

---

## Hapax traduttivi: titoli senza contesto

By Mario Caramitti (University of Rome - La Sapienza, Italy)

### Abstract & Keywords

#### English:

Histories of literature, handbooks, encyclopedias, as well as newspaper articles and a wide range of scholarly essays, often quote the titles of literary texts which have not yet been translated or studied. In these cases where a title is translated independently of its text, it remains a foreign element within the target culture. This study will examine a number of examples (mainly from Russian), from both a theoretical point of view, looking at questions of necessity, authorship and responsibility, as well as from a practical point of view, looking at the different aesthetic, functional and creative characteristics of the translated titles.

#### Italian:

Storie letterarie, repertori ed enciclopedie, così come articoli giornalistici e saggi scientifici di orizzonte molto ampio, implicano di frequente la citazione di titoli di opere letterarie non ancora tradotte, né analizzate nel dettaglio da specialisti. La prima traduzione di un titolo, quando è occasionale e decontestualizzata, costituisce un corpo per principio estraneo nella lingua d'arrivo, un hapax, finché non ripresa e condivisa, e può essere di natura e qualità molto varia. L'analisi che se ne propone parte da presupposti teorici (concetti di necessità, autorità e responsabilità) per poi concentrarsi sulle tipologie di resa (asettica, funzionale o creativa). L'esemplificazione e alcuni più approfonditi studi di casi si basano principalmente su traduzioni dal russo.

**Keywords:** Hapax traduttivi, titoli decontestualizzati, prima occorrenza di un titolo, Decontextualized title translation, first occurrence of a title

---

Qualsiasi titolo non monoverbale al momento della sua primissima traduzione in una lingua data tende con alta probabilità statistica a costituirsi in *hapax legomenon*: una collocazione a tutti gli effetti inedita, che acquisisce immediatamente, fosse solo in virtù di corsivo o virgolette, una specifica pregnanza e vitalità nella lingua d'arrivo.

Il grado di ponderatezza, maturità espressiva, efficacia e, ovviamente, fedeltà è di incoercibile varietà, considerando che il primo traduttore potrebbe essere uno studioso di grande competenza o il traduttore dell'opera, come pure un autore o traduttore di storie letterarie o studi di ampio respiro, ma in casi tutt'altro che rari anche uno studioso approssimativo, un traduttore svogliato o disinteressato, un non specialista che traduce attraverso una lingua terza.

Nulla toglie, naturalmente, che la prima versione di un titolo possa passare inosservata, o essere presto dimenticata, oppure ignorata e, per motivi diversi, vengano proposte diverse prime traduzioni concorrenziali. Ciò che andrò a indagare non è in nessun modo, quindi, questione di primato, di brevetto o di calendario. L'obiettivo è ricostruire l'atmosfera e il contesto di tabula rasa, indeterminazione, nebbia, pionierismo, necessario arbitrio che accompagna sempre una prima o del tutto nuova versione. Quel che importa è proprio l'aura semiotica così singolare dell'intervallo più o meno lungo, più o meno riconosciuto e consapevole nel quale la traduzione del titolo può essere percepita, nella lingua d'arrivo, come *hapax legomenon*, una palpitante unità lessicale a tutti gli effetti distintiva e straniante.

Assieme, e forse più, si porrà al centro del discorso l'ammirata constatazione di quella scintilla, di quel sovrappiù, pur infinitesimale, d'energia creativa che in ogni caso viene generato al momento della prima traduzione di un titolo. Assistiamo, insomma, a un laboratorio alchemico minimo, con complesse implicazioni in termini di autorità e responsabilità, che è anche una *mise en abyme* dei meccanismi traduttivi in quanto tali.

A quelle che sono per certo prime versioni di titoli, ne saranno giocoforza accostate altre, la cui primogenitura è più dubbia, o comunque difficilmente dimostrabile. In sostanza mi troverò spesso a riscontrare lo specifico status degli hapax traduttivi in versioni dei titoli pregresse alla pubblicazione in volume che risultino isolate, episodiche, decontestualizzate. E il principale tratto identificativo sarà proprio la doppia decontestualizzazione: quella contingente dell'occasionalismo, della citazione più o meno casuale, e quella dirimente della vita autonoma del titolo fuor di copertina, disgiunto dal suo testo.

L'esemplificazione concernerà versioni dal russo all'italiano, ma le considerazioni avranno, tendenzialmente, un'applicabilità generale.

