

POLSKA AKADEMIA NAUK
WYDZIAŁ I NAUK HUMANISTYCZNYCH I SPOŁECZNYCH
UNIwersYTET WARSZAWSKI
WYDZIAŁ LINGWISTYKI STOSOWANEJ

ROCZNIK LXVIII

ZESZYT 2/2021

KWARTALNIK
NEOFILOLOGICZNY

WARSZAWA 2021

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 Redakcyjna – Advisory Board

Franciszek Grucza (przewodniczący/chairman, Warszawa), Dario Prola (zastępca przewodniczącego/deputy chairman, Warszawa), Alessandro Amenta (Rzym), Laura Auteri (Palermo), Iwona Bartoszewicz (Wrocław), 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), Maria Dakowska (Warszawa), Katarzyna Dziubalska-Kołączyk (Poznań), Norbert Fries (Berlin), Janusz Golec (Lublin), Sambor Grucza (Warszawa), Elżbieta Jamrozik (Warszawa), Andrzej Kątny (Gdańsk), Rolf-Dieter Kluge (Warszawa/Tübingen), Lech Kolago (Warszawa), Barbara Kowalik (Warszawa), Tomasz Krzeszowski (Warszawa), Maria K. Lasatowicz (Opole), Magdalena Latkowska (Warszawa), Wiesław Malinowski (Poznań), Elżbieta Mańczak-Wohlfeld (Kraków), Magdalena Olpińska-Szkielko (Warszawa), Hubert Orłowski (Poznań), Monika Płużyczka (Warszawa), Dennis Preston (Norman), Wacław Rapak (Kraków), Odile Schneider-Mizony (Strasbourg), Shaoxiang Hua (Chengdu), Piotr Stalmaszczyk (Łódź), Aleksander Szvedek (Poznań), Teresa Tomaszkiwicz (Poznań), Anna Tylusińska-Kowalska (Warszawa), Judyta Zbierska-Mościcka (Warszawa), Jianhua Zhu (Szanghaj), Jerzy Zybert (Warszawa)

Redaktorzy zeszytu – Issue Editors
Alessandro Amenta, Dario Prola

Wydanie publikacji dofinansowane przez Ministerstwo Edukacji i Nauki

The publication of the journal is supported by a grant from the Ministry of Education and Science

Adres Redakcji – Address of the Editor
Instytut Komunikacji Specjalistycznej i Interkulturowej UW
Kwartalnik Neofilologiczny – c/o dr Ilona Banasiak
ul. Szturmowa 4, 02-678 Warszawa
e-mail: kwartalnik@pan.pl

© Copyright by Polska Akademia Nauk
© Copyright by Uniwersytet Warszawski

Przygotowanie do druku:
Logoscript Sp. z o.o.
ul. Dembowskiego 4/54, 02-784 Warszawa
tel. 22 254 95 87, (+48) 693 699 709
e-mail: logoscript@logoscript.pl

Druk i oprawa:
Agencja Wydawniczo-Poligraficzna GIMPO
ul. Transportowców 11, 02-858 Warszawa
tel. +48 501 076 031
email: gimpo@poligrafia.waw.pl

TESTI ALTROVE:
RIFLESSIONI SULLA TRADUZIONE LETTERARIA

A cura di Alessandro Amenta e Dario Prola

ARTYKULY

NATASCIA BARRALE
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO)
ORCID 0000-0002-1198-2789

RITRADURRE DOPO IL 1945. ALBERTO MONDADORI E LE TRADUZIONI INTEGRALI

ABSTRACT

The article traces the evolution of the publishing practice in the field of translations undertaken by Alberto Mondadori after the Second World War. Through some letters of the publisher to his collaborators, the analysis highlights the nature of his choices, which were often motivated not only by the desire to publish complete works, but also by personal and political reasons, such as the desire of self-affirmation, to introduce himself as a “new publisher in a new era”, in clear antithesis with the past.

KEYWORDS: unabridged translations, retranslations, Alberto Mondadori, Fascism, post-war period

STRESZCZENIE

Artykuł śledzi działalność wydawniczą Alberta Mondadoriego w dziedzinie przekładów po II wojnie światowej. Listy wydawcy do jego współpracowników uwypuklają charakter jego wyborów, często motywowane nie tylko chęcią opublikowania dzieł kompletnych, ale także względami osobistymi i politycznymi, takimi jak chęć autoafirmacji lub przedstawienie siebie jako „nowego wydawcy w nowej epoce”, w wyraźnej antytezie z przeszłością.

SŁOWA KLUCZOWE: pełne tłumaczenia, ponowne tłumaczenia, Alberto Mondadori, Faszyzm, okres powojenny

MONDADORI E I “ROMANZI DELLA GUERRA”

La prima significativa apertura mondadoriana alla letteratura straniera contemporanea avvenne nel 1930 col lancio di una collana il cui nome – i “Romanzi della guerra” – si configurava come una strategica operazione di autopromozione nei confronti del regime. Cercando di far coincidere la propria strategia aziendale con decisioni editoriali in vario modo funzionali al regime, Arnoldo Mondadori probabilmente confidava che quel titolo potesse essere apprezzato dai censori di una dittatura che dalla guerra vantava un marchio d’origine.

Tuttavia, anziché contenere gli ingredienti necessari per contribuire al mito postumo della Grande Guerra e della vittoria mutilata, i romanzi che Mondadori

intendeva pubblicare avevano tutt'altro sapore e posero ben presto evidenti problemi proprio nei suoi rapporti col fascismo. L'intenzione dell'editore era infatti di attingere al filone narrativo tedesco dei *Kriegsromane*, romanzi antimilitaristi che descrivevano le atrocità della guerra dal punto di vista dei soldati. Lungi dal descrivere il conflitto bellico come esperienza vitalistica e virile, queste opere raccontavano di una tragedia insensata e fratricida, proponendo una lettura del recente passato che difficilmente poteva essere conciliabile con la morale eroica del fascismo italiano.

Fu per questo che la collana non ebbe vita facile. Le prime difficoltà sorsero già nell'autunno del 1929, quando, di fronte agli esiti trionfali di pubblico che *Im Westen nichts Neues* (*Niente di nuovo sul fronte occidentale*) di Erich Maria Remarque aveva ottenuto all'estero, Mondadori ne acquistò i diritti, intenzionato a lanciarlo sul mercato italiano nella traduzione di Stefano Jacini. Considerando bene i rischi legati alla pubblicazione di un romanzo di tale portata, l'editore preferì chiedere all'Ufficio Stampa un permesso preventivo e, sperando di rendere il testo ammissibile, ipotizzò di corredarlo di una presentazione che sottolineasse esplicitamente “la distanza tra la psicologia debole del protagonista e l'eroico coraggio del soldato italiano” (Decleva 2007: 158).

Il nullaosta del governo però tardava ad arrivare. Quando Treves annunciò sul “Giornale della Libreria” l'imminente pubblicazione di *Krieg* (*Guerra*) di Ludwig Renn¹, un libro altrettanto pacifista e dunque “incriminabile”, Mondadori scrisse sia a Mussolini che al suo segretario, Alessandro Chiavolini, lamentando il diverso trattamento cui si veniva sottoposti. Chiedendo di poter distribuire il romanzo di Remarque, l'editore sottolineò il fatto che molti dei testi di cui si vietava la traduzione circolavano liberamente in francese e l'assenza di una traduzione italiana comportava soltanto un arricchimento dell'editore straniero. La speranza implicita di Mondadori era probabilmente che le autorità riconoscessero il vantaggio di far circolare i libri stranieri in traduzioni opportunamente filtrate e depurate anziché nelle incontrollate versioni francesi. Malgrado le aspettative, la pubblicazione venne bloccata dalla censura.

Nell'aprile del 1931, dopo aver appreso da un giornale ticinese che un editore svizzero stava provvedendo a una propria traduzione italiana, Mondadori tornò alla carica e riuscì a ottenere il permesso di vendere il libro almeno in Svizzera e in Sudamerica. Difficile dire dove siano state effettivamente diffuse le circa diecimila copie dell'edizione mondadoriana del 1929 che risultano stampate. È piuttosto probabile che alcune di esse siano circolate clandestinamente anche in Italia, ma *Niente di nuovo sul fronte occidentale* apparirà ufficialmente sul mercato soltanto nel secondo dopoguerra (cfr. Fabre 2018: 117–124; Rubino 2002: 77–81).

Nonostante il sequestro dell'opera di Remarque, Mondadori si imbarcò avventurosamente nell'impresa di dedicare a questo genere di romanzi una specifica

¹ Tradotto da Paolo Monelli, *Guerra* fu pubblicato nell'ottobre del 1929, ad appena un anno dalla sua apparizione sul mercato tedesco.

collana e proseguì imperterrito nel proprio intento, acquistando i diritti di *Der Streit um den Sergeanten Grischa* (*La questione del sergente Grischa*) di Arnold Zweig. Come commenta Decleva, la struttura censoria fascista in quegli anni non era formalmente organizzata e la prova di un regime autenticamente totalitario era ancora tutta da fare: “non era poi tanto sorprendente che non se ne valutassero sin dall’inizio tutte le potenzialità repressive. O che si nutrissero illusioni sui suoi limiti di intolleranza e di arbitrarietà” (Decleva 2007: 159).

Il romanzo narra le peripezie di un prigioniero di guerra russo in fuga da un campo tedesco che, scambiato per una spia, diventa vittima dell’applicazione disumana di regolamenti e codici dell’esercito prussiano e, nonostante la sua innocenza, viene condannato a morte. Tradotto da Enrico Burich e pubblicato nel 1930 in più di cinquemila copie, *La questione del sergente Grischa* fu il n. 1 dei “Romanzi della guerra”. Per controbilanciare la presenza dei tedeschi “tanto detestati (come nemici nella prima guerra mondiale) quanto di successo” (Fabre 2018: 306), Mondadori alternò opere di autori inglesi (Ralph Hale Mottram), francesi (Jacques Deval e Max Deauville), ungheresi (Rodion Markovits) e russi (Nikolaj Ivanovič Kolokolov) a qualche titolo italiano (*Giorni di guerra* di Giovanni Comisso, *Il ritorno sul Carso* di Luigi Bartolini, *Morti in Libia* di Adriano Monaco), talvolta confezionato in modo tale da ingraziarsi il regime, come il n. 9, *Novelle della guerra* (1931) di Antonio Beltramelli, che si apriva con una prefazione di Arnaldo Mussolini, fratello minore del Duce. Quando però nel marzo del 1932 il n. 11, *Caterina va alla guerra* (1931) della scrittrice alsaziana Adrienne Thomas, fu dichiarato disfattista e sequestrato, la collana dovette chiudere i battenti.

La questione del sergente Grischa continuò a essere ristampato e ripubblicato sotto altra veste (“Medusa” n. 7bis, 1937 e 1938), ma nel gennaio del 1938, poco dopo il lancio di una nuova ristampa, Mondadori ricevette l’ordine di sequestro di tutte le opere di Arnold Zweig e dovette ritirarlo. Del provvedimento, come ebbe a lamentarsi l’editore stesso, non fu data esplicita motivazione, ma oggi sappiamo che, sebbene la politica antiebraica di Mussolini non fosse ancora stata avviata ufficialmente e le leggi razziali non fossero ancora state emanate, il nome dell’ebreo – oltre che pacifista – Arnold Zweig cominciava ormai a essere ingombrante (cfr. Fabre 2018: 294)².

IL RESTAURO DEL *GRISCHA*: UN “LAVORO INGRATISSIMO”

La prima edizione italiana del romanzo di Zweig, che fece da apripista alla collana, presenta un testo decurtato di oltre centoquaranta pagine rispetto all’originale. A differenza di quanto si sarebbe propensi a credere, questo massiccio

² Nel 1944, quando Arnaldo Mondadori riprese l’attività a Roma dopo l’esilio, il *Grischa* fu uno dei pochissimi titoli che volle ristampare in quasi 5000 copie (Decleva 2007: 295).

sfrondamento non rientra fra le tante storie di libri sottoposti a censura: è vero che le traduzioni pubblicate in quegli anni mostrano spesso le ferite inferte dal Ministero della Cultura Popolare (o ancora più spesso dall'autocensura degli editori, che cassavano preventivamente i brani ritenuti scabrosi o scomodi per evitare il rischio di sanzioni o il sequestro), ma confrontando il testo di partenza con la versione italiana del *Grischa* emerge molto chiaramente che a segnare le sorti di questa traduzione non fu la censura, bensì il mero intento editoriale di ridurne di almeno un terzo le dimensioni. Nella versione italiana furono tralasciati numerosi dialoghi, descrizioni paesaggistiche o di introspezione psicologica, svariati episodi secondari, singole vicende riguardanti alcuni personaggi e i relativi accenni e rimandi alle parti del romanzo che erano state omesse. A essere edulcorate o eliminate non furono quindi le denunce della disumanità della guerra o le parti per altri versi scomode, come spesso era accaduto e sarebbe continuato ad accadere ad altri romanzi tradotti in quegli anni, bensì pagine pressoché innocue, prive di riferimenti alla politica o al pacifismo (cfr. Barrale 2012: 195–225).

Poco dopo la caduta del regime, Alberto Mondadori³ manifestò il proposito di offrire al pubblico l'edizione integrale del romanzo. Ne nacque un interessante carteggio col traduttore che è stato già oggetto di studio (cfr. Barrale 2014) e che è utile qui ripercorrere in forma più sintetica. Quando l'editore chiese a Enrico Burich⁴ di rivedere la traduzione del *Grischa* (AM a EB, 2.11.1945)⁵, questi palesò sin da subito le sue riserve nei confronti di un lavoro che riteneva tutto sommato evitabile e che più avanti avrebbe giudicato del tutto inutile. Innanzitutto, come scrisse più esplicitamente qualche tempo dopo, era stata la casa editrice stessa, anni addietro, a volere “ridurre la mole del libro” (EB ad AM 9.10.1947). Inoltre, avendo dovuto “togliere dal resto del testo ogni accenno (e addirittura dei personaggi) a quanto era stato omesso”, non si trattava soltanto di tradurre le parti mancanti, ma anche di riesaminare l'intero romanzo, “quasi periodo per periodo” (*ibidem*). Lamentando poi moltissime altre difficoltà, nelle lettere che seguirono Burich ribadì ripetutamente quanto grande fosse il carico di lavoro, rilanciò nel compenso, allungò

³ Da qui in poi AM nei riferimenti bibliografici.

⁴ L'irredentista fiumano Enrico Burich (Fiume 1889 – Modena 1965) – da qui in poi EB – era lo zio materno del ben più noto germanista Ladislao Mittner. La sua collaborazione con la rivista prezzoliniana “La Voce” costituì motivo di sospetto per le autorità fiumane, che gli negarono la possibilità di insegnare presso il liceo statale. Durante la Prima guerra mondiale disertò l'esercito austro-ungarico e si arruolò come volontario in quello italiano, dove svolse il ruolo di interprete per il tedesco e per l'ungherese. Partecipò all'impresa fiumana di D'Annunzio, diventò capo dell'ufficio stampa del governo provvisorio, ma si ritirò presto dalla vita politica, dedicandosi solo all'insegnamento e intraprendendo la carriera di traduttore per diverse case editrici. Alla liberazione di Fiume da parte dei partigiani jugoslavi nel maggio 1945 si impegnò in un'attività clandestina che incitava gli italiani alla resistenza, ma finì col dare le dimissioni e lasciare definitivamente la città natale per rifugiarsi a Roma, dove lavorò presso l'Istituto Italiano di Studi Germanici (Radetti 1965; Petrillo 2019).

⁵ Dove non diversamente indicato, tutte le lettere a cui si fa riferimento sono conservate a Milano presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (fascicolo “Enrico Burich”, Archivio della casa editrice Il Saggiatore).

i tempi di consegna e infine chiamò in causa problemi di salute che giustificassero il ritardo, cercando in ogni modo – e invano – di sottrarsi al fastidioso incarico (cfr. EB ad AM 4.4.1946; 20.8.1946).

Nel frattempo, nell’attesa di poter lanciare l’edizione integrale, la casa editrice ristampò la vecchia traduzione incompleta del romanzo nella nuova collana dei “Libri della ricostruzione” (Zweig 1946). La serie era frutto della volontà del padre di Alberto, Arnoldo Mondadori, di rivolgersi a un pubblico quanto più ampio possibile e ospitava – in un insolito formato oblungo 11x16, su due colonne e al costo di sole 100 lire – ristampe di opere già pubblicate precedentemente, che potessero “dar modo a tutti, per la modestia del prezzo, di potersi accostare, in questi momenti difficili per l’economia italiana, ai più significativi testi della produzione più recente” (Zweig 1946: 385). Malgrado le previsioni ottimistiche e le altissime tirature (intorno alle 19.000 copie per ciascun titolo), la collana dei “Libri della ricostruzione” contò in tutto soltanto quattro titoli e fu chiusa proprio col *Grischa*, nello stesso anno in cui fu lanciata.

Venuto a conoscenza della ristampa, Burich sperò in un cambio di intenzioni da parte dell’editore, ma il progetto di ritraduzione era stato soltanto rinviato: la “questione” del *Grischa* si riaccese nel settembre del 1950, quando Ervino Pocar⁶, traduttore e germanista istriano, divenuto nel frattempo redattore capo del settore libri, fu incaricato di seguire personalmente l’iter di pubblicazione del romanzo.

