controversial satirical drama *The Square*, a film by the Swedish director Ruben Ostlund (2017), which won the Palme d’Or at the Cannes Film Festival. The latter work plays with stereotypes surrounding the art industry and includes a disturbing 12-minute “monkey scene” by a conceptual artist who at first amuses and then terrorises the Swedish art élite.

As well as in the film *Manhattan*, evoked in the introduction, other films of Woody Allen feature artists and art dealers. Two more down-to-earth characters than the affected snobs that are most of the characters mentioned so far can be seen in *You Will Meet a Tall Dark*

Stranger (2010), in which the character of Greg Clemente, played by Antonio Banderas, is the owner of an art gallery, and Sally, one of the protagonists of the film, played by Naomi Watts, works for him before trying to open her own gallery. In *Mighty Aphrodite* (1995), Helena Bonham Carter plays the role of the ambitious art curator Amanda Sloan. In *Vicky Cristina Barcelona* (2008) two of the main characters are contemporary artists, as are the many historical characters met by the protagonist in *Midnight in Paris* (2011). *Match Point* (2006) and *A Rainy Day in New York* (2019) both feature important scenes in museums and galleries. Allen's witty dialogue exchanges in these films, however, are rarely related to art. It is *Play It Again, Sam* (Herbert Ross 1972, based on a play by Woody Allen) which contains a memorable dialogue that hints at the bleak opaqueness of artspeak:

PLAY IT AGAIN, SAM

Sam: It's quite a lovely Jackson Pollock, isn't it?

Girl: Yes, it is.

Sam: What does it say to you?

Girl: It restates the negativity of the universe. The hideous, lonely emptiness of existence. Nothingness. The predicament of a man forced to live in a barren, godless eternity like a tiny flame flickering in an immense void with nothing but waste, horror and degradation forming a useless, bleak straightjacket in a black absurd cosmos.

Sam: What are you doing Saturday night?

Girl: Committing suicide.

Sam: What about Friday night?

In 1991 Woody Allen directed five TV commercials for Coop, a big network of Italian supermarkets. To my knowledge, these short clips (rarely seen today and available on YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=AhekG0-0S7A>) have never been disseminated in the original language, but only in the Italian dubbed versions. In one of them, a group of 'snotty' intellectuals, presumably art critics or art enthusiasts, study and discuss the 'works of art' which are none other than pieces of meat installed in display cases or showy props:

"COOP" TV COMMERCIAL – Italian dubbed dialogue

A: È un genio. Sai, lavora esclusivamente la carne.

B: Manzo.

A: Sì, guarda che splendore di linee e forme. Come rispecchia la società contemporanea.

C: Ti dice qualcosa?

A: Che l'uomo moderno è ciò che mangia.

B: In quel macinato sento vibrare tutta la nostra crisi esistenziale.

C: Si percepisce l'intero rapporto tra l'uomo e il cosmo sprigionarsi da questa bistecca, vero?

A: È genio, genio puro. Mai vista una tale eloquenza con il vitello.

B: Sublime. Costolette postmoderne.

VOICE OVER: La qualità è un'arte e la Coop firma col proprio marchio solo le carni selezionate e controllate con cura.

“COOP” TV COMMERCIAL – literal translation

A: She’s a genius. You know, she works exclusively with meat.

B: Beef.

A: Yes, look at those amazing lines and shapes. How they reflect contemporary society.

C: What does it say to you?

A: That modern man is what he eats.

B: In that minced meat I feel all our existential crisis vibrating.

C: One perceives the whole relationship between mankind and cosmos springing from that steak, right?

A: It’s genius, pure genius. Never seen such eloquence with lamb.

B: Sublime. Postmodern ribs.

VOICE OVER: Quality is an art and Coop signs with its trademark only selected and carefully checked meats.