### 1. Psicologia, autorità, responsabilità

La condizione che accomuna ogni approccio alla prima traduzione di un titolo è la mancanza di riferimenti. Il titolo di un'opera che nella stragrande maggioranza dei casi non si è letta è una scatola chiusa, un luogo testuale di minore trasparenza, recante, potenzialmente, insidie, rallentamenti, disomogeneità rispetto al flusso del discorso. Da sommarsi, quest'ultima, alla specifica natura semiotica del titolo in quanto tale, sempre caratterizzata da uno scarto, un gradino, l'effetto di un mini-inciso. Insorge, rispetto a un contesto traduttivo standard, l'inequivocabile necessità di agire in modo più concentrato e mirato, che può essere accompagnata da insicurezza, spaesamento, impaccio.

Una delle più suggestive e ambigue implicazioni della problematica è direttamente connessa alla natura paratestuale del titolo: là dove nella lingua di partenza i legami con il continuum testuale sono per principio

allentati, a fronte di una particolare accentuazione dell'intensità espressiva, nella lingua d'arrivo può generarsi, per contiguità funzionale, una corrispondente zona di densità semica accentuata, un ben precipuo paratesto senza testo, dotato di una specifica e pulsante aura.

C'è qualcosa di fantasmatico, evanescente in quelli che, finché non saranno ripresi, citati da altri, si configurano come hapax traduttivi, oggetti verbali in sé isolati e sperduti, e che tali, in molti casi, resteranno per sempre.

La loro autorità sarà, necessariamente, molto limitata. Eppure sono a ogni effetto dei precedenti, e hanno almeno un po' dell'autorità intrinseca e ambigua che hanno tutti i precedenti. Che se ne tenga conto in futuro può dipendere in primo luogo dalla contingenza, poi dall'autorevolezza complessiva della pubblicazione in cui sono inseriti, e che risulta accentuata per enciclopedie e storie letterarie, non per superiore prestigio o per la presenza in italiano di opere essenziali nel campo, ma semplicemente per la maggiore facilità di consultazione. Con minore frequenza si fa ricorso ai testi e agli articoli di chi si è occupato specialisticamente dell'autore o del periodo, i quali, com'è ovvio, costituirebbero invece la referenza più affidabile. Ulteriore e sempre più inevitabile verifica è quella che passa attraverso la rete, il cui universo magmatico, indocile al raziocinio, medievalizzato, ci espone da un lato alle più subdole sorprese, foriere di rocamboleschi abbagli, ma garantisce dall'altro ai testi verificati immediatamente reperibili una straordinaria autorità aggiuntiva.

Il fatto che, al momento di procedere alla traduzione del titolo, prima o intesa come tale, si siano consultate le fonti di cui sopra è certamente il primo atto di responsabilità da parte del traduttore. Può essere dettato da scrupolo, professionalità, serietà e, in misura minore, anche da titubanza o dall'indeterminazione complessiva che, come abbiamo visto, regna su questo ambito semiotico. In caso di esito negativo o insoddisfacente delle verifiche, il traduttore si trova di fronte alla fondamentale assunzione di responsabilità nei confronti dell'interpretazione del titolo, che potrà essere piena, mirata cioè al raggiungimento della miglior versione possibile, nel rispetto, oltre che della lettera, dello spirito del testo, di tutte le sue implicazioni di contenuto, stile, intertestualità, della personalità dell'autore e di eventuali fattori extraletterari; la responsabilità potrà poi essere assunta solo nei limiti della miglior resa letterale, estesa al massimo alla più immediata allusività; oppure si può denegare completamente, ripiegando su una traduzione passiva e meccanica.

In caso di assunzione di responsabilità, il traduttore del titolo si trova nella stessa situazione di chi – molto più spesso l'editore che non il traduttore[1] – sceglie nella lingua d'arrivo il titolo di un'opera al momento di commercializzarla nella sua interezza e, come quello, risponde in termini di fedeltà, attendibilità, coerenza complessiva, andando a incidere anche sulla recezione complessiva dell'opera nella cultura della lingua d'arrivo, che da quel titolo sarà verosimilmente influenzata.

## 2. Tipologie e contesti

Il primo fattore tipologico di cui tener conto è certamente la consapevolezza. Si sa di essere primi? La questione in sé o la sua specificità è di norma ignorata ogni qual volta la citazione avvenga in modo affrettato, trasandato, incoerente. Può essere ignorata per imprecisa visione della prospettiva diacronica, o per indisponibilità, disinteresse a ricostruire il quadro citazionale pregresso. Si può sapere, al contrario, con certezza di non essere i primi, e giocoforza non è possibile prescindere dall'ausilio di un precedente per riferimenti in contesti non specialistici o in caso di scarsa o nulla competenza linguistica.