Malgrado la riluttanza del traduttore, l’intervento risoluto di Pocar fu decisivo. Burich ultimò il lavoro e fece recapitare nel novembre del 1950 un testo che a prima vista sembrava essere un’edizione integrale. Le parole di ringraziamento di Pocar “per l’accurato lavoro” suonavano come un lieto fine: finalmente si poteva “offrire al pubblico il volume completo che finora nessuno conosceva” (EP ad EB 21.11.1950).

Il traduttore aveva inserito le aggiunte più brevi in calce e aveva tradotto le integrazioni più lunghe a parte, contrassegnando il testo con dei richiami. Riassemblato il tutto, il testo era ormai pronto per andare in stampa, se non fosse che il solerte Pocar – che forse nutriva già qualche sospetto – chiese a Burich di inviargli il volume tedesco per avere riscontro di alcuni nomi propri⁷. Il confronto col testo di partenza riservò a Pocar “una non bella sorpresa” (EP ad EB 7.5.1951):

⁶ Ervino Pocar (Pirano d’Istria 1892 – Milano 1981) – da qui in poi EP –, redattore e traduttore per prestigiose case editrici, fu uno dei protagonisti principali della diffusione della letteratura tedesca in Italia: introdusse nella cultura italiana opere di Lion Feuchtwanger, Franz Grillparzer, Novalis, Hermann Hesse, Thomas Mann, Georg Trakl, Franz Kafka, Heinrich von Kleist, Heinrich Böll, Friedrich Schiller, Joseph Roth, Erich Maria Remarque e Frank Wedekind. Collaborò con Mondadori a partire dal 1934. Dieci anni dopo si rifiutò di sottostare alle condizioni di un commissario imposto dal governo di Salò e diede le dimissioni. Fu poi riassunto nel 1949 e lavorò per la casa editrice fino al 1961 (Antonello 2012; Dacrema 1989: 31; Landolfi 2015).

⁷ I due si erano confrontati sull’ortografia dei nomi russi e avevano deciso di modificarne la traslitterazione. Burich acconsentì a sostituire, dietro suggerimento di Pocar, “Grischa” con “Griscia” e a uniformare la nuova grafia anche per tutti gli altri nomi del romanzo (EP a EB 8.1.1951; EB a EP 15.1.1951).

la presunta edizione integrale non era che una versione riveduta qua e là, leggermente integrata, ma ben lontana dalla completezza promessa:

Da questa revisione è risultato che numerosi passi e fin pagine intere non sono tradotti! Ora, ti abbiamo detto ripetutamente che questa doveva essere la ristampa integrale, cioè senza omissione di sorta; altrimenti faremmo anche questa volta una cosa monca (*ibidem*).

Era un vero e proprio bluff. Di fronte allo smascheramento e alla crescente intransigenza di Pocar, che gli intimava di consegnare “la nuova edizione veramente integrale e completa del libro” (*ibidem*), Burich, irremovibile, reagiva così:

Nell’inviarti le aggiunte del “sergente Grischa” – si tratta di un lavoro terribile che mi è costato un’enorme fatica, tanto più che c’era stata di mezzo la mia malattia – dimenticai (ed è colpa grave) di avvertirti che il restauro non era riuscito al cento per cento. Ossia, per quanto riguarda la trama vera e propria il testo è completo. Il libro però, è pieno di passi superflui [...] Credo che Zweig oggi li eliminerebbe, appunto per alleggerire il testo, come ha fatto nei suoi romanzi successivi. Ho discusso molto tra me e me per vedere se valeva la pena di riportare questo o quel brano. [...] È vero, voglio tanto bene a questo libro che mi sono comportato come se ne fossi l’autore, senza accorgermi che agivo arbitrariamente (EB ad EP 15.5.1951).

Quindi, con ogni probabilità, perfino l’autore avrebbe voluto accorciare il proprio romanzo. Burich ne sembrava davvero convinto, tanto che l’anno successivo, in occasione di una nuova edizione tedesca, arrivò ad accampare l’ipotesi che Zweig avesse forse proceduto a qualche opportuna riduzione del suo romanzo (cfr. EB ad EP 3.3.1952).

A complicare il lavoro, spiegava Burich, c’era poi quel “guaio” (EB ad EP 15.5.1951) a cui aveva già accennato in passato:

La traduzione italiana a suo tempo è nata male. Mi fu detto allora che il libro doveva essere ridotto di un terzo, come era stato fatto nella traduzione inglese e in quella francese. Io feci dei tagli netti e il libro infatti non ne soffrì. Però qualcuno in redazione per alleggerire il testo ancor di più si prese il gusto di fare dei tagli di poche righe anche in mezzo a un periodo, di sopprimere aggettivi o qualche inciso. Mi sono trovato così a mia insaputa di fronte ad un pasticcio, perché tu sai che è impossibile drizzare le gambe ai cani (*ibidem*).

La responsabilità della redazione oggi non è certa, ma confrontando la traduzione con il testo di partenza ci si rende conto della capillarità dell’intervento subito dal romanzo e dell’evidente problematicità di un’opera di ricucimento dei passi mancanti. Il traduttore, è giusto dirlo, aveva buone ragioni per lamentare la difficoltà dell’impresa, e non è difficile comprendere la sua reticenza nel rimettere mano a un lavoro della cui imperfezione non si riteneva del tutto responsabile. Ciò che invece sorprende è l’inadeguatezza delle argomentazioni da lui utilizzate: sentenziando la superfluità di alcuni brani, arrivò a formulare giudizi discutibili, sostenendo che il testo “a parte l’integrità” (*ibidem*) era perfetto così com’era.

Burich non era nuovo a posizioni simili e si era già lasciato pregare anche per rivedere le sue traduzioni di altri romanzi di Zweig⁸. Quando gli si propose di tradurre *Das Beil von Wandsbek* (*La scure di Wandsbek*), rispose con disinvoltura che il testo andava “alleggerito di parecchie pagine” (EB ad AM 20.8.1946) e Mondadori gli rispose: “desideroso come sono sempre, di dare le opere nella loro interezza, quanto più possibilmente, penso che invece di ridurre con tagli la mole del romanzo, se ne potrebbero fare due volumi” (AM ad EB 17.10.1946)⁹.

Tornando al *Grischa*, nella lettera con cui reagì all’ammonimento di Pocar, Burich lanciò una proposta che non piacque affatto al suo interlocutore: se davvero la casa editrice intendeva investire sul lancio della traduzione integrale, sarebbe bastato rimpolpare un po’ il testo, senza doverne annunciare a tutti i costi la completezza. “Sono proprio convinto che si fa un buon servizio al libro lasciandolo così com’è. Si può annunciare che è stato ampliato di un quarto di fronte alle edizioni precedenti, senza parlare di integrità” (EB ad EP 15.5.1951).

Pocar replicò in modo inequivocabile:

Non possiamo dire che questa volta l’opera è completa e senza tagli se questi tagli ci sono, sia pure in piccola parte. [...] Non si può certo dire che questa volta l’edizione è aumentata di un quarto o di un terzo! [...] Non si tratta di fare o non fare un buon servizio al libro e all’autore, ma di pubblicare il volume nella sua integrità (EP ad EB 21.5.1951).

Burich giocò infine la carta della qualità letteraria, definendo il romanzo nella sua interezza “pesante e confuso” (EB ad EP 5.6.1951), e si offrì pure di scrivere all’autore per chiedere il permesso di pubblicare un’edizione ridotta. “È inutile che tu scriva a Zweig”, rispose Pocar: “se Zweig ha fatto il libro così, così va pubblicato” (EP ad EB 8.6.1951).

Non avendo più altre armi a sua disposizione, il traduttore dovette rassegnarsi a quel “lavoro ingrattissimo” (EB a EP 22.6.1951), che consegnò nell’autunno del 1951. Il *Grischa* adesso era – questo il giudizio finale di Burich – “integrale sì, ma anche appesantito inutilmente” (EB a EP <ottobre 1951>).

La fascetta editoriale della tanto sofferta nuova edizione – che, per ragioni che non è stato possibile accertare, fu data alle stampe soltanto 10 anni dopo, nel 1961, ancora nella “Medusa”, con una tiratura di circa 4900 copie¹⁰ – recita: “un classico dell’antimilitarismo finalmente in edizione integrale” (Zweig 1961).

⁸ Alla richiesta di rivedere *Claudia* di Arnold Zweig, fatta da Alberto nella primavera del 1949, Burich rispose che la traduzione non necessitava di revisione e, a scanso di equivoci, specificò che *Claudia* già allora era “proprio integrale” (EB ad AM 23.4.1949).

⁹ Il libro non fu mai pubblicato da Mondadori: tradotto da Francesco Saba Sardi per Feltrinelli, uscì nel 1956 in un unico volume di quasi 700 pagine.

¹⁰ Il testo è “quasi” integrale: reintegrato dei capitoli mancanti, rimodernato nello stile e corretto in alcuni errori, presenta anche una nuova traslitterazione dei nomi russi che facilita la corretta pronuncia. Considerati i retroscena della ritraduzione non stupisce la presenza di brevi passaggi che devono essere sfuggiti al lavoro di Burich, restando non tradotti. Eccetto un paio di casi in cui i tagli ammontano a circa mezza pagina dell’originale, si tratta tuttavia soltanto di sporadiche occorrenze, per un totale di circa due pagine.

ALBERTO MONDADORI E L'INTEGRITÀ DELLE TRADUZIONI

Il motore che animò l'intera vicenda della ritraduzione del romanzo di Zweig fu innanzitutto la ferma volontà di Alberto Mondadori di dare alle stampe una versione finalmente completa del testo. Questa posizione corrispondeva innanzitutto a quella più generale tendenza editoriale del dopoguerra, destinata ad affermarsi nei decenni successivi, a privilegiare testi quanto più possibile rispettosi degli originali. Allo stesso tempo, oltre che da principi etici ed estetici, la spinta a tradurre integralmente era indubbiamente determinata anche dall'assenza, ormai, di quelle restrizioni imposte dalla censura che avevano condizionato fortemente il lavoro editoriale sotto il fascismo.

Al fianco delle mutate condizioni politiche, vi furono però altri elementi che contribuirono al più ortodosso atteggiamento editoriale di Alberto Mondadori rispetto alla condotta della casa editrice negli anni precedenti. In primo luogo occorre considerare la sua volontà di affrancarsi dalla rigidità delle strategie di mercato che avevano condizionato le scelte editoriali del padre. Durante la sua giovinezza, Alberto – “uomo che sempre fu inquieto” (Renzi 2007: 150) – aveva alternato momenti di “ribellismo giovanile contro i vincoli” (*ibidem*) a periodi di collaborazione con la casa editrice paterna, fino a quando, dopo la crisi dell'esperienza di aspirante regista, a partire dal 1938 aveva ceduto alla volontà dei genitori e aveva iniziato a lavorare al fianco del padre, assumendo poi dal 1943 la carica di direttore editoriale. In esilio in Svizzera si impegnò in progetti di collane e periodici, cercando di ridisegnare il ruolo della casa editrice in vista della ripresa postbellica e preparando il piano di rilancio delle attività. Tornato in patria, il suo ruolo in casa Mondadori era ormai ben definito: coordinava le varie operazioni editoriali, conduceva le trattative per i contratti con autori e agenti, valutava le destinazioni di collana e seguiva in prima persona l'iter delle traduzioni. Malgrado questa sua progressiva assunzione di ruoli di comando, nella sua attività rimanevano frequenti le irruzioni di Arnoldo, che spesso entrava a gamba tesa, “correggendo, contraddicendo e bloccando” (Ferretti 1996: LXXX). Alberto sentiva il fascino e l'oppressione, l'attrazione e il peso della figura paterna e si muoveva sempre “tra soggezione, ammirazione, desiderio di emulazione nei confronti del padre e travagliata volontà di indipendenza” (*ibidem*: CXIII). Il suo progetto editoriale militante e antifascista, con poteri decentrati e aperto alla collaborazione di intellettuali di sinistra, si scontrava con la ferrea strategia paterna, da sempre fondata su un saldo equilibrio tra qualità e ragioni di mercato e su un'efficiente organizzazione aziendale. Questo conflitto fra la carriera vincente di un padre dalla forte personalità e la volontà del figlio di crearsi un'identità intellettuale propria e autonoma si acui nel corso degli anni, fino al tentativo di Alberto di dare libera espressione al suo spirito innovativo, fondando nel 1958 una casa editrice propria, Il Saggiatore.

Nell'inversione di rotta dettata da Alberto in materia di traduzioni, non è azzardato quindi intravedere un tassello della sua più ampia ambizione a rinnegare

la linea paterna – che privilegiava la leggibilità, e quindi la vendibilità dei prodotti – in favore di una condotta editoriale al passo coi tempi e più rigorosa nei confronti dei testi di partenza.

Al fianco delle vicende personali e professionali che animarono i rapporti fra padre e figlio, occorre considerare in secondo luogo l'esteso arco temporale in cui si inserisce la vicenda del *Grischa*. Gli anni di transito dalla dittatura al dopoguerra, dalla prima alla seconda edizione (1929–1961), non coprono soltanto epoche politiche diverse, ma tracciano anche una profonda evoluzione della prassi editoriale e traduttoria. La qualità di una traduzione cominciava a essere valutata attraverso parametri ormai trasformati rispetto agli anni Trenta. Ne è una prova la recensione a cui Burich fa riferimento in una delle sue lettere ad Alberto, in cui scrive: “il libro allora, per vostro desiderio, fu ridotto di più di un terzo. E credo senza soffrirne né nello spirito né nel racconto, come del resto fu rilevato, p. e. da una recensione dell'“Italia che scrive”” (EB ad AM 15.12.1945). La riduzione operata sulla prima versione del romanzo – che evidentemente non era stata voluta dall'allora quindicenne Alberto, ma da Arnoldo – era stata in effetti esplicitamente lodata da una recensione, apparsa su “L' Italia che scrive”, che esprimeva un parere più che favorevole riguardo alle modifiche apportate al testo. Il romanzo di Zweig, scriveva Leonardo Kociemski, “attrae forse più nella versione italiana perché l'originale ci è sembrato assai arruffato e non facile a leggersi” (Kociemski 1930: 357). Procedendo con l'elogio, il recensore arrivava a ipotizzare con disarmante naturalezza “pur senza aver fatto confronti”, che la riduzione aveva “giovato al romanzo stesso” (*ibidem*).

Il tenore di queste osservazioni, va detto, corrisponde a una prassi tutt'altro che insolita in quegli anni, che vedeva la tendenza a preferire una rielaborazione più o meno libera del testo di partenza rispetto a una sua traduzione rigorosamente rispettosa, nella forma e nel contenuto. Sullo stesso numero del periodico, per citare un esempio, recensendo i volumi del poeta provenzale Frédéric Mistral editi da Bemporad, il filologo Paolo Emilio Pavolini elogiava le nuove traduzioni di Mario Chini: “vere ri-creazioni”, di gran lunga migliori delle precedenti, “fredde e scolorite, per quanto fedeli e accurate” (Pavolini 1930: 356). Rispetto a questi giudizi, che denotano il sostanziale radicamento del concetto di “fedeltà” come principio discriminante per la valutazione della pratica traduttiva, la posizione assunta da Alberto Mondadori una quindicina di anni dopo è il risultato della progressiva evoluzione del *modus operandi* in materia di traduzioni.

Per rintracciare i principi base della sua politica editoriale in materia di traduzioni è sufficiente sfogliare alcune delle numerose lettere che l'editore indirizzava a traduttori e consulenti. Alla proposta di Bruno Arzeni – che stava rivedendo la traduzione di *Bernadette* di Franz Werfel – di tagliare un passaggio del romanzo che, a suo dire, avrebbe potuto offendere il sentimento cattolico del pubblico italiano, Alberto rispose molto chiaramente: “comprendo i suoi dubbi [...] ma preferiamo senz'altro pubblicare l'opera integrale, così come Werfel l'ha voluta e concepita” (AM a B. Arzeni 31.1.1946, in Mondadori 1996: 161).

Analogamente, nel progettare l'edizione del volume *Le tre Lady Chatterley*, che comprendeva le tre versioni del celebre romanzo di David H. Lawrence, Mondadori incaricò Paola Ogetti di rivedere il testo per verificare che non ci fossero omissioni o “disformità”, e precisò:

Va da sé che le tre traduzioni devono essere integrali, non preoccuparti dunque di quello che potrebbe urtare una eventuale censura. [...] Inutile che ti raccomandi di tener presente lo stile certe volte sciatto e trascurato di Lawrence che bisognerebbe conservare anche nell'italiano (AM a P. Ogetti 19.4.1949, in Mondadori 2014: 142–143).

Anche in vista della nuova edizione di *St. Mawr*, sempre di Lawrence (*Il purosangue*, uscito nella collana “Medusa”), Alberto fece rivedere la prima traduzione. Il testo risaliva al 1933, quando su proposta del traduttore, il giovane Vittorini, e col benestare di Arnoldo Mondadori, era stato tagliato un lungo passaggio in cui si alludeva alla fine del regime (cfr. Fabre 2018: 324–325). Quando Piero Nardi si accorse del taglio di cinque pagine, Alberto scrisse a Vittorini:

La lacuna, mi dice Nardi, include poche righe di riferimento al fascismo la cui soppressione, ora, si presterebbe a legittima critica. Io concordo con lui, che in una edizione di “Tutto Lawrence” è bene che lacune non ve ne siano. [...] Ti prego vivamente di voler tradurre al più presto queste cinque benedette pagine. Così saremo a posto e non ci penseremo più (AM a E. Vittorini 9.4.1946, in Mondadori 1996: 174)¹¹.