Figure 1: Woody Allen Coop commercial for Italian TV (1991)

Relatively recent TV series have also included substantial characters and references to the art world, when their plot is not wholly revolving around the theme: *Riviera* (Neil Jordan, 2017–2020), a series about art collectors with disappointingly little art dialogue; *I Love Dick* (Sarah Gubbins and Jill Soloway, 2016–2017, based on the novel by Chris Kraus) which takes place in the iconic Texas city of Marfa, the centre of minimalist art that attracts visitors from all over the world; *Sex and the City* (Darren Star 1998–2004) in which the character of Charlotte York works as an art dealer; *Divorce* (Sharon Horgan 2016–2019) where the main character opens an art gallery after her separation; *Girls* (Lena Dunham 2012–2017) in which another character, Marnie, also works in an art gallery and in which a contemporary artist, the pretentious Booth Jonathan, features prominently in several episodes. Also Bette Porter, one of the protagonists of a famous older series, *The L Word* (Ilene Chaiken *et al.* 2004–2009), is a powerful, Ivy League-educated director of an art museum. Currently streaming on Apple TV, the series *Presumed Innocent* (David E.

Kelley 2024), also features a prominent character who works in an art gallery. However, as in other instances, examples of artspeak in these series are very sparse and the storylines are mainly focused on personal relationships.

In most of the stories that these telecinematic texts narrate, the relationship between art and money frequently surfaces and the subtext is that the sums that these works of art are worth seem disproportionate to the eyes of the layman. This is evident in some of Charlotte York's (*Sex and the City*) or Marnie's (*Girls*) interactions with the artists they meet, or in a sequence from the second season of *Mad Men* (Matthew Weiner 2007–2015). Still non-parodic but clearly showcasing the incomprehensibility of contemporary art, in an episode of the latter a canvas by Mark Rothko puzzles most of the characters who work in an advertisement agency in the 1950s:

MAD MEN Season 2 Episode 7

Ken: It's abstract expressionist.

Harry: What the hell does that mean? [...]

Salvatore: It's a Rothko. Why the hell didn't Dale say that?

Harry: \$ 10,000.

Jane: So it's smudgy squares. That's interesting.

Harry: Two possibilities. Either Cooper loves it, and you have to love it. Like in an Emperor New Clothes situation. Or he thinks it's a joke, and you'll look like a fool if you pretend to dig it.

Salvatore: People like him pretend they understand this.

Harry: Maybe he has a brochure in here, something that explains it.

Ken: I don't think it's supposed to be explained.

The contemporary artist seen, at best, as an outsider, is also reflected from a linguistic point of view in *The Affair* (Sarah Treem, Hagai Levi 2014–2019). In this successful drama series, the artist Farkut, a prominent character, is portrayed as a pretentious, odious seducer of young women with a predictable British accent. The 'villain' type as a British English speaker in an American context is a well-known topos of film and TV narratives (see among others Ranzato 2018: 223) and, in this case, contributes to depict contemporary art and those involved in it as something alien and remote from 'normality'.

Even if many of the narratives I referenced mimic reality and, apart from the downright comedies, are not meant to be overtly parodic, they are unfortunately all missed opportunities of hearing characters 'artspeak'. In the following section I will look at the only film among the audiovisual products that I have examined, which, although always balancing on the brink of comedic artificiality, contains believable characters and dialogue exchanges, and revolves in its entirety around the industry of contemporary art, exploring it from different points of views.

TRANSLATING ARTSPEAK: THE CASE OF *VELVET BUZZSHAW*

The translation of the idiolect of various speech communities has been the topic of several investigations in audiovisual translation. See for example, only for the case of dubbing, Ranzato (2012), Sandrelli (2016) and Passa (2021) on the dubbing of ‘gayspeak’; and Vitucci (2023), Ranzato (2015, forthcoming 2024), and Zanotti (2016) for the translation ‘teen speak’ and ‘youth speech’. However, no study has been carried out on the translation of fictional artspeak, arguably because, as I have illustrated, films and TV shows which feature extensive dialogue spoken by characters belonging to the art world are comparatively few. The film *Velvet Buzzsaw* (Dan Gilroy 2019) is an exception.