Secondo e fondante fattore tipologico è appunto la necessità o meno di tener conto delle traduzioni pregresse. Se spostiamo la questione sul piano della legittimità, è difficile individuare limiti rigidi alla ritraduzione del titolo, proprio perché, anche a fronte della molto più vincolante traduzione dell'intero testo, una diversa resa, per quanto rara e di norma scongiurata, non può essere esclusa a priori. Quante volte, dunque, si può essere primi? In teoria sempre, pur se un'evidenza statistica empirica presenta, anche in assenza di un precedente particolarmente autorevole, una frequenza massima di due, tre occasionalismi iniziali prima che il titolo trovi una sua definizione nella lingua d'arrivo.

I contesti – diversi dall'edizione a stampa dell'opera - in cui può essere inserita la prima traduzione di un titolo sono senza dubbio i più vari ma, nell'ottica del potenziale rilievo sulle scelte traduttive, si potrebbero riassumere in: opere enciclopediche e repertori bibliografici; opere storico-letterarie e manualistiche; articoli o saggi specialistici su uno specifico autore o movimento letterario, apparato critico della traduzione di un testo letterario; articoli o saggi specialistici di orizzonte più ampio, o comunque focalizzati su argomenti non direttamente collegati all'opera di cui si traduce il titolo; trattazioni improntate a rigore scientifico, ma non specialistiche rispetto alla cultura letteraria del testo in questione; opere divulgative e recensioni giornalistiche il cui autore non abbia competenza linguistica specifica; siti Internet o blog privi di rigore scientifico, indipendentemente dalla competenza linguistica dell'estensore.

Fondamentale è poi la più ampia catena sintagmatica nella quale è inserito il titolo tradotto, con una prima, dirimente distinzione tra testo traduttivo nel suo complesso o testo autoriale; all'interno di una traduzione non saranno tanto i vincoli di responsabilità ad allentarsi – in quest'ottica è la qualità complessiva del progetto editoriale a incidere – quanto piuttosto i margini di manovra del traduttore, come anche l'autorità della resa; caso estremo, ma tutt'altro che raro, e polarizzante in quanto a effetti, è una traduzione da una lingua diversa rispetto a quella del titolo in questione. In special modo nei testi autoriali, la traduzione di un titolo rappresenta un luogo di particolare addensamento e intensità del flusso del discorso, che può essere indotto a pause, incisi, forme e figure di catalogo, oppure finalizzato nell'insieme all'inserimento della traduzione del titolo e alla sua motivazione (in questo caso indipendentemente dalla sua prima occorrenza o meno).

In un'ottica esemplificativa e generalizzante i possibili approcci alla traduzione di un titolo isolato si possono ricondurre a tre principali strategie, orientate sulla conservatività e sul non intervento, su un inserimento massimamente fluido della traduzione tanto nella morfosintassi della lingua d'arrivo che nel continuum sintagmatico del testo, su un'integrale rimodulazione del titolo nella lingua d'arrivo.

## 3. Strategia asettica

Ci si può orientare, con le migliori intenzioni o la massima leggerezza, alla più assoluta letteralità. Prendere pezzo per pezzo il titolo originale e rimontarlo in italiano così com'è. Con estremo rigore filologico. O per non saper né leggere né scrivere.

Da un lato è la strategia di chi mira solo a evitare errori gravi, fraintendimenti, critiche insomma. Il compito minimo e il minimo danno. Dall'altro è la strategia di chi preferisce tenere le mani a posto per non fare pasticci.

Non si arroga compiti che possono apparire arbitrari e ha la priorità di rendere evidente com'è esattamente costituito il sintagma titolo nella lingua di partenza.

Questa posizione di massimo rigore è all'apparenza ineccepibile, eppure stride vistosamente rispetto a tutti i principi teorici della traduzione, come se nel sintagma singolo fosse lecito e auspicato quel calco meccanico tra sistemi linguistici non coincidenti dal quale si mettono in guardia gli studenti alle prime armi. Altrettanto evidenti sono i rischi connessi alla perdita della polisemia, di implicazioni ironiche, satiriche, intertestuali.

Nel complesso, la cifra di tutte le versioni votate alla ricerca di un porto sicuro può essere definita asettica, così da riassumere tanto la fedeltà che i rischi impliciti nella scarsa autonomia decisionale del traduttore.