La “fedeltà” al testo di partenza, qualità ritenuta fino ad allora quasi accessoria – se non controproducente – diventava ora una necessità. Come scrisse Alberto a Libero De Libero, traduttore di Julien Green, si trattava di un principio imprescindibile, che ormai doveva essere adottato “per tutte le traduzioni, fosse anche del Padreterno” (AM a L. De Libero 10.2.1947, in Mondadori 1996: 207).

Allo stesso tempo, questa crociata in favore delle traduzioni integrali poteva servire anche come strumento di vanto agli occhi degli autori. Nel 1946 ad esempio Mondadori aggiornava Giuseppe Antonio Borgese sulla pubblicazione del suo saggio *Golia. Marcia del fascismo*, edito negli Stati Uniti nel 1937 e tradotto per la collana “Orientamenti”, segnalando che la traduttrice Doletta Caprin aveva omesso in modo arbitrario diversi brani. La versione italiana, commentò Alberto, si era rivelata “talmente deficiente e inadeguata” da rendere necessaria “una radicale revisione del testo”.

Apparentemente può sembrare che i brani espunti siano superflui per il pubblico italiano, mentre erano necessari per il pubblico anglosassone; ma ritengo essere nel giusto giudicando che proprio questa prima parte del Suo “Golia” racchiude la chiave per intendere la successiva

¹¹ La lettera risulta “annullata”: fu riscritta senza il riferimento a Nardi e spedita in data 11.4.1946. Vittorini non rispose alla richiesta e il ripristino fu compiuto, probabilmente da qualcun altro, soltanto molti anni dopo, nell'edizione del 1957 (cfr. Fabre 2018: 324–325 e 345).

esposizione e interpretazione dei fenomeni più recenti della vita italiana. Credo di aver interpretato il Suo pensiero facendo tradurre anche i brani mancanti, inserendoli nel testo in modo da seguire scrupolosamente l'edizione originale inglese (AM a G. A. Borgese, 1.2.1946, in Mondadori 1996: 162–163).

Ancor più proficua nei rapporti di Mondadori coi propri autori poteva essere infine una esplicita messa in guardia dalle cattive traduzioni delle loro opere pubblicate da altri editori prima di lui. In casi simili, alla pur convinta difesa dell'integralità delle traduzioni si aggiungeva una buona dose di competizione, chiaramente percepibile ad esempio in una lettera all'ungherese Arthur Koestler. Spedendogli le copie di *Buio a mezzogiorno* e *Ladri nella notte*, tradotti per Mondadori da Giorgio Monicelli, Alberto ne approfittò per allegare di sua iniziativa anche una copia di *Arrivo e partenza* delle Edizioni U, perché l'autore potesse prendere atto della “grama veste” (AM ad A. Koestler, 30.6.1947, in Mondadori 1996: 256) con cui la pubblicazione era stata realizzata. La lettera si chiude con un'aspra stroncatura dell'appena nata casa editrice fiorentina¹²:

Mi astengo poi da ogni commento circa la traduzione; mi limito a dire che potete considerarVi fortunato di non conoscere la lingua italiana, perché ciò Vi risparmia la delusione e l'indignazione. [...] Vogliate credere che questa mia lettera non è dettata da bassi interessi di ordine commerciale, ma solo dall'ammirazione per la Vostra arte e dalla coscienza che il più alto dovere di un editore è quello di tutelare l'arte di un grande scrittore nella sua materiale estrinsecazione, cioè il libro (*ibidem*).

Alberto assunse un atteggiamento analogo a quello descritto sopra anche nei confronti di Thomas Mann. Nel luglio del 1947, quando incaricò Bruno Arzeni di rivedere integralmente la traduzione de *La montagna incantata* edita nel 1932 dalla casa editrice Modernissima (e ristampata nel 1945), Mondadori chiese al suo collaboratore un elenco dettagliato di tutti gli errori e le omissioni da imputare alla traduttrice, Bice Giachetti-Sorteni, “perché Mann potesse intervenire, con cognizione perfetta di cose, presso l'editore e fargli le sue rimostranze” (AM a B. Arzeni 25.7.1947, in Mondadori 1996: 262). Offrendo all'autore “un quadro completo delle deturpazioni e mutilazioni subite dal meraviglioso originale nella edizione Dall'Oglio” (*ibidem*)¹³ Mondadori giocava così una delle sue abili mosse nella più ampia contesa con Enrico Dall'Oglio per i diritti sulle opere di Mann.

È fuor di dubbio che Alberto fosse mosso dalla genuina volontà di dare alle stampe opere complete e ben tradotte, ma è altrettanto evidente che la difesa a spada tratta dell'integralità delle traduzioni portava con sé molteplici vantaggi e fu uno

¹² La casa editrice Edizioni U, fondata da Dino Gentili nel 1944 insieme a un gruppo di ex partigiani provenienti dal gruppo di Giustizia e Libertà e dal Partito d'Azione, chiuse nel 1948.

¹³ A questo proposito si veda anche la lettera di AM a Valentino Bompiani del 23.8.1965 (cfr. Mondadori 2014: 123–126). L'edizione mondadoriana de *La montagna incantata*, tradotta da Ervino Pocar e curata da Lavinia Mazzucchetti, uscì nel 1965 nella collana “I classici contemporanei stranieri”.

strumento efficace di autoaffermazione. Nella sua ambizione a subentrare al vecchio, a sovrapporsi e sostituirsi ad Arnoldo, non ci fu soltanto la volontà di affermarsi come editore nuovo in epoca nuova, abbandonando la tradizione editoriale paterna (fatta di una marcata logica industriale e aziendale e di una stringente strategia di mercato), ma anche quella di collocarsi politicamente, come recita il titolo dell'imprescindibile saggio di Ferretti, "alla sinistra del padre", rinnegando la dimensione di compromissione "vasta e profonda" (Ferretti 1996: LXXI) col fascismo che aveva contraddistinto l'operato di Arnoldo, il quale aveva goduto sin dagli anni Venti di un rapporto privilegiato col regime¹⁴. Fu anche per questo che, rientrato dall'esilio nell'aprile del 1945, Alberto fece pubblicare un lungo inserto in cui annunciava la ripresa delle attività "nel clima di riconquistata libertà" ("Giornale della Libreria" 1945: 15). Fra le novità presentate vi era il rilancio della "Medusa" con la proposta di testi progettati in passato e mai pubblicati perché ostacolati dalla censura fascista:

Immiserita da continue e rinnovate proibizioni di autori e di opere, la "Medusa", che già si era imposta come la più accreditata e diffusa collezione italiana di letteratura straniera contemporanea, negli ultimi anni si era dovuta ridurre a quei pochissimi nomi che ancora la censura non aveva cancellato (*ibidem*: 16).

Come commenta Fabre, molti dei titoli con cui Mondadori si presentò alla ripresa postbellica "avevano quel sapore (un sapore forte, quando i divieti erano noti) dei libri a lungo proibiti" (Fabre 2018: 341). Molti, ma non tutti, è il caso di aggiungere. Evidentemente la prima edizione del *Grischa* – salvo poi essere sequestrata nel 1938 perché opera di autore ebreo – non era da annoverare tra i tanti romanzi censurati, edulcorati o ritirati, di cui brulica la storia delle traduzioni durante il fascismo. Tuttavia, la seconda di copertina della nuova edizione presentava così il libro ai suoi lettori:

Vari motivi di forza maggiore hanno fatto sì che di quest'opera, uscita alla fine del 1927 e subito apparsa in traduzione italiana presso la nostra Casa, il nostro pubblico conoscesse sino ad oggi una versione parzialmente ridotta rispetto all'originale tedesco. Quella che oggi ripresentiamo – dopo molti anni in cui il libro era diventato praticamente introvabile – non è quindi una comune ristampa: è una nuova edizione interamente riveduta e accresciuta di oltre 150 pagine rispetto alle precedenti. È finalmente la prima edizione integrale di un'opera ormai famosa che, a un decennio dalla fine del primo conflitto mondiale, aperse la strada a tutto un nuovo genere fortunatissimo di letteratura (Remarque, Gläser, ecc.) e che ancor oggi è letta e riletta come al suo primo apparire (Zweig 1961).

Anziché rimandare a mere ragioni di mercato o di ordine pratico (come i limiti di pagina di una collana o una lunghezza ritenuta eccessiva), l'editore chiama in

¹⁴ Gli interessi reciproci fra la casa editrice e il fascismo sono stati ampiamente analizzati e documentati da Declava (2007).

causa qui dei motivi di forza maggiore, volutamente generici, che sembrano alludere – impropriamente in questo caso – alle restrizioni imposte dal regime fascista.

È probabile, insomma, che Burich non avesse tutti i torti quando, in una delle lettere con cui tentava di svincolarsi dall'ingrato compito, accusava con una certa audacia la casa editrice di aver voluto “fare colpo annunciando la traduzione integrale, come se i tagli della prima edizione fossero stati fatti per ragioni politiche o morali” (EB a EP 22.6.1951).

L'uso efficace e immediato del paratesto consente a Mondadori di collocare il suo prodotto editoriale (e il suo intero operato nel panorama editoriale) in uno spazio totalmente nuovo e in aperta antitesi con l'epoca precedente. Facendo leva su un implicito confronto col passato recente, Mondadori coglieva l'occasione per prendere posizione ed esprimere la propria posizione politica attraverso le sue scelte editoriali. Mettere al bando manipolazioni e tagli a cui ci si era piegati sotto il fascismo diventava così un principio morale e rispondeva alla necessità di ripristinare la voce dell'altro nella sua integrità.

Nel clima generale del dopoguerra, questo principio è certamente frutto di una spinta liberatoria, del desiderio di tornare all'esercizio della ragione dopo il buio fascista, ma allo stesso tempo ha un valore di espiazione, in funzione dell'auspicata riabilitazione di un'azienda di famiglia che era scesa a patti col regime.

Oltre a rivelare una tensione sincera e appassionata di Alberto verso nuovi valori e nuove pratiche, questa affermazione di principi etici e democratici, innegabilmente, risultava vantaggiosa anche per l'immagine che l'editore si impegnava a dare di sé. Una convergenza di interessi politici, economici e personali che, paradossalmente, lo portò ad assumere una condotta editoriale che non fa che rivelare, in fin dei conti, una certa continuità con quelle strategie di mercato paterne da lui a lungo rinnegate.

FONTI ARCHIVISTICHE

Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio storico “Il Saggiatore e altre società del Gruppo il Saggiatore”; sezione “Il Saggiatore – carteggio 1934–1976”; fascicolo “Burich Enrico”.

BIBLIOGRAFIA

- ANTONELLO A. (2012): *Una vita fra le righe*, in: FERRETTI G.C. (a cura di), *Protagonisti nell'ombra. Bonchio Brega Ferrata Gallo Garboli Ginzburg Mauri Pocar Porzio*, Unicopli – Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano: 151–180.
- BARRALE N. (2012): *Le traduzioni di narrativa tedesca durante il fascismo*, Carocci, Roma.

- EAD. (2014): *La questione della* *Questione del sergente Grischa*, “Tradurre. Pratiche, teorie, strumenti”, 6, consultabile alla pagina <<http://rivistatradurre.it/2014/04/la-questione-della-questione-del-sergente-grischa-2/>> [ultimo accesso: 15.5.2021].
- DACREMA N. (1989): *Ervino Pocar. Ritratto di un germanista*, Tipografia sociale, Gorizia.
- DECLIVA E. (2007): *Arnoldo Mondadori*, Utet, Torino.
- FABRE G. (2018): *Il censore e l'editore. Mussolini, i libri, Mondadori*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano.
- FERRETTI G.C. (1996): *Alla sinistra del padre*, in: MONDADORI A., *Lettere di una vita. 1922–1975*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano: XI–CLXIX.
- ID. (2011): *Alberto Mondadori*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, vol. 75, consultabile alla pagina <https://www.treccani.it/enciclopedia/alberto-mondadori_%28Dizionario-Biografico%29/> [ultimo accesso: 15.5.21].
- “Giornale della Libreria” (1945), 14/58.
- KOCIEMSKI L. (1930): *Arnold Zweig, La questione del sergente Grischa*, “L’Italia che scrive”, 11/13: 357.
- LANDOLFI A. (2015): *Ervino Pocar*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, vol. 84, consultabile alla pagina <[https://www.treccani.it/enciclopedia/ervino-pocar_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ervino-pocar_(Dizionario-Biografico)/)> [ultimo accesso: 15.5.2021].
- MONDADORI A. (1996): *Lettere di una vita. 1922–1975*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano.
- ID. (2014): *Ho sognato il vostro tempo. Il mestiere dell'editore*, Il Saggiatore, Milano 2014.
- PAVOLINI P.E. (1930): *Letterature straniere in Italia. Provenza e Italia*, “L’Italia che scrive”, 11/13: 56.
- PETRILLO G. (2019): *Che ti dice la patria?*, “Tradurre. Pratiche, teorie, strumenti”, 17, consultabile alla pagina <<https://rivistatradurre.it/che-ti-dice-la-patria-2-segue/>> [ultimo accesso: 15.5.2021].
- RADETTI G. (1965): *Ricordo di Enrico Burich*, “Fiume”, 3–4/12: 97–114.
- RENZI E. (2007): *Il grande amico. Alberto Mondadori, Remo Cantoni e l'editoria culturale milanese tra gli anni Trenta e il 1976*, in: CAPPUCCIO M., SARDI A. (a cura di), *Remo Cantoni*, CUEM, Milano: 149–166.
- RUBINO M. (2002): *I mille demoni della modernità. L'immagine della Germania e la ricezione della narrativa tedesca contemporanea in Italia tra le due guerre*, Flaccovio, Palermo.
- ZWEIG A. (1927): *Der Streit um den Sergeanten Grischa*, Kiepenheuer, Potsdam.
- ID. (1930): *La questione del sergente Grischa*, (“I romanzi della guerra”, n. 1), Mondadori, Milano.
- ID. (1946): *La questione del sergente Grischa*, (“I libri della ricostruzione”, n. 4), Mondadori, Milano.
- ID. (1961): *La questione del sergente Griscia*, edizione integrale (“Medusa”, n. 7bis), Mondadori, Milano.

SIMONA MUNARI
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA “TOR VERGATA”)
ORCID 0000-0001-5767-7539

LA TRADUZIONE ALLO SPECCHIO NEL *JOURNAL D'UNE TRADUCTION* DI MARIE-HÉLÈNE DUMAS (2016)

ABSTRACT

The *Journal de traduction* written by Marie-Hélène Dumas during the translation of *The Republic of Imagination* by Azar Nafisi falls within an intermediate paratextual position between *brouillon* and *métadiscours*, where it is no longer the critic-reader who establishes the bermanian translation horizon, but it is instead the author who spells out a project supported by a dual perception of authorship. As such, it is worth observing it in light of the recent interest of Translation Studies in the field of genetics of translation.

KEYWORDS: Translation Studies, genetics of translation, translation journal, translation paratexts, translator's authorship.

STRESZCZENIE

Journal de traduction napisany przez Marie-Hélène Dumas podczas tłumaczenia *The Republic of Imagination* Azara Nafisiego mieści się w pośredniej pozycji paratekstualnej między *brulionem* a *meta dyskursem*, gdzie to nie krytyk-czytelnik wyznacza bermaniński horyzont przekładu, ale to autor przedstawia projekt poparty podwójnym pojęciem autorstwa. Dlatego warto poddać to obserwacji w świetle niedawnego zainteresowania translatoryki genetyką przekładu.

SŁOWA KLUCZOWE: Traduktoлогия, genetyka przekładu, dziennik przekładu, parateksty przekładu, autorstwo tłumacza

Nel maggio 2016 esce in Francia per le edizioni Lattès la traduzione di *The Republic of Imagination. America in Three Books* (2014) di Azar Nafisi, acclamata autrice di *Reading Lolita in Teheran: a Memoir in Books* (2003). Il volume, intitolato *La République de l'imagination. Comment les livres forgent une nation*, è introdotto da un testo, *French Connection*, in cui l'autrice racconta la sua personale ricerca di risonanze tra l'amatissima cultura francese e le sue due patrie, l'Iran e l'America¹. Il libro è un non-saggio letterario, un invito alla lettura degli spazi universali della narrativa, un'esplorazione di alcuni autori americani per strade

¹ L'edizione italiana *La Repubblica dell'immaginazione. Una vita e i suoi libri* è invece introdotta da una "Prefazione alle edizioni straniere".

alternative e deviazioni, tra opere di finzione, biografie, testi di scienza, politica, tecnologia, pedagogia e storia.