Velvet Buzzsaw is a thriller and a satire of the world of contemporary art produced by Netflix. The plot and the characters are all related to this central topic. This “silly-but-energetic” film, as *The Guardian* has termed it (Lee 2019: “It’s a mess, but a mostly enjoyable one, wildly careering between farce and frights, never risking boredom along the way”), is a humorous but believable portrayal of various aspects of the contemporary art industry. Set in Los Angeles, it is mostly concerned with the hype and the money generated by ‘bankable’ artists, and with the rich collectors willing to spend huge sums on artworks. Jake Gyllenhaal plays the main role of Morf Vanderwalt, a famous art critic who can make or break artists’ reputations. Being the only film rich in dialogue related to contemporary art, my aim has been to ascertain the presence of an idiolect similar to what we have come to understand as ‘artspeak’, a lingo which would stand apart from unmarked natural conversation, and to verify how the translation performed for the Italian dubbing adaptation has rendered this way of speaking.

The very first dialogue exchange, between Morf and a curator during a collective art show, sets the tone of the film:

VELVET BUZZSHAW (2019)

Original dialogue	Italian dubbing	Back translation
Claudio: It’s Kenji, as you probably know. It’s titled “Hoboman”. The response is amazing. Arguably the hit of the show.	Claudio: È di Kenji, come già saprai. Si chiama “Senzatetto” e sta avendo molto successo. Forse il pezzo più forte della mostra.	Claudio: It’s Kenji, as you probably already know. It’s called “Hoboman” and is having great success. Perhaps the strongest piece of the show.
Morf: Mmm. Wolfson, “Female figure”, four years ago.	Morf: Wolfson, “Figura di donna”, quattro anni fa.	Morf: Wolfson, “Woman figure”, four years ago.
Claudio: No, it’s new, vastly different themes.	Claudio: Ma no, questa ha un tema diverso.	Claudio: Well no, this has a different theme.
Morf: It’s an iteration. No originality. No courage. My opinion.	Morf: È una ripetizione, non c’è originalità. Neanche coraggio. Per me.	Morf: It’s a repetition, there is no originality. Nor courage. For me.

Original dialogue	Italian dubbing	Back translation
Claudio: Well, I absolutely respect the power of your point of view, but this encompasses on a global scale, there's such a sense of now and in-yer-face, which speaks to pop and cinema and economics. I mean, you can feel the winds of the apocalypse. We have a four-million-dollar hold, a major buyer in Shanghai. Will you be running your review today?	Claudio: Beh io rispetto il tuo illustre punto di vista, ma devi vederlo su scala globale, sentire quello che ti trasmette. Parla di pop, cinema e di economia. Ti fa sentire i venti dell'apocalisse. Un acquirente di Shanghai vuole acquistarlo per quattro milioni di dollari. Lo scrivi oggi l'articolo?	Claudio: Well, I respect your distinguished point of view, but you have to see it on a global scale, feel what it transmits to you. It is about pop, cinema and economics. It makes you feel the winds of the apocalypse. A buyer from Shanghai wants to buy it for four million dollars. Will you write the article today?

The language used by the two men can be acknowledged as a recognisable form of artspeak: the Latinate word (“iteration”), hyperbolic expressions (“the response is amazing”, “you can feel the winds of the apocalypse”), the emphasis on originality and the insistence on the monetary aspect of art achieve verisimilitude. The Italian translation shows early signs of trying to simplify the discourse, diminishing the effect of artspeak: the phrase “sta avendo molto successo” ([It]is having a great success) tones down the effect of the original “The response is amazing”; the word “iteration” is translated with the more prosaic “ripetizione” (repetition); and the expression “in-yer-face”, often used in art, cinema and the theatre, for example, to describe something bold and provocative, is omitted in translation. Interestingly, in the subtitles (which often offer, generally speaking, a more literal translation than dubbing), “iterative” is translated with “iterativo” and “in-yer-face” with the more suitable “c'è un senso di attualità e affronto” (there is a sense of topicality and affront).