Di questi ultimi occorre dare conto, almeno in misura minima, cominciando dalle trappole nelle quali regolarmente cadrà un giovane alle prime armi, che per rispetto ci permettiamo di non citare. Impietosamente in agguato sono i falsi amici (*Repeticii* di Vladimir Šarov parla di prove teatrali e non di *Ripetizioni*) e la polisemia (le *Letnie razmyšlenija o sud'bach izjaščenoj slovesnosti* dedicate da Kibirov a Pomerancev non saranno *Riflessioni d'estate sul destino della letteratura raffinata* ma implicheranno inequivocamente il sintagma fisso "belle lettere"). Non esenti da analoghi rischi sono però anche ben più autorevoli trattazioni. Sempre a puro titolo di esemplificazione torneranno i falsi amici (il leggendario *Pomada* di Kručënych tradotto *Pomata* e non 'rossetto'[2]) (Markov 1973: 44), o i fraseologismi resi letteralmente (*Sem' pjatnic na nedele* di Vjazemskij, che allude evidentemente alla volubilità d'intenti, resta in italiano un incomprensibile *Sette venerdì in una settimana*) (Colucci e Picchio 1997: 438).

#### 4. Strategia funzionale

Un altro diffuso approccio alla prima traduzione dei titoli è quello che si concentra sull'efficace inserimento del titolo nella catena sintagmatica della lingua d'arrivo, ponendosi come priorità e indirizzo la ricerca del minor attrito. In questo caso l'obiettivo è minimizzare la densità semantica del testo di partenza e accentuare al massimo la fluidità e la naturalezza di quello di arrivo.

Il minor attrito può essere perseguito in primo luogo attraverso lo snellimento e la semplificazione del sintagma titolo, grazie a una resa sgombra di asperità e liberata di tutte quelle vistose tracce residuali del processo traduttivo che spesso fanno del titolo un concentrato del peggior traduttore.

Si può poi provare a dirimere quanto di irrisolto e ambiguo o troppo intricato si cela nel titolo, ricorrendo a una versione esplicitiva, che ristabilisca valenze altrimenti occultate dalla traduzione o espliciti ciò che in italiano risulta ancora più oscuro o indecifrabile.

Capolavoro di snellezza e eleganza in italiano è *Che disgrazia l'ingegno!*[3] per *Gore ot uma* di Griboedov, e solo in quest'ottica ci si dovrebbe confrontare con il dedalo verbale dei titoli dei drammi di Aleksandr Ostrovskij, groviglio wertmülleriano ante litteram di fraseologismi, battute estrapolate, gesti verbali a effetto, per la maggioranza dei quali manca, a tutt'oggi, una resa minimamente coerente; tra le migliori, quelle di Lo Gatto (1952) quando trova in *Non tutti i giorni è festa* un'equivalenza complessiva per *Na mužom piru pochmelie*[4], integra con dettagli chiarificatori (*Attrici di talento e ammiratori*[5] per *Talanty i poklonniki*) o li toglie, in cerca di agilità (*Senza dote* per *Bespridannica*[6]) (Lo Gatto 1952: 417, 441, 462).

Una delle funzioni esplicative più diffuse è l'ampliamento perifrastico, la trasformazione di un titolo molto conciso e idiomatico in un articolato sintagma italiano. Esempio canonico è qui la resa del *Balagančik* di Blok, che possiamo tracciare indietro almeno a *La baracchetta dei saltimbanchi* di Lo Gatto, limato poi in *La baracca dei saltimbanchi* da Sergio Leone e Sergio Pescatori (1971), come pure da Ripellino nell'introduzione alla loro traduzione. Singolare, in questo e in altri casi, l'affezione di Ripellino per il titolo originale, che per prima cosa parafrasa non univocamente, come per non corromperlo, in "Il piccolo baraccone o la baracca dei saltimbanchi"[7] e poi usa liberamente all'interno del contesto verbale italiano, tanto qui che in *Il trucco e l'anima*.

Più in generale, ogni citazione occasionale di titolo si inserisce in un contesto, e molto spesso la sua traduzione è interamente funzionale a quel contesto, e in parte maggiore o minore a quel contesto è demandata. Elementi integrativi e di ricordo che non possono trovare spazio nel titolo vengono trasferiti in posizione di contiguità sintagmatica non immediata.