La voce francese di Azar Nafisi, Marie-Hélène Dumas, già traduttrice di *Reading Lolita* e di altri autori americani, e scrittrice a sua volta², ha dedicato alla traduzione di *La République de l'imagination* un diario intitolato *Journal d'une traduction*, giunto in libreria quasi contemporaneamente al libro tradotto. La singolarità dell'operazione, sostenuta con ogni evidenza dal credito di cui Nafisi godeva presso il pubblico francese e dall'interesse mediatico che accompagnava ogni sua apparizione, trova nondimeno una sua autonomia e rilevanza negli studi traduttologici più recenti, dove la figura del traduttore, da "passeur" in un meccanismo essenzialmente riproduttivo, è rivalutata come agente di un atto creativo (Génin 2018: 6–7). Se alla figura dell'autore-che-traduce, anima di esperimenti editoriali riusciti come la collana "Biblioteca romantica" di Mondadori o "Scrittori tradotti da scrittori" di Einaudi, era dedicato uno spazio paratestuale che poteva essere declinato con una certa libertà, ora i traduttori si esprimono in interviste e conferenze, partecipano alla presentazione dei libri tradotti e a convegni accademici, pubblicano interventi su riviste specializzate, legano il loro nome agli autori prediletti, e sono a volte chiamati (si pensi all'italiana NN editore) a redigere brevi note di traduzione di carattere personale da inserire sui siti o in appendice ai volumi. Il legame imprescindibile tra buone traduzioni e buona editoria è stato di recente sottolineato anche da Renata Colorni (2020: 72), curatrice e traduttrice di classici della letteratura tedesca, per molti anni a capo della collana "Meridiani" Mondadori. Ma accanto al traduttore letterario che fa un lavoro "pressoché amatoriale" (*ibidem*: 61), si va delineando la figura di studioso-che-traduce, il ricercatore che osserva la propria pratica e in un certo senso la prolunga dandone conto in un "equivalente riflessivo dell'analitica delle traduzioni proposta da Antoine Berman" (Hersant 2020: 7).

Da questa prospettiva euristica, la "postura" del traduttore come interprete e mediatore che rivendica l'atto creativo sotteso alla fatica del tradurre diventa motivo di indagine sotto il segno dell'interferenza creativa rispetto al grado di contaminazione fra traduzione, riscrittura e saggio interpretativo. Il traduttore ripercorre le tappe di accostamento al testo straniero denunciando le ombre, le difficoltà, le esitazioni: riflette sullo stile dell'autore, esplora la lingua di partenza in relazione alle forme e strutture della lingua di arrivo, riferisce l'urgenza di scrivere, riformulare, migliorare l'originale. L'idea di autorialità è rimessa in questione a fronte di una improvvisa sensazione di inadeguatezza che si risolve in un atteggiamento di competizione o di rinuncia, mentre la ricerca di risonanze trasforma la traduzione in atto privato (Munari 2019: 3).

² Tra gli autori tradotti figurano Peter Oliva, Janet Frame, Delmot Bolger, Paula Fox, Linda Grant, Ciarán Collins. Nel 1993 ha fondato e diretto la rivista di arte e poesia "L'Evidence". È autrice di *Chaos technique sur le Tao-Te-King* (1994, ed. L'Evidence), *John Lennon, flagrant délire par éclats de ouï-dire* (1995, ed. du Castor Astral), *Ornithorynque* (1997, ed. L'Evidence), e dei romanzi *Il reste moins de temps que tout à l'heure* (2001), *Quoique* (2004) e *Lumières d'exil* (2009) pubblicati dalle edizioni Joëlle Losfeld.

Il mestiere di tradurre, spiega Agnès Desarthe, ha come orizzonte privilegiato la possibilità di continuare a leggere, e questo desacralizza i testi, li inserisce in un movimento di pluralità e stratificazione che allontana definitivamente l'illusione di compiutezza (Desarthe 2013: 138–139). Figlia di Aldo Naouri e traduttrice, tra gli altri, di Cynthia Ozick e Virginia Woolf, mette la sua formazione di anglista al servizio dei lettori per spiegare la traversata nelle parole, aspra ed enigmatica, iniziata durante l'infanzia plurilingue costellata di imperfezioni e perdite. Ricorda la rabbia del padre quando i versi delle canzoni arabe tradotti in francese non trasmettevano il calore e il profumo delle notti di Bengasi: la sfida di “far piangere la notte” anche in francese (*ibidem*: 125) è il primo passo verso la convinzione che lo “scrittore da tradurre” (Desarthe parla di scrittore, non di testo da tradurre) debba prendere temporaneamente possesso dello spazio disponibile nell'immaginario del traduttore (*ibidem*: 138). Anche per Carlos Batista, voce francese di António Lobo Antunes, accade che nel traduttore, “transmetteur” e insieme “régénérateur” (Batista 2014: 9), la fine della parola ridivenga inizio. La sua raccolta di aforismi e aneddoti sulla traduzione dimostra quanto tradurre implichi memoria e immaginazione: è arte di amare, di tradire, di sedurre e di fuggire; è una conquista amorosa fatta di perseveranza, audacia, resistenze vinte e segreti svelati.

Desarthe e Batista sono solo due nomi noti tra i tanti che partecipano a un dibattito in cui il paratesto, sulla scorta delle “soglie” genettiane, è ormai considerato in termini pragmatici un elemento “pubblico” dell'opera che interviene nella sua ricezione. Lo statuto transitorio e l'estensione variabile che lo caratterizza, anche in termini di ampiezza del corpus testuale, rende complicato attribuirgli un preciso ruolo teorico, afferma Nicola Del Lungo (2009: 101–102), sottolineando quanto lo stesso Genette ne avesse rilevato gli aspetti contraddittori (Genette 1987: 202). È infatti il luogo in cui si afferma il discorso autoriale in una potenziale dinamica di “doppia intesa” che diventa “flagrante” nella dimensione narrativa (Del Lungo 2009: 104). Osservata dal paratesto, la genesi del tradurre risulta enigmatica quanto il processo di creazione, eppure seguire il percorso traduttivo da quella prospettiva permette, oltre che di ricostruire il processo linguistico, di stabilire un grado di autorialità che interroga la tradizionale gerarchia tra autore e traduttore. L'idea stessa di testo originale perde il suo significato intrinseco di unicità, e da questo punto di vista è suggestivo pensare che la traduzione, in posizione secondaria sul piano temporale, possa “fare l'originale” pur non avendone l'autonomia, in quanto emanazione o derivazione del testo (Durand-Bogaert 2014b: 12).

In un'ottica di genetica testuale, l'atto traduttivo ripercorre il cammino dell'autore producendo un discorso di parole, sonorità e ritmo in cui si profila l'impronta di una lettura e, talvolta, di un'interpretazione. La “doxa traduisante” (Durand-Bogaert 2014a: 2) valorizza l'importanza della contestualizzazione storica e culturale del tradurre dopo che Meschonnic e Berman hanno posto le basi di una critica della traduzione svincolata dal giudizio estetico o morale, trascurando però le condizioni precise in cui una traduzione si forma. Per quanto i traduttori rilevino il

carattere spesso arbitrario delle revisioni, difficilmente lasciano traccia delle fasi di lavoro, come se solo il testo pubblicato avesse ragione di esistere. L'approssimazione al testo definitivo per correzioni successive, oltre a mostrare quanto la traduzione sia sempre, prima di tutto, una lettura, rivela invece elementi chiave sul legame tra pratica e teoria. L'applicazione in ambito traduttologico di procedure di genetica testuale illumina i meccanismi più o meno consapevoli che informano il processo traduttivo (Montini 2016: 171), per cui i materiali pretestuali o paratestuali, i manoscritti, gli epistolari e le note sparse sono da tempo inclusi negli studi sulla traduzione letteraria (Bouton-Kelly 2020).

Il traduttore che torna più volte sul suo testo per definire una stesura finale semina preziosi indizi per individuare una coerenza traduttiva, eppure il suo *atelier* resta quasi sempre “un mistero” (Durand-Bogaert 2014a: 8), salvo rari casi in cui prende la parola per motivi di promozione editoriale, come talvolta accade con le ritraduzioni dei classici, o partecipa a un percorso di legittimazione della sua autorialità nel dibattito scientifico, spesso di matrice accademica. Tuttavia, segnala ancora Hersant, i paratesti non sono veri e propri “*brouillons*” di traduzione, ma piuttosto “*métadiscours*”: più che tracce di una genesi, si possono considerare testimonianze a posteriori, ricostruzioni basate su esempi specifici, esposte a ricordi labili e al forte rischio che venga meno, nella narrazione, il dato di sincerità e obiettività che sarebbe indispensabile per mettere la traduzione “allo specchio” (Hersant 2020: 6).

La scelta di affidare la “fragilizzata *auctoritas*” del traduttore (Durand-Bogaert 2014a: 9) a un genere letterario come il diario, connotato di per sé da un andamento intermittente e lacunoso (Gardini 2014: 7), inserisce quindi il *Journal* di Dumas in una posizione intermedia, tra brogliaccio e metadiscorso: non è più il critico-lettore a determinare l'orizzonte bermaniano del tradurre, ma è l'autore stesso ad esplicitare il suo progetto, che nel caso specifico si radica nell'idea che ogni traduzione risponda a particolari circostanze, “le condizioni nelle quali un traduttore traduce” (Dumas 2016: 30). Dumas applica un preciso sistema di avvicinamento al testo di partenza, con una sistematicità che sembra ricalcare il protocollo identificato da Jean-Louis Lebrave “allontanarsi, riavvicinarsi, tessere e disfare, rimuginare, sezionare” (Lebrave 2014). Ma questo processo non interessa solo il testo da tradurre: si estende alla cornice.

La mia analisi del *Journal* intende pertanto soffermarsi sulla duplice percezione di autorialità sottesa alla strategia narrativa: la traduzione è scritta in una temporalità rigorosa, in dialogo con l'autrice, ed è pertanto vissuta come ricerca di un equilibrio suscettibile di essere costantemente riformulato; nella redazione del diario il tempo invece si dilata e, in nome di una dichiarata affinità con la scrittura di Azar Nafisi, l'esperienza si trasforma in un *récit* di carattere ibrido, organizzato in un'alternanza di piani tematici. Questa premessa è indispensabile per individuare e comprendere le implicazioni di una formula che consente a Marie-Hélène Dumas di elaborare un personale “orizzonte del traduttore” (Berman 1995: 79) che, sulla carta, non richiede ruoli né appartenenze ufficiali:

Esercizio il mestiere di traduttrice come quelle donne del XIX secolo, e furono numerose, che pur appartenendo alla buona società si ritrovavano, per una ragione o per un'altra, senza denaro. Figlie e sorelle di uomini colti, come ha detto Virginia Woolf, conoscevano le lingue straniere, amavano la letteratura, amavano scrivere, e questo lavoro evitava loro il declassamento sociale che un impiego remunerato avrebbe rappresentato. Esercizio questo mestiere senza avere mai studiato nulla che mi autorizzi a farlo (Dumas 2016: 34)³.

Esercita dunque “senza autorizzazione” citando la grande madre, Virginia Woolf, e tanto basta, in realtà, a collocarla in un preciso contorno di autorialità femminile in cui la donna è rivalutata come soggetto attivo nell'ambito della pratica traduttiva (Di Giovanni, Zanotti 2018: 21). In quanto autrice può uscire dal dato linguistico per riflettere sulla difficoltà di “pensare tra le lingue” (Dumas 2016: 131) quando una frase, chiarissima in inglese, risulta impossibile da rendere in francese; può denunciare la richiesta degli editori di usare una lingua “semplice” che faciliti la lettura, laddove è noto che “non sempre la chiarezza traduce la chiarezza” (*ibidem*), con tutte le implicazioni del termine *clarté* nella traduttologia francese (Meschonnic 1999: 253); può citare Nabokov, convinto che tradurre dal russo all'inglese fosse un po' più facile che dall'inglese al russo (Dumas 2016: 76), e Ortega y Gasset che indicava il francese come la lingua in cui è più difficile tradurre (*ibidem*: 60). La sua consapevolezza della traduzione in senso storico, fino al recente dibattito sulle questioni ritraduttive, emerge dai commenti sui lavori precedenti, con particolare riferimento alla ricerca di un corretto registro linguistico che molti traduttori ancora tendono ad elevare per l'istintivo riflesso di mostrarsi “buoni scrittori” (*ibidem*: 53).

Tradurre Azar Nafisi, dice, equivale a ritrovare un'impronta ricoperta di sabbia, ma vi sono momenti in cui il linguaggio si irrigidisce e si fa estraneo: accade soprattutto quando diventa espressione di una collettività e serve a dare conto del sistema politico e sociale. L'autrice è molto precisa, usa termini specialistici, perciò riferire correttamente la riforma americana dell'educazione costa a Dumas una settimana di lavoro. Restituire i sentimenti di amore, odio, tenerezza e rancore, raccontare la paura della morte o il desiderio di oblio le risulta invece più facile, può scavare nella lingua per ritrovare la forma e aderire alla traccia della scrittura di Nafisi (*ibidem*: 76, 138). Nella centralità del ritmo, la traduzione diventa il laboratorio di scrittura evocato da Henri Meschonnic (1999: 459), che accoglie Dumas in una tradizione traduttiva intesa come atto di interpretazione del testo nel quale il traduttore si pone, prima di tutto, come lettore, un “premier lecteur” che in termini qualitativi è anche un “lecteur premier” (Masson 2017: 644). Questa è una traduzione – scrive Dumas a Nafisi chiedendole i riferimenti bibliografici delle

³ “J'exerce le métier de traductrice comme ces femmes du XIXe siècle, et elles furent nombreuses, qui appartenaient à la bonne société mais se retrouvaient sans argent pour une raison ou pour une autre. Filles et sœurs d'hommes cultivés, comme l'a dit Virginia Woolf, elles connaissaient des langues étrangères, aimaient la littérature, aimaient écrire, et ce travail leur évitait la déchéance sociale qu'aurait représenté un emploi salarié. J'exerce ce métier sans jamais rien avoir étudié qui m'y autoriserait”. Qui e di seguito, ove non diversamente indicato, la traduzione è mia.

numerose citazioni inserite nella *Repubblica dell'immaginazione* – che la farà leggere e rileggere, e cita Calvino per il quale tradurre è il solo modo di leggere davvero un testo. È una lettura barthesiana che solleva lo sguardo dalla pagina, si distrae, associa idee e reminiscenze fugaci, riattiva la memoria e risveglia zone del linguaggio (Barthes 1984: 34):

Sollevo la testa per lasciar scendere in me la poesia di Langston Hugues citata all'inizio di *La Repubblica dell'immaginazione* che mi accingo a tradurre. Dietro il vetro dietro la mia scrivania un finissimo specchio di luna traccia un segno bianco nel cielo blu scuro che si schiarisce scendendo verso le colline e diventa verde, giallo e rosa pallido contro il loro profilo nero (Dumas 2016: 9)⁴.

Il *Journal* è diviso in tre sezioni, inverno-primavera-estate. La traduttrice osserva la propria pratica nello scorrere di un tempo segnato dal cambiamento dei colori (del cielo, del giardino, del suo umore) dando corpo alla metafora del “traduttore, trattore” con cui Olivier Mannoni sposta il fulcro del tradurre dalle ragioni della fedeltà (traduttore, traditore) al “labeur, labourage, labor” della semina, in una “meteorologia del traduttore” (Mannoni 2011: 41) che alterna momenti di allegria ad altri di collera, fatica e scoraggiamento. Il rapporto con Nafisi è regolare, l'autrice si mette a disposizione in una dinamica collaborativa che in genere, rileva Valeria Sperti, vede l'autore come garante del significato e chiude il traduttore nel ruolo molto più scomodo di “potenziale moltiplicatore del discorso” (Sperti 2016: 144). L'autore tende infatti a fornire spiegazioni, ma anche a entrare nelle strategie traduttive per illustrare le sue intenzioni narrative. Il movimento conflittuale generato dalla sua presenza ruota, nel caso di Dumas, intorno alle aspettative di una scrittrice che già in sede paratestuale aveva sottolineato profonde implicazioni con la cultura francese, rievocando un'infanzia dorata in cui i classici si leggevano in famiglia, lo zio componeva un dizionario francese-persiano e il padre, sindaco di Teheran, riceveva la Légion d'Honneur dalle mani del generale De Gaulle (Nafisi 2016: 9). Nel carteggio con Nafisi risuona molto decisa la richiesta che la traduttrice mantenga un profilo basso. Il lettore può, anzi è tenuto ad aggiungere significato, ma il traduttore deve trasmettere il testo restando un passo indietro:

Azar Nafisi insorge, Le [*sic*] parole sono carne, sangue e ossa, tanto quanto anima e spirito. Ha il diritto, mi dice, di interpretarle come vuole, ma non quello – no, per nessuna ragione – di mutilarle. Carne, sangue e ossa, corpo, materia (Dumas 2016: 135)⁵.

⁴ “Je lève la tête pour laisser descendre en moi le poème de Langston Hugues cité au début de *La République de l'imagination* dont je commence la traduction. Derrière la vitre derrière mon bureau un très fin croissant de lune trace un art blanc dans le ciel bleu foncé qui s'éclaircit en descendant vers les collines puis devient vert, jaune et rose pâle contre leur ligne noire”.

⁵ “Azar Nafisi s'insurge, Les mots sont chair, sang et os, autant qu'âme et esprit. Vous avez le droit, dit-elle, de les interpréter comme vous le souhaitez, mais pas celui – non, absolument pas – de les mutiler. Chair, sang et os, corps, matière”. Il maiuscolo “Les mots” è dell'autrice.