In a brief open-air scene at the same art show, we witness a recurrent feature of Italian dubbing adaptations: the tendency to fill up with invented dialogue moments of silence or in which the dialogue is not perceptible (see Ranzato 2020). On the image of a work of art which emits smoke, the audience can hear distinctly the words “Quest’anno si sono inventati la cosa del fumo” (this year they invented the smoke thing) which is not present in the source text and replaces background noise and voices. “Italian audiences [...] are deemed by certain professionals in the field to be extremely intolerant of long silences, to the point of suggesting the addition of entirely new dialogue in the target version” (*ivi*: 652–654).

Talking to another curator, Morf uses technical terms and themes which are recurrent in contemporary art speech:

VELVET BUZZSHAW (2019)

Original dialogue	Italian dubbing	Back translation
Rhodora: Well?	Rhodora: Beh?	Rhodora: Well?
Morf: Colour. Life. I love it.	Morf: Colore. Vita. Mi piace.	Morf: Colour. Life. I like it.
Rhodora: I'm sick of white spaces.	Rhodora: Gli spazi bianchi mi hanno stancata.	Rhodora: I've grown out of white spaces.

Original dialogue	Italian dubbing	Back translation
Morf: That is so strange. I've been drawn to a bolder booth presence in terms of work and palette lately.	Morf: Ah ma che strano. Ultimamente mi attraggono rappresentazioni con dei colori molto audaci.	Morf: Ah how strange. Lately I've been drawn to representations with much bolder colours.
Rhodora: Mm-hmm. This adherence to showing sterile, monochrome cubes, it's just laziness. I wanted to get some juxtaposition going.	Rhodora: L'abitudine di esporre in cubi sterili e monocromatici è un segno di pigrizia. Io volevo che si staccassero dalla parete.	Rhodora: The habit of exhibiting in sterile and monochrome cubes is a sign of laziness. I wanted them to stick out of the wall.

“Booth presence” is an expression which refers to the space that curators and galleries occupy at art fairs and exhibitions. The words “palette” (usually referred to a rich range of colours), and “monochrome cube” (supposedly very trendy art spaces, usually painted white or in other monochrome colours) contribute to convey the linguistic aura of art professionals. By omitting a translation for “booth presence”, the Italian adaptation ultimately misinterprets Morf’s words, which in the target text are referred to the works of art and not the space which contains them.

As mentioned earlier, all the characters in the film are professionally involved in contemporary art, thus they all speak with a certain measure of artspeak. See for example the dialogue between the Dutch art dealer John Dondon and the artist Piers, played by John Malkovich:

VELVET BUZZSHAW (2019)

Original dialogue	Italian dubbing	Back translation
Jon Dondon: The market always tiers up for you, Piers.	Jon Dondon: Il mercato stravede per te, Piers.	Jon Dondon: The market dotes on you, Piers.
Piers: Listen, my tolerance for your bullshit is zero.	Piers: La mia tolleranza alle tue lusinghe è pari a zero.	Piers: My tolerance for your flattering is equal to zero.
Jon Dondon: <i>Lekker</i> , no bullshit. Look, Rhodora overpriced you. She's lost it, she's completely out of touch. I sold <i>Cranial</i> today for three point seven, exactly what I said I'd get. If you come with me, our gallery has cutting-edge analytics to maximise deal flow and global demand.	Jon Dondon: Non lusinghe, complimenti. Ascolta, Rhodora ha sopravvalutato i tuoi quadri. Ha perso il contatto con la realtà. Oggi ho venduto <i>Cranial</i> a 3 e 7, esattamente il prezzo stabilito. Se vieni con me, la nostra galleria è all'avanguardia e può aumentare le opportunità di investimento.	Jon Dondon: Not flattering, compliments. Listen, Rhodora overvalued your paintings. She has lost touch with reality. Today I sold <i>Cranial</i> for three point seven, exactly the established prize. If you come with me, our gallery is cutting-edge and can increase the opportunities for investment.