In quest'ottica, prima di tradurre si pensa a cosa serve quella traduzione, a cosa va finalizzata e indirizzata. Un giornalista o un divulgatore potrebbe voler far comparire nomi o toponimi che motivano l'inserimento, chi scrive dell'intertestualità cercherà di farla emergere, se si è sottolineata una determinata caratteristica dell'autore o del testo, sarà istintivo provare a ribadirla nel titolo.

Io personalmente sono stato spesso influenzato nella traduzione di un titolo dalla sua collocazione d'arrivo nel tessuto stilistico del mio periodo (ripetizioni, consonanze, fluidità ritmica e sintattica).

Se Vagrič Bachčanjan decostruisce palesemente il celeberrimo *Vyšněvyj sad* di Čechov, in italiano tradizionalmente reso come *Il giardino dei ciliegi*, si può, in un contesto che tratta di stilizzazioni postmoderne, diluire la traduzione del titolo in un'ampia parafrasi: "L'*inferno dei ciliegi* (*Vyšněvyj ad*, 2005) rimescola con impenitente sarcasmo tutte le battute di tutti i personaggi del teatro cechoviano" (Caramitti 2010: 203).

La resa funzionale può implicare l'evenienza di una non traduzione, con mantenimento in italiano del titolo originale:

Eppel ha raccolto i suoi saggi finzionali in un libro dal titolo equivocamente esplicito – *In telega* – che pone sotto il torchio del calembour il maldestro involversi del processo culturale, avviato a sostituire il rozzo carro contadino al latino *intellego* da cui traeva linfa l'ormai svaporata intelligencija (Caramitti 2010: 227).

Queste soluzioni, naturalmente, sono funzionali alla citazione nel testo specifico, ma non all'introduzione nella cultura letteraria della lingua d'arrivo. Soprattutto se inserite in tipici testi di riferimento, quali le enciclopedie: Anjuta Maver risolve brillantemente la resa dell'arduo *Strana Muravija* di Tvardovskij, limitandosi prima al semplice *Il paese di Muravija*, e spiegando poi che si tratta della vana ricerca di uno dei miti dell'utopia contadina, una sorta di "paese di Bengodi", ma non crea un precedente per quella che, con più coraggio, sarebbe stata un'eccellente traduzione. Solo per un assaggio dei meravigliosi risultati a cui può arrivare la fantasia e lo straniamento interculturale, diremo che la traduzione in cinese (ritradotta dal russo) è *Il paese della freschezza verde* (Tvardovskij 1971: 663).

## 5. Strategia creativa

Si può parlare di strategia creativa ogni qual volta la prima traduzione di un titolo si discosti radicalmente dall'immediato rispecchiamento dell'originale.

In questi casi il traduttore si colloca nella posizione esatta di decisionalità ingombrante che hanno, di norma, gli editori, e rischia di imporre lo stesso brusco acclimatemento che viene a questi rinfacciato.

Presupposto inderogabile per ogni traduzione creativa è, fuor di dubbio, che si citi congiuntamente il titolo originale. E ciò già limita il campo nell'ambito dei periodici e delle pubblicazioni divulgative. Altissimo è, allo stesso tempo, il rischio di fraintendimento in fase di ricezione, si possono disorientare i fruitori, ingenerare abbagli che possono arrivare alla retrotraduzione letterale.

Tutto questo premesso, nella chiara evidenza di quanto sia oneroso impostare una seria e coerente riflessione traduttiva sulla singola e isolata occorrenza di un titolo, l'approccio è certamente foriero, se gestito in modo adeguato, di un dinamico e articolato inserimento nella cultura d'arrivo.

Bisogna naturalmente conoscere l'opera, o informarsene da fonti affidabili, cogliere le finalità espressive, stilistiche, allocutive del titolo, valutare l'efficacia, la coerenza, l'univocità della versione prescelta, la fedeltà a tutto tondo allo spirito dell'opera, l'impatto sul lettore italiano.

Gli unici criteri dai quali si è esonerati sono la spendibilità commerciale e la soddisfazione del popolino dei bestseller. Il che, per un traduttore, non è agio da poco[8].

Una traduzione isolata del tutto innovativa rispetto alla lettera dell'originale può far emergere la polisemia, esplicitare un'allusione, un'implicazione anche solo stilistica, che altrimenti andrebbe persa, illustrare con coerenza uno dei motivi fondanti del testo.

Uno dei motivi che più di frequente induce a quest'approccio è la presenza di neologismi nel titolo originale. In tali circostanze sia una strategia asettica che funzionale porterebbero alla perdita di una componente di impatto espressivo che l'autore doveva di certo ritenere primaria.