Confrontarsi con l'autore quando questo è possibile, considera Dumas, aiuta il traduttore a decrittare l'inconcluso che sempre alberga nel senso, il potenziale da scoprire che mette chi traduce di fronte al "dilemma" per eccellenza: se lasciare il lettore a scavare da solo, oppure aiutarlo (*ibidem*: 132). Uscirne implica un processo di pulizia della parola, "lavare, sciacquare, strofinare" (*ibidem*: 135) fino a raggiungere la comune ossatura, la struttura interna delle due lingue, assecondando un'incertezza latente che non è, come potrebbe sembrare, solo di ordine lessicale, grammaticale o sintattico, ma si dipana in un'ampia stratificata "cartografia" (Hewson 2016: 14). Tradurre è allora, tra le altre cose, conclude Dumas, "lasciare al lettore le stesse possibilità di interpretazione che gli ha dato l'autore" (*ibidem*: 44). Il genere diaristico, forse, serve anche a questo, a rielaborare l'interazione con un'autrice che parla francese e ha un'immagine precisa di quello che il suo libro dovrà rappresentare in Francia; a esorcizzare la tensione traduttiva in una fisicità liberatoria nella quale la pagina si crea, un gesto dopo l'altro, anche durante i momenti di riposo:

Metto giù il giornale, bevo un sorso di caffè, tolgo i piedi dalla poltrona di fronte, mi alzo, salgo le scale (sembra la traduzione di uno di quei romanzieri inglesi che, per ho aperto la porta, dicono ho fatto un passo, ho alzato il braccio, ho messo la mano sulla maniglia, l'ho fatta girare e ho spinto il battente). Poi, una volta seduta (ecco che continua), apro il file *Repubblica dell'immaginazione* (Dumas 2016: 132)⁶.

Si prende il tempo di rileggere i libri americani citati da Nafisi, scoprendo che il motivo per cui un passo è stato scelto non sempre trova riscontro nella traduzione disponibile. Allora ritraduce, per legare quelle frasi al disegno generale, e così facendo ritesse il filo ermeneutico di un'operazione che contribuisce a potenziare il testo originale, colto nell'evidenza della sua "vulnerabilità in traduzione" (Samoyault 2014): "Più il traduttore si iscrive come soggetto della traduzione", commenta ancora Dumas, "più, paradossalmente, tradurre può continuare il testo (Meschonnic)" (Dumas 2016: 31).

La scansione stagionale offre riferimenti precisi, il lavoro procede un capitolo per volta. Giunta all'epilogo, la traduttrice afferma che la versione conclusa va lasciata decantare e poi ripresa, riletta, corretta per favorire la creazione di un "sistema isotopico" (Lebrave 2014: 38) in cui la competenza del traduttore si accorda al testo da tradurre man mano che la fiducia cresce, "sia nell'altro, cioè nell'autore, che in me come traduttore. Niente domande. E correggo molto meno che nelle prime cento pagine" (Dumas 2016: 136). Quando però una frase scivola via solo la voce può riprenderla, in un senso e nell'altro, e poi ancora, finché il

⁶ "Je repose le journal, je bois une gorgée de café, j'enlève mes pieds du fauteuil d'en face, je me lève, je monte l'escalier (on dirait la traduction d'un de ces romanziers anglo-saxons qui, pour j'ai ouvert la porte, disent je me suis avancé, j'ai levé le bras, j'ai posé la main sur la poignée, je l'ai fait tourner et j'ai poussé le battant). Puis, une fois assise (ça continue), j'ouvre le fichier *République de l'imagination*".

suono non le dà sostanza. Per tradurre, la lettura ad alta voce funziona quasi sempre, e diventa indispensabile in fase di rilettura (*ibidem*: 98). Perciò le traduzioni richiedono tempo e solitudine, umiltà, attenzione, accuratezza e perseveranza. Si delinea un'idea di "buona traduzione" fondata su una corrispondenza profonda nel segno bermaniano del dialogo e del "métissage" (Berman 1984), in cui il traduttore prosegue il suo compito anche dopo la conclusione del lavoro nell'andirivieni di letture e revisioni esterne. Il disaccordo prodotto da certe rigidità e cieche applicazioni di regole, tradizioni e convenzioni (Dumas 2016: 60) si smorza, altre volte, in "conversazioni telefoniche ping pong" che creano una "rete di intelligenza" (*ibidem*: 116) entro la quale prendono vita soluzioni condivise.

Nel discorso sul "patronage" descritto da Lefevre (1992), Dumas si colloca, con ironia polemica, in una posizione consapevole del controllo che molti fattori continuano ad esercitare su una professione ancora e sempre "avida di riconoscimento" (Dumas 2016: 13). Nonostante non sempre possa scegliere i libri che traduce (come peraltro accade a molti traduttori professionisti), cerca di seguirli con attenzione per trovare il ritmo, il "punch" di cui sono intessuti; si impegna a cogliere l'eventuale angoscia o a far passare l'umorismo in un atto "di cortigianeria" (Dumas 2016: 89) messo in scena con grazia. Segnala che i libri facili da tradurre, quelli che in libreria non le verrebbe mai in mente di comprare, sono quasi sempre più remunerativi degli altri, i libri amati che suscitano un desiderio mimetico di scrittura. In quei casi il piacere del "traduire" sconfinava nel "trajouir, un mode de traduire jouissif" (Sardin 2012) in cui il cervello, come scrive Dumas, "immediatamente si delizia all'idea di scrivere un abbecedario, se è quello che sto facendo, o un diario, o un romanzo, e inventa automaticamente frasi, costruzioni sintattiche simili, persino l'immagine della pagina" (Dumas 2016: 318).

Sono parole che ricordano la "nostalgia struggente della creazione" di cui parla Natalia Ginzburg nella famosa nota alla traduzione di *Madame Bovary*, la voglia di scrivere che si affaccia prepotente quando ci si ritrova invasi da uno "sciame" di parole (Ginzburg 1983: 432). L'autore che scrive per sé ha un rapporto con la lingua più libero; la traduzione lo inchioda a una riflessione obbligata, un'attenzione "impaurita e meticolosa" (*ibidem*: 431) che rende però possibile una nuova fecondità creativa. Talvolta, al traduttore accade di raggiungere nella vita il narratore del romanzo che sta traducendo, come racconta Emmanuèle Sandron in un *Journal de bord* pubblicato sulla rivista dell'Associazione dei traduttori letterari francesi. Se chi traduce si trova a esplorare nella vita ciò che è scritto nella lingua di partenza, se accade qualcosa che fino a quel momento era impensato e impensabile da sperimentare nella lingua di arrivo, "la vita di partenza diventa la vita di arrivo, il romanzo si traduce, e la vita si vive" (Sandron 2019: 20). Al romanzo autobiografico non potrà che corrispondere una "traduzione autobiografica" la cui tessitura testuale appartiene in ugual misura alla finzione e alla realtà. Mentre il lavoro procede lentamente, il segreto familiare della narratrice riattiva nella traduttrice antiche domande inevase. Come un sasso lanciato sull'acqua, il testo da tradurre ha fatto uscire una storia che si è dispiegata nel tempo in cerchi concentrici (*ibidem*: 27).

Analogamente, nel diario di Dumas la traduttrice affronta il testo di Nafisi scandagliando la vita di sua madre, figlia di esuli russi costretta a “un’integrazione alla francese” (Dumas 2016: 70) che ha lasciato a Marie-Hélène la nostalgia delle radici e di una lingua mai parlata, una vaga “inattitudine all’appartenenza” (*ibidem*) che l’ha spinta a viaggiare a lungo per riprodurre i trasferimenti continui di una fuga mille volte immaginata. Alla fine degli anni Sessanta si ferma a Parigi e inizia per caso un lavoro al quale non aveva mai pensato, tradurre letteratura – “le mie circostanze, di nuovo loro, mi ci hanno portata” (*ibidem*: 129). Il dato autobiografico, che all’inizio del *Journal* sembra casuale e comunque legato ai contenuti della traduzione in corso, si struttura man mano in una drammaturgia che rende porose le frontiere con la narrativa: viene meno l’immediatezza del diario, “serie di tracce datate” (Lejeune 2015: 27) frammentarie e inconcluse. La storia di vita prende forma sul modello della *République de l’imagination* che, tra saggio e autobiografia, offre a Dumas una pista sicura e molti spunti – l’esilio, l’isolamento femminile, la lettura come antidoto, il senso del dire “casa” – organizzati intorno al tema centrale del silenzio linguistico legato alla migrazione. La scelta dell’inglese perché “più forte” (Dumas 2016: 82) è stata facile come seguire le onde, mentre il russo è tornato tardi, assistendo la madre in fin di vita, “défabulée” (*ibidem*: 105), uscita dalla storia. Sentire il russo in bocca è poter recitare qualche verso che torna in mente o mangiare un *loukoum* con pezzetti di pistacchio dentro, morbido, duro e dolce insieme; fa passare l’aria, accarezza i denti.

Nel “découpage” (Lebrave 2014: 47) che riduce la materialità del testo a una serie di sezioni identificabili, la traduzione del libro di Nafisi procede parallelamente alla ricostruzione di una vicenda familiare complessa, di cui restano pochi documenti sparsi. Dumas mostra un metodo di lavoro, descrive un processo nel momento in cui viene svolto, offre indizi sulle molteplici possibilità insite nelle circostanze della sua traduzione, sostenuta dall’idea di Nafisi che “con le storie funziona così, si muovono in base a connessioni inattese e misteriose coincidenze” (Nafisi 2015: 279). Il “détisser-retisser” (Lebrave 2014: 38) testuale proprio dell’atto traduttivo si concentra su alcune parole ed espressioni come *home*, *homeless*, *homelessness* che producono una lista di dubbi, domande e “pensieri collaterali” (Dumas 2016: 132) sui quali il *Journal* si articola non come un deposito di carte, *brouillon* di correzioni, ma come un “epitesto intimo” (Genette 1987: 10–11), archivio di pensieri sparsi che si fanno strada nelle imprevedibili risonanze della lettura, “per tornare su questa storia di lingue e tradimento, questa sensazione di aver girato le spalle alle lingue che mi tormenta, e che la traduzione della *Repubblica dell’immaginazione*, in cui l’esilio è presenza costante, fa emergere” (Dumas 2016: 23).

Nella consapevolezza che quando le parole ricadono sulla pagina per essere pubblicate niente resta puramente autobiografico (Lejeune 2015: 98), e che il paratesto sollecita in ogni caso una “lettura del sospetto” (Genette 1987: 214), questo diario, per dirla con Nicola Gardini, “è quel che è perché è anche quel che non è” (Gardini 2014: 93). In bilico tra i generi, riferisce un’esperienza di traduzione in una forma ibrida che si configura, richiamando il “je de pistes” di cui parla

Lejeune (2015: 11), come un gioco di scrittura sull'io all'ombra di un'autrice, Azar Nafisi, che si staglia sulle "circostanze" con l'autorevolezza di chi, nell'urgenza di raccontare, rifiuta qualunque ingerenza. Viene allora da chiedersi se appropriarsi di un testo mentre lo si traduce per farne una storia propria renda davvero servizio a un mestiere che è e resta, prima di tutto, una performance intellettuale di elevata complessità; e se l'autorialità del traduttore non risieda proprio in quell'affascinante "attesa di identità" di cui parla Renata Colorni (2020: 37), una sospensione tra le righe che trova consistenza, e può essere valorizzata al meglio, soprattutto nella sua sede naturale: il testo tradotto.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES R. (1984): *Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris.
- BATISTA C. (2014): *Traducteur auteur de l'ombre*, Arléa, Paris.
- BERMAN A. (1984): *L'épreuve de l'étranger*, Gallimard, Paris.
- BERMAN A. (1995): *Pour une critique des traductions: John Donne*, Gallimard, Paris.
- BOUTON-KELLY L. (2020): *La traduction au brouillon: une écriture à l'ouvrage*, "Palimpsestes", 34: 134–151, <<https://doi.org/10.4000/palimpsestes/6072>> [ultimo accesso: 5.6.2021].
- COLORNI R. (2020): *Il mestiere dell'ombra. Tradurre letteratura*, Henry Beyle, Milano.
- DEL LUNGO A. (2009): *Seuils, vingt ans après. Quelques pistes pour l'étude du paratexte après Genette*, "Littérature", 3/155: 98–111, <<https://www.cairn.info/revue-litterature-2009-3-page-98.htm>> [ultimo accesso: 10.6.2021].
- DESARTHE A. (2013): *Comment j'ai appris à lire*, Stock, Paris.
- DI GIOVANNI E., ZANOTTI S. (2018): *Donne in traduzione*, Bompiani, Milano.
- DUMAS M.-H. (2016): *Journal d'une traduction*, éditions iXe, Donnemarie-Dontilly.
- DURAND-BOGAERT F. (2014a): *Ce que la génétique dit, la traduction le fait*, "Genesis", 38: 7–10, <<http://journals.openedition.org/genesis/995>> [ultimo accesso: 7.6.21].
- DURAND-BOGAERT F. (2014b): *Les deux corps du texte*, "Genesis", 38: 11–33, <<http://journals.openedition.org/genesis/1284>> [ultimo accesso: 7.6.21].
- GARDINI N. (2014): *Lacuna. Saggio sul non detto*, Einaudi, Torino.
- GENETTE G. (1987): *Seuils*, Seuil, Paris.
- GÉNIN I. (2018): *Quand les traducteurs prennent la parole: préfaces et paratextes traductifs. Avant-propos*, "Palimpsestes", 31: 6–7, <<http://journals.openedition.org/palimpsestes/2532>> [ultimo accesso: 10.6.21].
- GINZBURG N. (1983): *Nota del traduttore*, in: FLAUBERT G., *Madame Bovary*, Einaudi, Torino: 429–433.
- HERSANT P. (2020): *Dans l'archive des traducteurs. Présentation*, "Palimpsestes", 34: 7–13, <<http://journals.openedition.org/palimpsestes/5952>> [ultimo accesso: 10.6.21].
- HEWSON L. (2016): *Les incertitudes du traduire*, "Meta", 1/61: 12–28, <<https://id.erudit.org/iderudit/1036980ar>> [ultimo accesso: 2.6.21].
- LEBRAVE J.-L. (2014): *Genèse d'une traduction. Comment Elmar Tophoven a annoté La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*, "Genesis", 38: 35–56, <<http://journals.openedition.org/genesis/1285>> [ultimo accesso: 8.6.21].
- LEFEVERE A. (1992): *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London and New York.

- LEJEUNE P. (2015): *Écrire sa vie. Du pacte au patrimoine autobiographique*, Éditions du Mauconduit, Paris.
- MANNONI O. (2011): *Traduttore, trattore*, “Revue de la BNF”, 38/2: 40–43 <<https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2011-2-page-40.htm>> [ultimo accesso: 28.5.21].
- MASSON J.-Y. (2017): *De la traduction comme acte créateur: raisons et déraisons d'un déni*, “Meta”, 3/62: 635–646, <<https://id.erudit.org/iderudit/1043954ar>> [ultimo accesso: 25.5.21].
- MESCHONNIC H. (1999): *Poétique du traduire*, Verdier, Paris.
- MONTINI, C. (2016): *Génétique des textes et autotraduction. Le texte dans tous ses états*, in: FERRARO A., GRUTMAN R. (a cura di), *L'autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Garnier, Paris: 169–188.
- MUNARI S. (2019): *Sous le signe de l'interférence. Les classiques de la littérature française dans la collection Einaudi “Scrittori tradotti da scrittori”*, “Revue Italienne d'études françaises”, 9: 1–13 <<http://journals.openedition.org/rief/4872>> [ultimo accesso: 4.6.21].
- NAFISI A. (2015): *La repubblica dell'immaginazione. Una vita e i suoi libri*, Adelphi, Milano.
- NAFISI A. (2016): *La République de l'imagination. Comment les livres forment une nation*, J.C. Lattès, Paris.
- SAMOYVAULT T. (2014): *Vulnérabilité de l'œuvre en traduction*, “Genesis”, 38: 57–68, <<http://journals.openedition.org/genesis/1286>> [ultimo accesso: 10.6.21].
- SANDRON E. (2019): *À roman autobiographique, traduction autobiographique*, “TransLittérature”, 55, <https://www.translitterature.fr/media/article_961.pdf> [ultimo accesso: 30.5.21].
- SARDIN P. (2012): *Traduire ou trajour: de la traduction des néologismes dans *Vivre l'orange d'Hélène Cixous* et *Mère la mort de Jeanne Hyvrard**, “Palimpsestes”, 25: 111–123, <<http://journals.openedition.org/palimpsestes/1775>> [ultimo accesso: 3.7.21].
- SPERTI V. (2016): *La traduction littéraire collaborative entre privilège auctorial et contrôle traductif*, in: FERRARO A., GRUTMAN R. (a cura di), *L'autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Garnier, Paris: 141–167.

CHIARA SINATRA
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA “TOR VERGATA”)
ORCID 0000-0002-4058-9185

IL RAMONISMO DI ORIO VERGANI: RISCRITTURE IPERTESTUALI E TRADUZIONI

ABSTRACT

In 1927 Orio Vergani wrote the introduction to the first authorized Italian translation of Ramón Gómez de la Serna's *Senos* (1917) and in 1942 he republished *Soste del capogiro*, a book of short stories from 1921–1926. The author of this article demonstrates how some of them retrace the short fiction of Gómez de la Serna in style, themes and language. Some were expanded and published by Vergani in 1942 in the fascist magazine “Legioni e Falangi”, however, their anonymous translation for the Spanish twin edition departs from the *ramonian* model of the origins.