The omission of Dondon’s codeswitching to his native language (“lekker”) is again a missed opportunity to characterise an idiolect in the Italian target text. The world of art is international by definition and codeswitching is often used to characterise the people who work in it. In addition, the last line reiterates the direct link between contemporary art and the language of economics. The manipulation of the real meaning of the last phrase renders the financial discourse banal and ultimately devoid of real sense: “If you come with me, our gallery has cutting-edge analytics to maximise deal flow and global demand”, says Dondon in the original line, but the Italian translation, back-translated, sounds as “If you come with

me, our gallery is cutting-edge and can increase the opportunities for investment” which refers to something different and turns out to be less effective in terms of characterisation.

As a final example of a translation of screen dialogue which in the original manages to achieve believable linguistic portrayals of contemporary art professionals, I will quote this short exchange:

VELVET BUZZSHAW (2019)

Original dialogue	Italian dubbing	Back translation
Morf: I assess out of adoration. I further the realm I analyse.	Morf: Io recensisco per passione. E promuovo quel reame che analizzo.	Morf: I review for passion. And I promote that kingdom that I analyse.

The translation into Italian perpetuates the widespread tendency to calques – particularly recurrent in the dubbing realised by streaming platforms such as Netflix. In this case the literal translation of the word “realm” with “reame” (“realm” in the sense of kingdom, but not in the metaphorical sense of “topic”) makes for a very awkward translation and one which does not do justice to the sophisticated language of the art critic Morf and of his peers.

CONCLUSIONS

After an introduction on the controversial language of contemporary art, in which I traced the origin of the term “artspeak” and its most relevant features, this article has offered some insights on the representation of this idiolect, which characterises a specific community of practice, and the representations of fictional characters related to contemporary art, both in original and translated (English-Italian) audiovisual dialogues. I have deliberately excluded biopics of real artists, because my main aim was the analysis of the construction of a fictional type.

Further research, however, would undoubtedly benefit from a contrastive analysis of the speech of purely fictional characters and those based on real-life people. It would also contribute to make the corpus richer, because films and TV shows which feature artists, art critics, gallerists and art dealers as protagonists or key characters are comparatively few, and the way they speak makes one reflect on how little the language of contemporary art has ever truly penetrated a more mainstream discourse, thus remaining mainly a useful tool for parodic characterisation.

The last part of the analysis has focused on the only recent film which, being centred exclusively on the contemporary art industry, could offer some insights on the representation of artspeak and its translation. The analysis of *Velvet Buzzshaw* has shown how an overall believable idiolect, such as that created for its characters, was not rendered in Italian in a way which could suitably convey the sophisticated, intellectual, artificial, but ultimately creative language of contemporary art practitioners.

The real interest of artspeak however lies in the fact that, according to the scholars whose views have been illustrated in the first part of this article, artspeak is a code of speech which results from translation, and one which has made ample use of loans and calques from

a romance language. It would therefore be interesting to explore further the journey that the translation of artspeak, as represented in fictional dialogue, but also in natural speech, has made back into other romance languages.