La massima concentrazione di titoli ascrivibili a questa tipologia si riscontrerà, naturalmente, nell'ambito delle avanguardie storiche. E tanta e tale è l'ampiezza e la complessità delle questioni traduttive che ne restano di non poste, o irrisolte, a tutt'oggi: la *Zaumnaja gniga* di Kručënych è resa da Mazzitelli (2007: 22) con speculare neologismo *Liblo transmentale*, mentre per il duplice neologismo dell'unica opera poetica del pittore Filonov, *Propeven' o proroslji mirovoj*, sono ricorso, con *Cantaltilena della gemmatura universale* (2019: 3), a una resa simmetricamente differenziata, opponendo all'idea di canto prolungato e ritmicamente modulato, evidente nel primo termine, ma anche nel tessuto fonico complessivo dell'opera, un altrettanto radicale neologismo italiano che evoca sia l'intensità che la natura cantilenante di ogni possibile resa performativa del testo, limitandomi invece per il secondo termine, come in russo, a un neologismo al confine del vocabolario, perfettamente plausibile in ogni sua componente, e scegliendo per il terzo termine la traduzione già largamente adottata in italiano per la assai più celebre teoria artistica filonoviana della "fioritura universale", della quale il visionario testo poetico è evidente rispecchiamento.

Neologismo di anni molto più recenti (2005) è il cacofonico e altamente straniante *Mozgva* di Andrej Levkin, montaggio di *mozg* (cervello) e *Moskva* (Mosca). Tenendo conto che il protagonista viaggia per vari stadi di alienazione mentale lungo la mappa della metro di Mosca, ho reso *Mosca nel cervello* (2010: 197), che è anche una un po' sadica reminiscenza di *Mosca sulla vodka*, la prima poco felice traduzione franco-italiana del *Moskva-Petuški* di Venedikt Erofeev che ho contribuito a superare.

Pionieristica e isolata resta anche una traduzione creativa che provi a emendare i pasticci degli editori, ad esempio il brillante e calzante *Arrangiatevi* proposto dal compianto Mauro Martini (2005: 138) in vece del goffo e pacchiano *I ragazzi di San Pietroburgo*, imposto da Rizzoli, nonostante tutte le mie rimostranze, al *Sami po sebe* di Sergej Bolmat da me tradotto (letteralmente "per conto proprio"; anche se la mia scelta sarebbe andata con piacere al titolo dell'edizione tedesca *Clic*, ideale concentrato di pistolettate e computer, vena principe di questa pulp fiction russa – a dire: c'è editore e editore).

Ultima fase dell'analisi sarà uno studio di caso, focalizzazione sul processo traduttivo nella sua componente eminentemente pratica, perché il quadro teorico venga al vaglio a tutto tondo.

## 6. Ettore Lo Gatto traduttore di titoli

Difficile immaginare chi mai potrebbe rivaleggiare numericamente, in quanto a prime traduzioni di titoli russi, con la penna di Ettore Lo Gatto, padre indiscusso della russistica italiana e autore prodigiosamente prolifico in ambito storico-letterario. Chiara evidenza del suo approccio critico si può evincere dalla monografia *Letteratura sovietista* del 1928, che già dal titolo ci fa avvertire – in tutta la distanza diacronica – lo spirito pionieristico e il dinamismo perennemente in fieri del metodo logattiano.

Nel trattamento dei titoli sorprende in primo luogo la frequenza di versioni originali russe immutate: *Misterija-buff*[9] di Majakovskij, *Volčok* di Lidin, *Rus*[10] di Pantelejmon Romanov, *Tovarišč* e *Inonia* di Esenin. In quasi nessun caso, tra l'altro, la scelta è supportata da notazioni parafrastiche, salvo un accenno all'epicità di *Rus* e un altro che può far intuire che il "Lupacchiotto" di Lidin è un soprannome. È certamente una delle differenze contestuali più appariscenti, a testimonianza di una radicale differenza nella recezione della letteratura e della cultura russa, di certo all'epoca, sull'onda della rivoluzione russa e nonostante il fascismo, molto più pervasiva che oggi[11]. Non si tratta di una posizione personale di Lo Gatto: i due testi di Esenin erano già stati tradotti da Renato Poggioli, cui dunque va attribuita la paternità della fortunata italianizzazione della landa mistico-utopica di Inonia, e nel 1928 in francese non si traduce neanche *Rastratchiki* di Kataev[12] (in italiano *I dissipatori*).