KEYWORDS: *Ramonismo*, short novel, hypotext, transtextuality, translation

STRESZCZENIE

W 1927 roku Orio Vergani napisał wstęp do pierwszego autoryzowanego przekładu włoskiego *Senos* (1917) Ramóna Gómeza de la Serna (1917), a w roku 1942 ponownie wydał *Soste del capogiro*, zbiór własnych opowiadań z lat 1921–1926. Autorka artykułu pokazuje ich stylistyczne, tematyczne i językowe nawiązania do krótkiej fikcji hiszpańskiego pisarza. Niektóre z tych opowiadań zostały rozszerzone i opublikowane przez Verganiego w 1942 r. w faszystowskim czasopiśmie „Legioni e Falangi”, jednak ich anonimowe tłumaczenie dla hiszpańskiego wydania bliźniaczego oparte jest na ramońskim modelu.

SŁOWA KLUCZOWE: *Ramonizm*, krótka powieść, hipotekt, transtekstualność, tłumaczenie

In questo lavoro si dimostrerà come le suggestioni che ispirano lo scrittore spagnolo Ramón Gómez de la Serna convergono nei temi e negli aspetti stilistici della produzione di narrativa breve di Orio Vergani fino a innescare nell'autore italiano un processo di riscrittura ipertestuale sostenuto anche dalla circolazione delle opere in traduzione. Al riguardo, si è partiti dalla definizione di relazione ipertestuale offerta da Genette (1982) nell'ambito degli studi sulla transtestualità – o trascendenza testuale del testo – con i diversi gradi di relazione individuati dal critico: da quelli più comuni e manifesti – gli ipertesti allografi – a quelli che stabiliscono relazioni via via più implicite con i propri ipotesti, come nel caso degli ipertesti autografi di Vergani presi in esame più avanti. In ogni caso, si tratta sempre di riscritture “consapevoli” dettate da atteggiamenti estetici che s'inseriscono nella

riflessione più ampia sull'influenza esercitata dal *Ramonismo* sulle letterature europee del XX secolo.

Per stabilire il nesso di transtestualità tra i testi proposti si sono individuati tre momenti significativi ordinati in successione cronologica: il 1917, anno di uscita in Spagna di *Senos* di Ramón Gómez de la Serna; il 1927, anno di pubblicazione di *Seni* in italiano con prefazione di Orio Vergani e della pubblicazione di due raccolte di prose brevi intitolate *Soste del capogiro* e *Fantocci del carosello immobile*. Contemporaneamente, in Spagna, la narrativa breve di Ramón Gómez de la Serna si disperde in vari rivoli, dalla raccolta *Ramonismo* alle molteplici pubblicazioni in rivista.

Il 1942 per Vergani è l'anno della nuova pubblicazione della miscellanea *Soste del capogiro e altre fantasie*, che coincide con l'uscita del romanzo dell'autore *Un giorno della vita*. Lo stesso anno esce il racconto *Dafne* sulla rivista filofascista "Legioni e Falangi" (1940–1943) che compare in traduzione spagnola nell'edizione gemella "Legiones y Falanges", cui seguirà pochi mesi dopo la pubblicazione del racconto breve *La Sirena*, anch'esso poi tradotto in spagnolo.

Le modalità con cui le produzioni dei due autori vengono tradotte rispettivamente in Italia e in Spagna, veicolandone la ricezione, concorrono a comporre questo complesso universo narrativo ipertestuale, a chiudere quasi il cerchio rispetto al modello "ramoniano" e ai temi che contenevano *in nuce*.

GLI IPERTESTI

Nel 1942 Orio Vergani ripubblica per l'editore Corbaccio di Milano, in un unico volume dal titolo *Soste del capogiro e altre fantasie*, quindici racconti brevi che avevano visto la luce tra il 1921 e il 1926. Alcuni di essi erano usciti su "L'Idée nazionale" (1911–1925) come *Piccoli cabotaggi*, poi presenti nel 1927 sia nel volume *Soste del capogiro* sia nel libro di racconti *Fantocci del carosello immobile*.

Il testo che dà il nome alla raccolta del 1942 è costituito da una "catena d'immagini" (Vergani 1942: 171), alcune brevissime, che costituiscono la sequenza delle "soste" fantasiose e umorali cui si riferisce l'autore nel titolo. Attraverso una *mise en abîme* del racconto principale, *Soste del capogiro*, Vergani riesce a creare un secondo livello narrativo dentro al quale racchiudere delle microstorie, ciascuna dotata di un proprio titolo e spesso in relazione intertestuale con quelle immediatamente contigue; lo stesso procedimento compare nel racconto *Fantocci del carosello immobile* che apre la seconda raccolta del 1927 e che nella miscellanea definitiva s'intitola *Il carosello immobile*. Tuttavia, il rimando ad altri testi dell'autore non è l'unico meccanismo intertestuale rinvenuto nella raccolta del 1942: alcune *Soste*, in particolare, sembrano ripercorrere nello stile e nei temi, ma soprattutto nella costruzione e nel linguaggio, la narrativa breve di Ramón Gómez

della Serna, autore la cui opera era nota a Vergani sin dagli anni '10. Per questo lavoro si è ricostruita la genesi di quelle narrazioni dando loro una matrice chiara sul modello della narrativa breve di Ramón, ma si mostrerà anche l'evoluzione ipertestuale di quella scrittura avendo ritrovato il germe di alcune di quelle prose nell'ambito di un contesto editoriale inaspettato come quello di "Legioni e Falangi" (1940–1943) che, come si è accennato, contempla anche la traduzione di alcune di esse in spagnolo.

GLI IPOTESTI O "IL MIRACOLO PROFANO DI RAMÓN"

Nel 1927 Orio Vergani cura la prefazione di *Seni* di Ramón Gómez de la Serna, nella versione di Mario Da Silva edita da Corbaccio. Il libro era stato pubblicato in Spagna nel 1917, dieci anni dopo Vergani coglie l'opportunità di quelle pagine per illustrare al pubblico italiano "Il Miracolo profano di Ramón" (Vergani 1927: 9). Da vero fedele conduce il lettore in pellegrinaggio nei luoghi "ramoniani", dal caffè Pombo alla casa di calle de Velázquez. La sacralità della scoperta del mondo dell'autore permea tutta la *Prefazione*, che si apre con la descrizione dell'immagine rappresentata ne *La tertulia del café de Pombo* (1920) di José Solana che ritrae – al pari del *Cenacolo* vinciano – lo scrittore al centro della scena circondato dallo stesso pittore e da Manuel Abril, Mauricio Bacarisse, Tomás Borrás, José Bergamín, José Cabrero, Pedro Emilio Coll e Salvador Bartolozzi.

Di fatto, Gómez de la Serna era già considerato in Spagna "il santone e la grancassa di tutte le avanguardie del primo novecento" (Manera 2000: 5) ed effettivamente è questa l'immagine che Vergani decide di trasmettere nel suo testo, in cui dichiara: "Ramón ha i suoi fedeli; ma la Spagna non credo ami ancora Ramón, e non sa cosa sarà, un giorno, il suo dolce dovere d'essere fedele a questo scrittore dalla fecondità iperbolica" (Vergani 1927: 9–10). Al baluardo della sua fede – "Scrittore che non si sa come misurarlo. Il suo sforzo è pieno di squilibri e di imprecisioni, caotico e sgretolato" (*ibidem*) – il prefatore unisce lo stupore del neofita nel varcare l'ingresso dello studio madrilenò dell'autore dove campeggiano due manichini cinesi e "la sua signora", un fantoccio di cera in abiti eleganti:

Lassù, in quella specie di padiglione delle meraviglie, in un ambiente che pare il sommario di tutte le fiere del mondo, un luna-park in compendio, la bacheca di un collezionista di fantocci, di lapidi mortuarie, di maschere giavanesi, di ritratti di gentiluomini ignoti, il punto d'incrocio tra il fiume delle anticaglie e la marea dell'avanguardismo, Ramón lavora sino all'alba, filando a ruota libera per le strade dei cinque volumi all'anno (*ibidem*: 18).

Ma è manifestandolo nella prosa delle *Soste del capogiro* che Vergani si professa apertamente *ramonista*. Sebbene con esiti incerti per la critica, che le definisce "esperienze frammentiste, critico-liriche e 'novecentiste'" in cui l'autore

“cade spesso nell’opposto difetto dell’immaginario barocco (arieggiante quello del Gómez de la Serna) e del lirismo artificioso” (Bocelli 1937: 161), l’evocazione di Ramón qui è palpabile nei temi ricorrenti e nei meccanismi che sottendono a una creatività linguistica che ricorda le *greguerías* e la brevità fulminante di alcune prose costituisce la struttura stessa del racconto.

La *mise en abîme* creata nel racconto *Soste del capogiro* si esplica attraverso delle micronarrazioni che si caratterizzano per diversi nuclei tematici. Per dare continuità all’interno del racconto principale a uno dei temi fondamentali – i manichini – Vergani inserisce quindici prose brevi o brevissime, ciascuna con un proprio titolo: *La morte*; *I figli dei manichini*; *Piedi di legno*; *Il manichino malato*; *Impudicizia*; *I guanti*; *Il riso rosso*; *I loro denti*; *Nascita delle mani*; *Il barbiere dei manichini*; *Desideri*; *Eden*; *Il sogno*; *Rassomiglianza*; *Destino dei manichini*.

Si riporta di seguito qualche “Sosta”, ripensando a *Los gestos de los maniquies* e ad altri testi di Gómez de la Serna scritti tra il 1923 e il 1926 il cui nucleo tematico è lo stesso e che avrebbero potuto attivare in Vergani il processo di riscrittura ipertestuale e che insieme al libro del 1917 si configurano come l’esperienza letteraria con maggiore capacità evocativa, insieme alla bambola di cera, vera musa ispiratrice della metafora alla base di *Senos*:

Il manichino malato – Quando i manichini sono malati, i medici possono fare con loro come con tutti gli altri malati: ascoltare il rantolo del respiro, palpare le pareti addominali, osservare la profondità delle loro occhiaie, e il pallore itterico delle guance [*sic*]. Una sola cosa non possono chieder i medici ai manichini: di mostrar la lingua (Vergani 1942e: 83).

Desideri – I manichini uomini invidiano i manichini donne. Vorrebbero anch’essi poter mostrarsi in vetrina con eleganti camicie, leggere mutandine e giarrettiere di seta e guardar così, fissamente, le signore che passano. O, se fosse possibile, vorrebbero mostrarsi, mentre di là del vetro nevicava, modellati in un costume di lana giallo zafferano, maglia con manica e mutande lunghe fino al malleolo, in tutta la loro plastica bellezza di borghesi che si preparano, con un sorriso, ad affrontare l’inverno (Vergani 1942e: 89).

Eden – Il manichino donna è nato dalla costola di un manichino uomo. Questa coppia ideale è l’unica che abiti ancora in un paradiso terrestre di vetro, l’unica che non si sia mai accostata all’albero del bene e del male, e che non abbia affatto da temere l’arrivo di un angelo con spada fiammeggiante. Dio si è dimenticato di passar loro accanto, per risvegliarli dal loro sonno ad occhi aperti (Vergani 1942e: *ibidem*).

Il sogno – I manichini sognano. Sognano di diventar statue, in mezzo a una piazza, e di esser chiamati ‘monumenti’ (Vergani 1942e: *ibidem*).

Destino dei manichini — Non sappiamo quale sia il destino dei manichini. Gli scultori si sono sempre dimenticati di segnare nel palmo delle loro mani di cera le linee sulle quali le chiromanti potessero leggere l’avvenire (Vergani 1942e: 90).

Al di là del meccanismo di “metáfora + humorismo” che per Gómez de la Serna codifica la *greguería*, in Vergani non pienamente compiuto¹, è sulla costruzione dei racconti delle *Soste del capogiro* e in parte anche di *Fantocci di carosello immobile* che si desidera qui riscontrare una stretta analogia con il frammentarismo delle narrazioni già individuato da Eugenio De Nora (1968: 104) nelle prose di Gómez de la Serna come l’essenza del “*Ramonismo* puro” (*ibidem*: 130)².

L’estensione minima di queste prose, appare “inoperante” per Charpentier Saitz (1990: 25) come criterio per definirne il genere; valgono invece altri elementi che ritornano in maniera ossessiva e ricorrente anche nelle narrazioni del periodo 1921–1926 e che per la studiosa concorrono a costituire una vera e propria “fórmula” nella narrativa di Gómez de la Serna. Le sue osservazioni appaiono particolarmente importanti, in quanto favoriscono un’interpretazione critica che permette di andare oltre i criteri tradizionali ma, soprattutto, offrono una definizione di *Ramonismo* che avvicina i racconti dell’autore madrileno alla novella “all’italiana” (Charpentier Saitz 1990: 81). Si tratta di libri composti dall’accostamento di episodi brevi, narrati in sequenza lineare che si caratterizzano, tra gli altri elementi, per la presenza di una situazione di partenza insolita o assurda attraverso cui Ramón presenta uno o più personaggi in chiave paradossale, assegnando loro una chiara funzione simbolica, distinguendo le figure maschili da quelle femminili. Queste ultime spesso sono ritratte non come donne reali ma come rappresentazione dell’essenza stessa del femminile, con tutte le contraddizioni e funzioni ambivalenti che questo implica nell’universo narrativo dell’autore. I personaggi sono presentati in conflitto tra loro e la risoluzione arriva attraverso lo sviluppo di reti tematiche che s’irradiano da quella principale e che servono a esplicare le funzioni più illogiche e bizzarre dei personaggi che affollano queste narrazioni (*ibidem*: 81–93).

In effetti, i postulati della narrativa “ramoniana” già individuati dalla critica del ’900 trovano un punto di convergenza con una visione decisamente più attuale che si concentra proprio sulla minifinzione e sulla diffusione di questa pratica di scrittura narrativa in ambito ispanico in epoca postmoderna. La brevità dei testi rispetto al racconto tradizionale comporta un processo cosiddetto di riscrittura palinsestica (Bakucz 2015: 17) caratterizzata da una linearità discontinua, incoerente, slegata da ogni logica ma funzionale al genere in quanto basata su un’attività di evocazione, riscrittura o reinterpretazione di strutture narrative fisse.

¹ Eugenio Montale, nel commosso addio all’amico dalle colonne dell’edizione pomeridiana del “Corriere della Sera”, nel definire il genio dello scrittore appena scomparso sceglie proprio come pietra di paragone la massima manifestazione della vena “ramoniana”: “Non era che con Vergani fosse apparso un fenomeno nell’ordine della ‘greguerie’, dell’estemporanea facilità di tener sempre in moto il suo cervello; ma era in realtà irripetibile che un ingegno così fatto serbasse viva in sé la contropartita di quell’incredibile vitalismo” (Montale 1961: 2256).

² La critica si è divisa e ha dibattuto lungamente rispetto alla denominazione e classificazione dei testi di Ramón Gómez de la Serna, tuttavia non sarebbe agile dare conto qui degli esiti di tutte le riflessioni in merito, sebbene le conclusioni cui sono pervenuti in momenti diversi alcuni studiosi, tra i quali Eugenio de Nora (1968) e Herlinda Charpentier Saitz (1990) risultino funzionali a questo ragionamento.

Assolvono a questa funzione i miti della classicità grecolatina, i racconti popolari, gli episodi biblici o i libri del canone letterario occidentale che forniscono lo spunto per creare relazioni intertestuali immediatamente riconoscibili dal lettore.

La relazione tra le prose originali di Ramón e le forme di racconto breve *ramonista* di Vergani si potrebbe dire esaurita nelle *Soste* se non fosse segnata da un ulteriore passaggio di riscrittura autografa di alcune di esse nelle prose di finzione pubblicate da quest'ultimo tra il 1942 e 1943 sulla rivista in doppia edizione italiana e spagnola di ispirazione fascista "Legioni e Falangi" (1940–1943), che non sono altro che due delle micronarrazioni di secondo livello delle *Soste* riscritte e ampliate dall'autore. Com'è noto, in questa rivista la firma di Orio Vergani si ritrova in calce agli episodi che narrano gli avvenimenti di Barcellona, allo scoppio della guerra civile nel luglio 1936, che l'autore sceglie di raccontare da osservatore diretto da quelle colonne e con esiti controversi per la critica. Secondo Sandro Gerbi, che per primo ha riunito quelle pagine in un volume, Vergani in quell'occasione "limita al minimo i cenni alle sue simpatie per i franchisti e privilegia la narrazione dei fatti di cui è stato testimone" (2010: 16), sebbene il curatore noti che in quell'occasione: "Dove lo scrittore si esprime al meglio, con tocchi quasi espressionistici, è in alcune pagine che rivelano uno spiccato senso del grottesco e del licenzioso" (*ibidem*) rivelando una modalità di narrazione "ramonista" che curiosamente bene si attaglia al clima paradossale e drammatico instauratosi in città in quei giorni. Chi ha studiato a fondo i contributi di Orio Vergani nella rivista ha evidenziato una "personale riflessione sul senso del divenire storico" (La Monaca 2015: 315) e dalle pagine di interventismo culturale "il discorso di Vergani travasa nell'apologare straniato dei racconti", prende corpo così "un percorso di significativa rimediazione del vissuto (*ibidem*) personale e storico dell'autore che, non a caso, si chiude nell'ultimo anno della rivista con prose di invenzione pura" (Sinatra 2015: 8).