BIBLIOGRAPHY

- ATKINS R. (1990): *Artspeak*, Abbeville, New York.
- BAXANDALL M. (1991): *The Language of Art Criticism*, in: KEMAL S., GASKELL I. (eds.), *The Language of Art History*, Cambridge University Press, Cambridge: 67–75.
- HARRIS R. (2003): *The Necessity of Artspeak: The Language of the Arts in the Western Tradition*, Continuum, London and New York.
- HAUSMAN C. R. (1991): *Figurative Language in Art History*, in: KEMAL S., GASKELL I. (eds.), *The Language of Art History*, Cambridge University Press, Cambridge: 101–128.
- JONES L. (2018): *You What? Why Artspeak Is More Impenetrable Than the Art It Is Trying to Explain*, “The Telegraph”, <https://www.telegraph.co.uk/art/artists/artspeak-impenetrable-art-trying-explain/>.
- LEACH E. R. (1954): *Political Systems of Highland Burma: A Study of Kachin Social Structure*, Bell, London.
- LEE B. (2019): *Velvet Buzzsaw review – Netflix art world horror is flawed but fun*, “The Guardian”, <https://www.theguardian.com/film/2019/jan/28/velvet-buzzsaw-review-netflix-art-world-horror-is-flawed-but-fun>.
- PASSA D. (2021): “*We Work Hard, We Play Hard!*” — *Fictional Gayspeak in the Italian Dubbing of “The Simpsons”*: A *Queer Audiovisual Translation Study*, “Iperstoria”, 17: 265–280.
- PROVAN A. (2015): *Chronicle of a Traveling Theory*, in: CORNELL L., HALTER E. (eds.), *Mass Effect: Art and the Internet in the Twenty-First Century*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts; reprinted online: Triple Canopy, December 21, 2015: <https://canopycanopycanopy.com/contents/chronicle-of-a-traveling-theory>.
- RANZATO I. (2012): *Gayspeak and Gay Subjects in Audiovisual Translation: Strategies in Italian Dubbing*, “Meta”, 57/2: 369–384.
- RANZATO I. (2015): *Dubbing Teenage Speech into Italian: Creative Translation in Skins*, in: DÍAZ CINTAS J., NEVES J. (eds.), *Audiovisual Translation: Taking Stock*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge: 159–175.
- RANZATO I. (2018): *The British Upper Classes Phonological Fact and Screen Fiction*, in: RANZATO I., ZANOTTI S. (eds.), *Linguistic and Cultural Representation in Audiovisual Translation*, Routledge, London and New York: 203–227.
- RANZATO I. (2020): *The Problem with Culture*, in: BOGUCKI L., DECKERT M. (eds.), *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*, Palgrave Macmillan, London: 647–666.
- RANZATO I. (forthcoming 2024): *And Quickly Does it Flee: The Transient Language of Teen TV Series and its Translation*, in: BORODO M., DÍAZ CINTAS J. (eds.), *The Routledge Handbook of Translation and Children’s Literature and Media*, Routledge, London and New York.
- RULE A., LEVINE D. (2013): *International Art English*, “Triple Canopy”, https://canopycanopycanopy.com/contents/international_art_english?ui.header=true: 303–318.
- SANDRELLI S. (2016): *The Dubbing of Gay-themed TV Series in Italy: Corpus-based Evidence of Manipulation and Censorship*, “Altre Modernità, special issue: DÍAZ CINTAS J., PARINI I., RANZATO I. (eds.), *Ideological Manipulation in Audiovisual Translation*: 124–143.

- TURPIN M. H., WALKER A. C., KARA-YAKOUBIAN M., GABERT N. N., FUGELSANG J. A., STOLZ J. A. (2019): *Bullshit Makes the Art Grow Profounder*, “Judgment and Decision-Making”, 14/6: 658–670.
- VITUCCI F. (2023): *Representation of Masculine Speech in the Japanese Dub of the American Series Never Have I Ever (2020): Fictional Idiolects or Linguistic Experimentation?*, “Status Questionis”, 24: 329–351.
- ZANOTTI S. (2016): *Images of Youth on Screen: Manipulative Translation Strategies in the Dubbing of American Teen Films*, in: DÍAZ CINTAS J., PARINI I., RANZATO I. (eds.), “Ideological Manipulation in Audiovisual Translation. Special issue of *Altre Modernità – Rivista di studi letterari e culturali*”, 14: 144–165.