Non c'è invece una marca né temporale né personale nell'approccio complessivo alla resa dei titoli, nel quale si distinguono competenza e approfondimento, ma anche il disinteresse per la formulazione di una univoca strategia stilistica. Abbiamo così traduzioni coerenti ed efficaci, come *Humus* per *Peregnoj*[13] di Lidija Sejfullina, o *I rompocollo* per il sostanzialmente neologistico *Lobodyry* di Čapygin, soluzioni volte all'agilità e allo snellimento (*Vento di mare* per *Morskoj skvoznjak*[14] e *Strade e verste* per *Puti i versty*[15], entrambi di Lidin) o perifrastico-esplicative (*La piccola slitta* per *Salazka*, sempre di Lidin o *La riva scosciosa* per *Jar* di Esenin), ma non mancano scelte poco felici, come *I giorni feriali del sorcio* per *Myšinie budni* di Lidin, pesante incrocio di

letteralismo e colloquialismo, o anche improprie, *Il fossato di Petušichin* per *Petušichinskij prolom* di Leonov, dove il fossato non è certo fisico, ma una frattura fra epoche e mondi, e il toponimo corretto è Petušicha.

A quasi un secolo di distanza appaiono con nitida evidenza anche i segni del tempo: prassi traduttorie superate (*Vittoria Kazimirovna* per *Viktorija Kazimirovna* di Zoščenko), rese stilistiche creative ma inattuali (*Sulle peste della fiera* per *Po zverinnoj trope* di Čapygin), traduzioni che non si sono stabilizzate nella ricezione italiana (*L'armata di cavalleria* per *Konarmija* di Babel' è stato scalzato dall'ormai classico *L'armata a cavallo* di Poggioli).

Di estremo interesse è la costante consapevolezza di Lo Gatto del suo ruolo nel processo di intermediazione culturale. Quando introduce *Razgrom* sottolinea con orgoglio: “*Lo sfacelo* di I. Fadjeev[16], il cui nome, credo, vien fatto per la prima volta all'estero” (Lo Gatto 1928: 61). Anche la versione di questo titolo sarà superata da *La disfatta*, ormai di uso comune, eppure nella resa di Lo Gatto c'è una componente psicologica aggiuntiva non inopportuna. Deliziosa e in tutto condivisibile (al di là della svista) è la nota metatraduttiva in merito a *Bez čerëmuchi* di Pantelejmon Romanov:

*Senza fiori* [...] (in russo *Bez čerëmuchi* vuol dire propriamente *Senza fiori di lappola*[17], ma la specie dei fiori non ha importanza) (Lo Gatto 1928: 124).

## Bibliografia

- Birjukov, Sergej (2009) “Dyra v buduščee” in Kručěnych Aleksej, *Pomada*, Madrid-Halle, Ediciones del Hebreo Errante: 5-24.
- Blok, Aleksandr (1971) *Drammi lirici*, trad. Sergio Leone e Sergio Pescatori, Torino, Einaudi.
- Caramitti, Mario (a cura di) (2002) *Schegge di Russia. Nuove avanguardie letterarie*, Roma, Fanucci.
- (2010) *Letteratura russa contemporanea. La scrittura come resistenza*, Roma-Bari, Laterza.
- (2017) “Il buon ladrone in salsa russa: gesti e riti che salvano l'anima” in *L'immaginario devoto tra mafie e antimafia*, a cura di Tommaso Caliò e Lucia Ceci, Roma, Viella: 311-321.
- (2019) “Cercasi editore per esplosioni egosemantiche”, *Alias*, 4 agosto: 2-3
- Colucci, Michele e Picchio, Riccardo (a cura di) (1997) *Storia della civiltà letteraria russa*, Torino, Utet (vol. 1).
- Griboedov, Aleksandr (1925) *Che disgrazia l'ingegno!: commedia*, trad. Federigo Verdinois, Lanciano, Carabba.
- Lo Gatto, Ettore (1928) *Letteratura sovietista*, Roma, Istituto per l'Europa Orientale.
- (1952) *Storia del teatro russo*, Firenze, Sansoni, vol. 1.
- Malingret, Laurence (1998) “Les titres en traduction” in *Les chemins du texte*, a cura di Teresa García-Sabell, Dolores Olivares, Annick Boilève-Guerlet, Manuel García, Santiago de Compostela, APFFUE: 396-407
- Markov, Vladimir (1973) *Storia del futurismo russo*, trad. Tommaso Trini e Vera Dridso, Torino, Einaudi.
- Maver, Anjuta (1961) “Tvardovskij, Aleksandr Trifonovič”, *Enciclopedia italiana di scienze lettere ed arti: 1949-1960, appendice 3, vol.2 M-Z*, Roma, Istituto dell'enciclopedia italiana, 877.
- Mazzitelli, Gabriele (2007) *Slavica biblioteconomica*, Firenze, Firenze University Press.
- Ripellino, Angelo Maria (1965) *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Torino, Einaudi.
- Tvardovskij, Aleksandr (1971) *Stichotvorenija. Poemy*, Mosca, Chudožestvennaja literatura.
- Viezzi, Maurizio (2013) “Titles and Translation”, in VAKKI-Symposium XXXIII, 7, Vaasa, Vakki publication 2: 374-384.