Su "Legioni e Falangi" si sono rintracciati quattro racconti brevi firmati da Orio Vergani: *Dafne* (1942), *Susanna* (1942), *La Sirena* (1943), *La grande vasca* (1943). *Dafne* e *La Sirena* escono anche in spagnolo su "Legiones y Falanges" rispettivamente nel settembre 1942 e maggio 1943, mentre di *Susanna* e *La grande vasca* non è stata pubblicata alcuna traduzione, ma non è detto che ciò non fosse previsto. Bisogna ricordare, infatti, che l'uscita del mensile s'interrompe bruscamente e l'ultimo numero dell'edizione italiana è del luglio del 1943, in coincidenza con le vicende storiche che videro l'epilogo del fascismo e di Mussolini, comportando, tra le dirette conseguenze, anche la fine di questo progetto editoriale e della sua versione spagnola. Fatto, questo, che dimostra ancora una volta come la pubblicazione di "Legioni e Falangi" e della sua gemella "Legiones y Falanges" fosse un'operazione editoriale concertata tra le rappresentanze diplomatiche e gli apparati dei due paesi per la creazione di una presunta identità italo-spagnola basata sulla propaganda fascista e volta a rafforzare il regime di Franco appena instauratosi attraverso l'apporto di figure di primo piano della cultura di entrambi i paesi (Sinatra 2015: 37–40).

È fuor di dubbio, dunque, che la collocazione editoriale di quelle prose di finzione riveli l'evoluzione vissuta da Vergani rispetto ai temi e ai modelli narrativi delle *Soste*: il *Ramonismo* con i suoi accenti ludici, paradossali e tipicamente avanguardisti dopo anni prende altre forme, una trasformazione che qui si è deciso di esemplificare attraverso le riscritture ipertestuali del mitema della Sirena-Ninfa, ricorrente nella produzione di entrambi gli autori, osservando anche come la resa in traduzione ne modifichi la ricezione.

LA SIRENA, SUSANNA E LE ALTRE: LA SOGGETTIVITÀ DELL'AUTORE E QUELLA DEL TRADUTTORE

Nei racconti brevi presenti in “Legioni e Falangi” l'elemento onirico costituisce la cornice narrativa (Sklovskij 1976) in cui l'autore innesta le vicende di figure femminili che sono oggetto del *voyerismo* degli uomini per i quali sono solo un mero oggetto di attenzione sessuale o che si vedono costrette a un destino tragico o amaro: Rita è la domestica che tenta di sfuggire allo stupro del suo “padrone” risvegliatosi dal torpore pomeridiano che prima la osserva e poi la raggiunge nell'orto dove la giovane per salvarsi dalla violenza si trasforma – come Dafne – in un albero di alloro; Susanna si risveglia e anima i sogni del direttore del museo dove è esposto il quadro che la ritrae nuda uscendo dalla tela per sfuggire allo sguardo lascivo dei “vecchioni” a cui è stata condannata dall'iconografia tradizionale; Elvira – la Sirena –, quando finalmente prende coscienza di sé e acquisisce consapevolezza della propria natura “acquatica”, è mortificata dall'incapacità dell'uomo che vuole sposarla di comprendere appieno l'essenza della sua vera indole. Questi personaggi, tuttavia, sono già stati protagonisti negli anni '20 delle micronarrazioni che compongono il racconto *Soste del capogiro* accanto a Salomè, Ofelia, Emma. Messi a confronto i testi, è possibile ritrovarvi facilmente tracce di riscrittura ipertestuale autografa:

La sirena — Ed è stata pure lei bambina, la donna che, chiuse le gambe in una guaina a squame di pesce, passa le sue serate tuffata in una tinozza d'acqua gelida, fra quattro fiamme di acetilene, a far la “Sirena” che predice l'avvenire in un baraccone da fiera (Vergani 1942c: 91).

La scoperta venne fatta casualmente. La conversazione languiva. Di fronte alla terrazza dello stabilimento di bagni il mare russava, nel dormiveglia. Tra i cinque della brigata, un giovanotto coi pantaloni bianchi aveva taciuto sino allora essendo nuovo della compagnia e non sapendo assolutamente che cosa dire. Il silenzio oscillò a lungo sul filo delle ultime parole e delle ultime battute oziose. S'era parlato di chiromanzia, e ciascuno aveva detto la sua [...] “Non bisogna credere che il nostro destino sia segnato nelle linee delle mani. [...] L'uomo, o la donna, conoscendo la propria mano, non fallirebbe mai il proprio destino” [...] (Vergani 1942d: 15).

Susanna- I vecchioni che spiano, dipinti nei quadri delle gallerie di pittura, la nudità abbrividita di Susanna al bagno, sono estremamente seccati che la notte i musei non siano illuminati e di non poter veder nulla al buio, per quanto aguzzino lo sguardo tra le frasche (Vergani 1942e: 108).

Una grande luce avvampò dalla volta della sala, rivelando la figura del portatore di lanterna. Si trattava di un uomo di età matura, vestito con una veste da camera di lana verde. Era in pantofole, e teneva nella destra una rivoltella. Guardò, con occhi pieni di sbalordimento, Susanna, e poi rivolse subito lo sguardo alla parete dov'era appeso il quadro di Susanna al bagno il capolavoro della scuola fiamminga. Il quadro era al suo posto, ma vi mancavano, come se le avessero ritagliate e portate via, tre figure: quelle appunto della nuda Susanna, e dei due vecchietti che spiavano il suo bagno: bagno che, per un capriccio del pittore, era diventato un lieve sonno di Susanna, dentro la placida ombra estiva dell'albero [...] (Vergani 1942f: 16).

Nascita delle mani- [...] È nata la mano della donna con tutto il valore di una visione estranea al mondo di quaggiù, perché la giornata di ventiquattr'ore non lascia su di lei nessuna traccia. È un fiore che nasce già aperto, e non conosce bocciuolo [...]. La mano della ragazza è una cosa tenuta lì indifferentemente a vegetare, come si dimenticano in inverno i vasi dei gerani sui davanzali freddi dal lato del cortile [...] (Vergani 1942e: 86).

[...] Allora si era ricordato il nome della ragazza: solamente nel momento in cui ella stava perdendo la sua forma. Si chiamava Rita. Più che non vedesse, e più che ancora non capisse, aveva la intuizione che qualcosa di irreparabile stava avvenendo, e cominciò a implorare quel nome che, di lì a poco, non avrebbe avuto più senso, e cui la muta pianta in cui la ragazza si trasformava non avrebbe potuto più rispondere. Rita! Rita! Per carità! Perdonami! Perdonami! Rita! Rita! Così aveva implorato. Ma era troppo tardi. Le sue mani si agitavano nel tentativo disperato di fermare la metamorfosi che stava compendosi (Vergani 1942a: 16).

Per quanto riguarda il mitema della Sirena, il punto di convergenza tra i due autori si rintraccia di nuovo in *Senos* (1917), dove il *voyerismo* e le ossessioni di Ramón costituiscono uno schema narrativo che si ripete monocorde. Tuttavia, la riflessione rispetto al meccanismo di transtestualità che muove dal *Ramonismo* di Orio Vergani non può prescindere dall'importanza fondamentale che assume la traduzione nel percorso tracciato sinora.

Nel caso di *Seni* (1927), per la critica di allora, Mario Da Silva traspone insieme all'opera di Gómez de la Serna anche l'esperienza del Novecentismo partenopeo che aveva sperimentato insieme a Ramón e che Vergani nella *Prefazione* e dalle colonne dei giornali difende dagli attacchi di coloro che vedevano nel volume un libro "volgare e di nessun valore" (Striano 2015: 154). Inoltre, la precisazione che l'edizione di Corbaccio del 1927 riporta in copertina sotto il titolo e insieme al nome del traduttore e del prefatore: "prima traduzione italiana autorizzata dall'autore" dimostra – come osserva De Santi (2002) – che altre traduzioni anonime o parziali dell'opera dovettero circolare in Italia. Tuttavia, al contrario della tendenza attuale volta a privilegiare un criterio semantico di traduzione che comporta la scelta di un traduttore letterario professionista (Newmark 1982), anche nel caso di *Seni* prevale la consuetudine dell'epoca di affidare a un altro autore la versione dell'opera,

addirittura prescindendo dall'effettivo dominio delle lingue di lavoro, poiché affini. L'ufficio del traduttore, dunque, o restava nell'ombra o, come in questo caso, era affidato a un altro autore che faceva emergere il proprio stile traduttivo. Al riguardo, Pérez Vicente (2006), allineandosi con le teorie traduttologiche attuali, sostiene con Rodríguez Monroy (1999) la centralità della soggettività del traduttore nella traduzione dell'opera di Gómez de la Serna e osserva che Da Silva, pur erotizzando il corpo femminile, nella sua versione tende a difendere apertamente valori tradizionali quali, ad esempio, la verginità, a non rimarcare la promiscuità ove invece virtù o comportamenti erano impliciti nei personaggi femminili che Ramón presentava sempre da una prospettiva a-morale. Una traduzione siffatta restituisce la visione del mondo del traduttore più che quella dell'autore o, al limite, *target-oriented*, fornendo immagini che ben possono ascrivere a stereotipi femminili che oggi leggeremmo in ottica discriminatoria, soprattutto in un testo come *Senos* che si regge sul rapporto di potere tra i due sessi.

Rispetto al racconto breve *Senos de Sirena* presente nella raccolta, si è notato come le scelte del primo traduttore italiano abbiano finito per incidere sul piano stilistico. Oltre a selezioni lessicali che denotano interferenza linguistica, altre differenze derivano ancora dal lessico utilizzato nella resa in italiano comportando, però, l'eliminazione di alcune componenti che sono fondamentali nei testi di Gómez de la Serna come l'umorismo (la scelta del termine scientifico "speri" per "orate" nel tradurre *besugo*) o la dilogia. Diverso è il caso del ritmo creato nel testo originale da alcune concatenazioni di immagini che è quasi neutralizzato dalla scelta del traduttore di ridurre le ripetizioni grazie all'impiego della ricategorizzazione grammaticale o spostando gli elementi linguistici dalla loro posizione nell'enunciato del testo fonte, procedimento che in italiano in qualche caso intacca anche le figure retoriche di significato su cui si fonda la scrittura *greguerística* di Ramón:

Los senos de las sirenas eran perturbadores, chorreaban agua, siempre varios hijillos de agua surcaban e iban a caer por el pezón, como si fuese una fuente de esas que se quedan yéndose gota a gota. Mojados siempre, siempre tenían un brillo vivo, ocho reflejos que señalaban mejor su gracia convexa y mórbida. Tenían la fuerte calidad de las algas, su dureza y esa exasperante tersura que tienen las algas (Gómez de la Serna 2014: 114).

I seni delle sirene erano perturbatori e gocciolanti d'acqua; vari rigagnoli d'acqua li percorrevano sempre e finivano per cadere dal capezzolo, come da una di quelle fontane che si consumano goccia a goccia. Sempre bagnati, avevano un perenne luccichio vivace, dei riflessi che meglio accentuavano la loro grazia convessa e morbida. Erano della qualità solida delle alghe e avevano la durezza e quell'exasperante nitidezza che hanno le alghe (Gómez de la Serna 1927: 127).

Queste brevi considerazioni indicano come il traduttore abbia tradito il *Ramonismo*, con un approccio di certo non *source-oriented*. Paradossalmente, Vergani negli ipertesti delle *Soste* è più "fedele" a Ramón, nella doppia accezione segnalata di "seguace" oltre che riscrittore allografo.

In merito al ruolo della traduzione e *delle traduzioni* in “Legioni e Falangi” il fulcro dell’iniziativa era certamente la doppia edizione della rivista in italiano e in spagnolo che acquisiva una precisa funzione politica “militante” (Sinatra 2016). Grazie alla loro capacità di creare un’identità culturale ben definita, i contenuti tradotti diffondevano un’ideologia che aveva bisogno dell’assoluta invisibilità del traduttore, al quale si richiedeva una totale immedesimazione con la rivista e, di conseguenza, con le idee di cui essa si faceva portavoce (Sinatra 2015: 37). È curioso, tuttavia, che lo stesso processo di normalizzazione interessasse anche la traduzione di narrativa breve. Si tratta sempre di nomi rilevanti del panorama letterario italiano e spagnolo, molti dei quali contribuivano nella doppia veste di autori e critici, che in qualche modo acconsentivano a questo sistema, ad eccezione di quando erano in grado di autotradursi (Sinatra 2020: 202). Nel caso della traduzione letteraria, la questione dell’anonimato del traduttore si collega direttamente con la velocità del processo editoriale richiesta dall’uscita quasi simultanea della rivista nelle due lingue, aprendo a una riflessione sulla mancata revisione delle traduzioni dei testi narrativi, sul piano stilistico *in primis*.

Nel caso de *La Sirena* di Vergani, lo stile dell’autore è in qualche modo “appiattito”, come evidenziano alcuni errori di traduzione nel passo riportato più sotto: il traduttore spagnolo confonde la forma della terza persona del passato remoto dell’indicativo “credette” riferita al soggetto sottinteso con la seconda persona plurale del presente indicativo “credete”, confusione generata di nuovo da interferenza linguistica rispetto all’uso delle consonanti doppie in italiano non coincidente con l’ortografia spagnola. Causando un errore di senso, il traduttore ottiene l’effetto di rivolgersi al lettore, mentre in realtà l’intenzione dell’autore è di riportare le riflessioni della protagonista:

Credette? Non credette? Da quel giorno cominció ad ascoltarsi, passeggiando solitaria sulla riva del mare, restia, in principio, a dar fede a quello che le pareva un gioco, a quegli avvertimenti che le sembravano una illusione dei nervi. Il vento del mare veniva contro la seta della sua gonna, modellando il suo soffio sulle sue gambe, come su due corde che mandassero una nota unica. [...] Poi il prodigio tacque. La vita fu uguale a quella di tutti i giorni. Percorse le spiagge [*sic*] serali, muta, senza saper rispondere ad alcuno. Era una sirena in esilio [...] Egli, orgoglioso, la pensò commossa, turbata, felice. La baciò. Sentì una bocca fredda e chiusa. Altamente di questo si meravigliò perché è vecchia abitudine degli uomini passare accanto alla bellezza e non saperla fermare, e perché gli uomini non riconoscono più la fredda bocca delle sirene (Vergani 1942d: 16).

¿Lo creeréis? ¿No lo creeréis? Desde aquel día comenzó a escucharse paseando solitaria a la orilla del mar, resistiéndose, al principio, a dar crédito a lo que le parecía un juego, a aquellas cosas que le parecían una ilusión de sus nervios. El viento marino daba contra la seda de su falda, modulando el soplo en sus piernas como en dos cuerdas que dieran una nota única. [...] Luego el prodigio enmudeció. La vida fue igual a la de todos los días. Recorrió las playas al amanecer, muda, sin saber contestar a nadie. Era una sirena desterrada [...] Él, orgulloso, la creyó conmovida, turbada, feliz. La besó. Sintió una boca fría y cerrada. Lo que le extrañó mucho, porque es una vieja costumbre de los hombres pasar junto a la

belleza y no saberla detener, y porque los hombres ya no reconocen la boca fría de las sirenas (Vergani 1943: 35).

Vista l'amplissima bibliografia esistente in merito agli esiti contraddittori che ebbero in quegli anni le politiche editoriali di fascismo e franchismo in relazione alla figura dei traduttori³ a cui comprensibilmente non è possibile fare riferimento in questo lavoro, ma in ragione della scansione temporale tracciata all'inizio, appare opportuno almeno citare il caso del romanzo di Orio Vergani *Un giorno della vita* (1942). Il libro esce contemporaneamente in Italia e Spagna con il titolo *Un día de la vida* per le Ediciones Lauro di Barcellona con la traduzione di Alejandro Liaño ed è un altro esempio di impiego consapevole del mitema individuato sinora.

In questo caso la transtestualità si evidenzia nel paratesto, con un disegno che ritrae la ninfa Aretusa che emerge dall'acqua sino alla vita. L'illustrazione compare tre volte: in copertina sotto il titolo, in quarta di copertina dove si evince che è il logo della collana di cui fa parte il romanzo e dove si sottolinea brevemente anche la volontà della casa editrice di proporre traduzioni integrali e di qualità di narrativa contemporanea e, da ultimo, tra l'occhiello e il frontespizio sotto l'epigrafe tratta dal libro V delle *Metamorfosi* di Ovidio che potremmo considerare come altro ipotesto implicito.

Per quanto sostenuto fin qui, non sfugge come anche l'immagine possa essere letta ancora una volta come una forma di riscrittura ipertestuale di matrice "ramoniana" evocativa proprio della scrittura "greguerística" dell'autore, qui nella traduzione di Danilo Manera: "La differenza che c'è tra le ninfe e le sirene è che le ninfe danno baci dolci e le sirene salati" (Gómez de la Serna 1993: 58).

Se da un lato il processo di riscrittura transtestuale appare così compiuto, dall'altro si apre a un'ulteriore prospettiva di analisi che tiene conto del "potenziale euristico" della narrazione – e delle traduzioni – attraverso il meccanismo della "trasposizione (inter)mediale" (Rajewsky 2018: 2).