FILMOGRAPHY

- The Affair* (2014–2019). Created by Treem S., Levi, H., USA.
- Divorce* (2016–2019). Created by Horgan S., USA.
- Girls* (2012–2017). Created by Dunham L., USA.
- I Love Dick* (2016–2017). Created by Gubbins S., Soloway S., USA.
- The L Word* (2004–2009). Created by Chaiken I., Abbott M., Greenberg K., USA.
- Mad Men* (2007–2015). Created by Weiner M., USA.
- Manhattan* (1979). Directed by Allen W., USA.
- Match Point* (2006). Directed by W. Allen, USA.
- Midnight in Paris* (2011). Directed by Allen W., USA.
- Mighty Aphrodite* (1995). Directed by Allen W., USA.
- Play It Again, Sam* (1972). Directed by Ross, H., USA.
- A Rainy Day in New York* (2019). Directed by Allen W., USA.
- Riviera* (2017–2020). Created by Jordan N., UK, Ireland.
- Sex and the City* (1998–2004). Created by Star D., USA.
- The Simpsons* (1989–in production). Created by Groening M., USA.
- The Square* (2017). Directed by Ostlund R., Sweden, Germany, France, Denmark.
- Untitled* (2009). Directed by Parker J., USA.
- Velvet Buzzsaw* (2019). Directed by Gilroy D., USA.
- Vicky Cristina Barcelona* (2008). Directed by Allen W., USA.
- Whole Day Down* (2011–2015). Created by Green P., Fauci T., USA.
- Woody Allen-Spot Coop* (1991). Directed by Allen W., USA.
- You Will Meet a Tall Dark Stranger* (2010). Directed by Allen W., USA.

SPIS TREŚCI – CONTENTS

Giulia Baselica, Dario Prola, Introduction – Introduzione.....	215
ARTICLES/ARTYKULY	
Donatella Di Leo: La letteratura russa tradotta nelle edizioni Carabba (1900–1925)..	223
Alice Bravin: La riscrittura dello <i>Slovo o polku Igoreve</i> nella produzione letteraria di Nikolaj Zabolockij e Viktor Sosnora: due casi di traduzione di un classico.....	243
Giulia Baselica: Teoria e pratica della traduzione realista nei volumi della serie <i>Masterstvo perevoda</i> (1959–1990).....	257
Natal’ja Orlovskaja, Vittorio Springfield Tomelleri: Sulla ricezione di Giacomo Leopardi in Georgia.....	269
Anna Tylusińska-Kowalska: Poesia e politica: Foscolo e Leopardi nei commenti della critica letteraria polacca del periodo interbellico.....	295
Iulia Cosma: Per forza e per amore: <i>agency</i> e <i>bias</i> nella traduzione del diario di un’amica esule.....	307
Monica Pavesio: “Tailleurs”, “fripiers” e “sarti in cervello”: tradurre per la scena francese secentesca.....	321
Felisa Bermejo Calleja: La traducción del metalenguaje en las gramáticas del hispanismo italiano.....	331
Irene Ranzato: Representing and translating artspeak in films and TV.....	355

CONTENTS – SPIS TREŚCI

Giulia Baselica, Dario Prola, Introduction – Introduzione.....	215
ARTICLES/ARTYKULY	
Donatella Di Leo: Translated Russian literature in Carabba editions (1900–1925).....	223
Alice Bravin: The translation of <i>The tale of Igor’s Campaign</i> in the poetic production of Nikolaj Zabolockij and Viktor Sosnora.....	243
Giulia Baselica: The theory and practice of realist translation in the <i>Masterstvo perevoda</i> volumes (1959–1990).....	257
Natal’ja Orlovskaja, Vittorio Springfield Tomelleri: On the reception of Giacomo Leopardi in Georgia.....	269
Anna Tylusińska-Kowalska: Poetry and politics: Foscolo and Leopardi in the comments of Polish literary critics of the inter-war period.....	295
Iulia Cosma: For love and necessity: <i>Agency</i> and <i>bias</i> in the translation of an exiled friend’s diary.....	307
Monica Pavesio: “Tailleurs”, “fripiers” and “Sarti in Cervello”: Translating for the seventeenth-century French scene.....	321
Felisa Bermejo Calleja: The translation of metalanguage in the grammars of Italian Hispanism.....	331
Irene Ranzato: Representing and translating artspeak in films and TV.....	355