## Note

[1] In merito al ruolo, sempre più marcato, del titolo come oggetto mediatico e strumento di marketing cf. Malingret (1998: 396).

[2] Il problema è in realtà complesso, ed è una magnifica illustrazione dei rischi insiti nella traduzione di testi critici da lingua diversa da quella argomento della trattazione (anche se in questo caso i due traduttori, con competenze sia in inglese che in russo, svolgono, al di là dell'episodio, un apprezzabile lavoro). A monte c'è un'interpretazione in tutto personale e contestabile (Birjukov 2009: 8-9) di Vladimir Markov, secondo il quale nel disegno di Larionov sulla copertina del leggendario volumetto del 1913 una sorta di barbiere alato cospargerebbe di “pomade” la testa sottostante. Ma il termine in inglese indica solo un unguento per capelli, e quindi in italiano sarebbe, al limite, “brillantina”. Nel difficile compito di mediare in questo intrico, i traduttori hanno scelto la strada di minor resistenza, che non può però che portare, al saldo dell'italiano, all'errore.

[3] Questa soluzione, all'apparenza semplice, proposta per la prima volta da Federigo Verdinois (1925), contrasta come il giorno e la notte con gli elefanteschi *La disgrazia di essere intelligente* (Savoj), *L'ingegno porta guai* (Gandolfo).

[4] Tra le rese letterali impresentabili *L'altro banchetta e a te viene mal di capo* (Gigante in Colucci e Picchio, 610).

[5] In russo ‘talenti’ è generico e maschile.

[6] Spesso reso *La fanciulla senza dote*.

[7] Sia per l'ordine di citazione, sia perché “Il piccolo baraccone” è l'unica parafrasi che dà nel suo *Il trucco e l'anima* (1965: 123), traspare un certo dissenso di Ripellino nei confronti dell'orientamento della casa editrice. In effetti l'evocazione dei saltimbanchi è corretta per referenza lessicale, ma non supportata testualmente.

[8] Su quanto consistente e determinante sia questa libertà d'azione cf. Viezzi (2008: 379-80).

[9] A partire dalla traduzione di Giorgio Kraiski (1947) si imporrà la resa *Mistero buffo*, anche se la facile riconoscibilità in italiano dei due termini russi e la funzione di apposizione del secondo, che si ricollega alla tradizione dell'opera buffa, lasciano piena cittadinanza alla “non versione” di Lo Gatto.

[10] L'antico nome della Russia pre-petrina. Oggi di norma traslitterato Rus'.

[11] A differenza di ancora una ventina d'anni fa, ormai anche il quasi eponimo *tovarišč* va tradotto in 'compagno'.

[12] André Beucler per Gallimard (ha però il sottotitolo "Jeunes russes").

[13] Lo Gatto lo aveva già tradotto per intero per la sua rivista "Russia". Curiosamente, ritraducendolo nel 1946 per De Carlo, adotterà il titolo assai meno suggestivo *Il concime* (il termine russo è applicabile tanto all'humus che si produce per decomposizione naturale nelle celebri terre nere che a concime sparso superficialmente).

[14] Letteralmente: "Spiffero di mare".

[15] Letteralmente: "Percorsi e verste".

[16] In realtà Fadeev si chiama Aleksandr.

[17] In realtà si tratta di fiori del *Prunus padus*, il ciliegio a grappoli.

---

©inTRAlinea & Mario Caramitti (2020).

"Hapax traduttivi: titoli senza contesto", *inTRAlinea* Special Issue: La traduzione e i suoi paratesti.

Stable URL: <http://www.intralea.org/specials/article/2480>