BIBLIOGRAFIA

- BAKUCZ D. (2015): *Reescrituras y falsificaciones: la significación palimpsestica en el microrrelato argentino*, Verbum, Madrid.
- BOCELLI A. (1937): *Vergani, Orio*, in: *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, 35, Treccani, Roma: 161.
- CHARPENTER SAITZ H. (1990): *Las Novelle de Ramón Gómez de la Serna*, Tamesis Book, London.

³ Può essere interessante ricordare qui, proprio per la tempistica dell'emanazione della legge cui fa riferimento, quanto scrive Fabrizio Megale riguardo ai "traduttori editoriali" – regolati dalla Legge del 22 aprile 1941, n. 663 sul diritto di autore – ossia coloro che "firmando con un editore un contratto di traduzione, volgono in un'altra lingua un'opera dell'ingegno destinata ad essere pubblicata" che sono considerati "autori a tutti gli effetti, come gli scrittori, gli artisti, i musicisti, ecc." e la loro caratteristica è pertanto la libertà di creazione (Megale 1992: 209).

- DE NORA E. (1968): *La novela española contemporánea (1927–1939)*, Gredos, Madrid.
- DE SANTI G. (2002): *Ritratto di Zavattini scrittore*, Aliberti, Bologna.
- GENETTE G. (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris.
- GERBI S. (2010) (a cura di): “Un’avventura dal lieto epilogo”, *Orio Vergani, Giornate di Barcellona*, Arago, Torino.
- GÓMEZ DE LA SERNA R. (1927): *Seni*, Corbaccio, Milano.
- ID. (1993): *Mille e una greguería*, Biblioteca del Vascello, Roma.
- ID. (2001): *Caprichos, Gollerías, Trampantojos (1923–1956)*, in: ZLOTESCU I. (a cura di), *Obras Completas-VII*, Galaxia Gutenberg, Barcelona.
- ID. (2014): *Senos*, Madrid, Biblioteca Nueva [1917].
- LA MONACA D. (2015): “*Scrisse di tutto e fu sempre lui*”: *Orio Vergani e la parabola di Legioni e Falangi tra reportage e racconto*, in SINATRA C. (a cura di): *Stampa e Regimi. Studi su Legioni e Falangi/Legiones y Falanges, una Rivista d’Italia e di Spagna*, Peter Lang, Bern, pp. 301–317.
- MANERA D. (1993): *Introduzione*, in: GÓMEZ DE LA SERNA R., *Donne, libri, astri e animali*, Biblioteca del Vascello, Roma: 3–9.
- ID. (2000): *Ramón Gómez de la Serna*, “Boletín RAMÓN”, 1: 5–6, <http://www.ramongomezdelaserna.net/BR1-PDF.pdf> [ultimo accesso: 16.6.2021].
- MEGALE F. (1992): *La professione di traduttore in Italia*, “Quaderni di Libri e Riviste d’Italia”, 28: 205–283.
- MONTALE E. (1961): *L’uomo e lo scrittore*, in: ID., *Prose 1960, Il secondo mestiere*, Mondadori, Milano, II: 2254–2261.
- NAVAS A., SINATRA C. (2020): *La Italia de Juan Ramón Masoliver*, Aracne, Roma.
- NEWMARK P. (1982): *Approaches to translation*, Pergamon Press, Oxford.
- PÉREZ VICENTE N. (2006²): *Reescrituras del cuerpo femenino: la traducción de Senos de Ramón Gómez de la Serna al italiano*, in: ARRIAGA FLÓREZ M. (a cura di), *Sin carne: Representaciones y simulacros del cuerpo femenino*, Arcibel editores, Sevilla: 424–432.
- RAJEWSKY I. (2018): *Percorsi transmediali. Appunti sul potenziale euristico della transmedialità nel campo delle letterature comparate*, “Between”, VIII/16: 1–30.
- RODRÍGUEZ MONROY, A. (1999): *El saber del traductor*, Montesinos, Barcelona.
- SINATRA C. (2015) (a cura di): *Stampa e Regimi. Studi su Legioni e Falangi/Legiones y Falanges, una Rivista d’Italia e di Spagna*, Peter Lang, Bern.
- EAD. (2016): *Hacia una identidad común: la traducción en la prensa falangista de los ‘años azules’*, in: PRESTIGIACOMO C. (a cura di), *Identità, totalitarismi e stampa. Ricodifica linguistico-culturale dei media di regime*, UniPa Press, Palermo: 135–151.
- SKLOVSKIJ V. (1976): *Teoria della prosa*, Einaudi, Torino [1925].
- VERGANI O. (1927): *Fantocci del carosello immobile*, Corbaccio, Milano.
- ID. (1927): *Prefazione*, in: GÓMEZ DE LA SERNA R., *Seni*, Corbaccio, Milano: 7–19.
- ID. (1942a): *Dafne*, “Legioni e Falangi. Rivista d’Italia e di Spagna”, 9/XX: 17–19.
- ID. (1942b): *Dafne*, “Legiones y Falanges. Revista de Italia y de España”, 9/XXII: 28–29.
- ID. (1942c): *La grande vasca*, “Legioni e Falangi. Rivista d’Italia e di Spagna”, 9/XXI: 17–18.
- ID. (1942d): *La Sirena*, “Legioni e Falangi. Rivista d’Italia e di Spagna”, 4/XXI: 15–17.
- ID. (1942e): *Soste del capogiro e altre fantasie*, Corbaccio, Milano.
- ID. (1942f): *Susanna*, “Legioni e Falangi. Rivista d’Italia e di Spagna”, 1/XXII: 15–17.
- ID. (1942g): *Un giorno della vita*, Garzanti, Milano.
- ID. (1942h): *Un día de la vida*, Ediciones Lauro, Barcelona.
- ID. (1943): *La Sirena*, “Legiones y Falanges. Revista de Italia y de España”, 5/XXX: 34–35.

LIDIA MAFRICA
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA
ORCID 0000-0002-6863-4929

LA REPUBBLICA POPOLARE DI POLONIA
IN TRADUZIONE RUSSA E INGLESE. IL CASO DI *LUBIEWO*
DI MICHAŁ WITKOWSKI

ABSTRACT

Lubiewo (2005) by Michał Witkowski presents a particularly high number of cultural elements related to the last decades of the Polish People's Republic (1952–1989), which far from serving exclusively as a historical background, turn the latter into one of the novel's main characters. The present paper aims at investigating and comparing the way these elements, whose translation is known to be problematic, have been transferred into the Russian (*Любiewо* 2007) and English (*Lovetown* 2010) translations.

KEYWORDS: Michał Witkowski, *Lubiewo*, Translation Studies, cultural elements, Polish People's Republic

STRESZCZENIE

Lubiewo (2005) Michała Witkowskiego cechuje szczególnie wysoka frekwencja elementów kulturowych odnoszących się do ostatnich dekad PRL-u (1952–1989). Elementy te nie służą wyłącznie budowaniu tła historycznego: to ostatnie stają się za ich sprawą jednym z bohaterów powieści. Celem niniejszego artykułu jest analiza porównawcza strategii tłumaczeniowych w zakresie wspomnianych elementów, stanowiących, jak wiadomo, poważny problem translatorski, w przekładach rosyjskim (*Любiewо* 2007) i angielskim (*Lovetown* 2010).

SŁOWA KLUCZOWE: Michał Witkowski, *Lubiewo*, Traduktologia, Elementy kulturowe, PRL

Il numero sempre crescente di opere ambientate durante la Repubblica Popolare di Polonia¹ e pubblicate dalla generazione degli scrittori nati a cavallo tra il vecchio e il nuovo sistema politico conferma l'esigenza, nella Polonia odierna, di inserire all'interno del discorso nazionale nuove descrizioni di un passato la cui narrazione risulta essere ancora incompleta. L'antropologo Robotycki, descrivendo la mole di opere che si riferiscono al suddetto periodo, afferma che "vi sono tante rappresentazioni della RPP quanti sono i suoi autori. La varietà di punti di vista, esperienze e giudizi a riguardo fa sì che molte questioni rimangano ancora aperte" (Robotycki 2003: 67)². *Lubiewo* di Michał Witkowski si colloca proprio in questa

¹ In polacco Polska Rzeczpospolita Ludowa, in riferimento ad essa mi servirò dell'acronimo RPP.

² Qui e di seguito, ove non diversamente indicato, la traduzione è mia.

cornice, dato che gli eventi narrati si svolgono in un arco temporale che dalla tarda RPP arriva fino ai primi anni del XXI secolo. Il romanzo, dato alle stampe da Korporacja Ha!art nel 2005, è stato in seguito pubblicato in diverse edizioni (l'ultima, del 2020, è della casa editrice Znak). Il libro narra in maniera audace le avventure di un particolare ambiente omosessuale in Polonia, quello delle *cioty*³. Le vicende si svolgono in parte nella città di Breslavia e in parte sulla spiaggia il cui "nome parlante"⁴ fa da titolo al romanzo (Amenta 2020: 12–13). Protagonisti del romanzo sono uomini che parlano di sé al femminile facendosi chiamare Patrycja e Lukrecja e che usano un linguaggio e un atteggiamento marcato da un'estetica camp. Per le due l'epoca comunista rappresenta un passato irrimediabilmente perso, circondato da un'aurea di sacralità, fatto di luoghi in cui adescare senza troppe difficoltà un partner per un fugace rapporto sessuale e di fruttuose conquiste, un'epoca che rievocano nostalgiche raccontando le proprie avventure e quelle delle altre *cioty* al loro interlocutore e intervistatore Michaśka, alter ego finzionale dell'autore.

Acclamato come primo romanzo *queer* della letteratura polacca, il libro è diventato subito un bestseller ed è stato tradotto in una ventina di lingue, rimanendo però inaccessibile al lettore italiano.

Le difficoltà insite nella traduzione di un testo letterario come *Lubiewo*, in cui ampio è il numero di elementi culturali specifici del vecchio sistema, sono riconducibili alla nota problematicità relativa alla resa in traduzione di parole o frasi che denotano oggetti, fatti, ma anche situazioni, allusioni e fenomeni caratteristici di una data cultura ed estranei a un'altra⁵. Che nel processo di doppio trasferimento, linguistico e culturale, quale è la traduzione (cfr. Vermeer 1992) tali elementi diventino una sfida per il traduttore lo riassume efficacemente Nida affermando: "differences between cultures may cause more serious problems for the translator than do differences in language structure" (Nida 1964: 130).

Prima di analizzare il modo in cui gli elementi culturali relativi alla RPP sono stati tradotti in inglese e in russo sarà necessario fare alcune considerazioni in merito

³ Termine dispregiativo sinonimo di "omosessuale", le sfumature di significato di *ciota*, variante di *ciotka* (lett. "zia") dipendono sia dal contesto d'uso, sia dall'appartenenza sociale e dalle intenzioni del parlante (cfr. Nowak 2020). Questo vuol dire che la parola, di cui la comunità omosessuale si è riappropriata, può assumere una connotazione negativa, come anche neutra. Nel nostro romanzo, con il termine *cioty* Witkowski si riferisce alla comunità di omosessuali che hanno vissuto marginalizzati durante la RPP e che, contrariamente ai "gay" occidentali e/o occidentalizzati, in tempi più recenti non hanno attraversato il processo di emancipazione.

⁴ Il toponimo Lubiewo rievoca per assonanza il sostantivo *lubieżność* ("libidine", "lussuria").

⁵ Gli studiosi che si sono dedicati all'analisi di tali elementi in un'ottica traduttiva ne hanno formulato di volta in volta definizioni che cercassero di descriverne e delimitarne la portata, designandoli attraverso vari nomi: *realia* (Florin, Vlahov 1980), *cultural words* (Newmark 1988), *Culture-specific Items* (Baker 1992; Aixelá 1996), *culturemi* (Luque Nadal 2009). La seguente analisi include gli elementi specifici di una data cultura nell'ampia accezione che ne propone Hejwowski (2006: 71–72). Per un approfondimento si veda il paragrafo 2.2. In questo articolo, al fine di non incorrere in frequenti ripetizioni, ci si servirà di alcuni dei suddetti termini trattandoli come sinonimi.

al modo in cui la rappresentazione dell'epoca della RPP si pone all'interno della narrazione ufficiale circa il passato del paese. Successivamente si passeranno brevemente in rassegna le edizioni polacche di *Lubiewo* impiegate in questo studio e verranno introdotte le due traduzioni oggetto di indagine, passando al vaglio i rispettivi elementi paratestuali.

UN'ENCLAVE ESCLUSIVA NELLA NON INCLUSIVA REPUBBLICA POPOLARE DI POLONIA

La caduta del comunismo è un evento che le protagoniste di *Lubiewo* non sono riuscite ad accettare, rimanendo intrappolate dentro al passato insieme a buona parte delle *cioty* loro amiche e conoscenti. Pur vivendo ai tempi della RPP ai margini di una società non inclusiva e in una sorta di invisibilità (il vecchio sistema non contemplava ufficialmente la loro esistenza)⁶, esse erano riuscite a ritagliarsi al suo interno uno spazio privato e sociale in cui vivere la propria sessualità⁷.

Il fulcro del dolore di Patrycja e Lukrecja, simile a un lutto non elaborato, risiede nella perdita delle opportunità, delle persone e dei luoghi reali che aveva regalato loro proprio *quel* sistema, ora irreparabilmente crollato. Inoltre, in *Lubiewo* l'epoca post-comunista non è, contrariamente al discorso pubblico, un tempo in cui si costruisce il futuro, bensì quello in cui si distrugge per sempre il passato (cfr. Czaja 2012: 172). Così si spiega il rovesciamento del punto di vista delle due persino riguardo a quegli aspetti dell'esperienza della RPP che generalmente vengono ritenuti negativi e affrontati mediante le categorie di potere: le truppe sovietiche che dalla fine della Seconda Guerra mondiale stazionavano nei pressi di Breslavia non rappresentarono mai per l'ambiente cui le due appartenevano *l'oppressore*. Il loro ritirarsi e il conseguente svuotarsi delle caserme un tempo affollate di giovani non poté, al contrario, essere che una sventura:

[...] dove sarà adesso il mio Saša? E il mio Vanja? E Dmitrij? Non ci hanno lasciato niente, pure le caserme sono state cedute all'Università. Niente, né il parco, né la caserma, niente di niente. Volevate tutti quanti i cambiamenti, il nuovo sistema, soltanto io e Lukrecja pregavamo perché non ci riusciste. Va sempre peggio (Witkowski 2009: 56)⁸.

Ancora, il pluralismo che dopo il 1989 portò con sé l'interessamento nei confronti delle minoranze, quelle sessuali incluse, ha fatto sì che Patrycja e Lukrecja,

⁶ Per un approfondimento sul tema dell'omosessualità ai tempi della RPP si veda: Kurpios (2008).

⁷ In riferimento al nostro romanzo, Czaja descrive quella delle *cioty* nella Polonia post-comunista come “[...] l'ultima enclave, una vera e propria zona di passaggio” (Czaja 2012: 176).

⁸ Questa e tutte le altre citazioni presenti nell'articolo sono tradotte dall'edizione del romanzo pubblicata nel 2009 da Korporacja Ha!art.

appartenenti a “the others of the others” (Gašior 2011: 16), percepissero nella nuova Polonia democratica, oltre all’isolamento dalla società nel suo insieme, l’impossibilità di fare altresì parte della nuova generazione di omosessuali emancipati⁹, i quali (parafrasando le parole delle protagoniste) si fanno chiamare “gay”, scimmiettano le mode occidentali, praticano sesso protetto, hanno partner fissi: “Parlano di sé al maschile. Marciano al Gay Pride. [...] Appartengono alla «fase dell’emancipazione» (noi no [...]). Si battono per il diritto al matrimonio e all’adozione. È tutto un battersi e un combattere per qualcosa” (Witkowski 2009: 145)¹⁰.

“MA QUANDO C’ERA IL COMUNISMO...”

Il rimpianto verso il passato è talmente frequente in *Lubiewo* che il sostantivo *komuna* (“comunismo”) e l’aggettivo *komunistyczny* (“comunista”) ricorrono nel testo una quarantina di volte, ad esempio in espressioni quali *za komuny* (“durante il comunismo/quando c’era il comunismo”). La continua “riesumazione” della RPP da parte di Patrycja e Lukrecja, alla quale le due non attribuiscono alcun significato politico bensì personale, ha qui poco da spartire con la nota *nostal’gija* post 1989¹¹, la cui classica retorica viene invece mascherata e al contempo smascherata dalle due protagoniste mediante l’uso dell’ironia e dell’autoironia¹² (si vedano le salaci descrizioni che con malizia le protagoniste fanno di se stesse e delle altre *cioty*: “con

⁹ Ma che si possa paradossalmente parlare di *emancipazione* anche in riferimento alle *cioty* di *Lubiewo* lo afferma Niżyńska, secondo la quale “on the one hand, *Lubiewo* gives visibility (and I put aside the documentary value of this visibility) to a homosexual subculture in the Communist Poland of the 1970s, and this very fact makes it an emancipatory text; on the other hand however, it subverts this emancipation in its representation of this subculture (Niżyńska 2013: 136).

¹⁰ A tal riguardo vale la pena di citare l’analisi di Starosta, secondo la quale le *cioty* “have no desire to become good (neo)liberal subjects. They are useless to the new order and, for their part, have no use for it. They prefer the artifice of their obsolete forms to the suspect “naturalness” of the newly liberated desires of emergent bourgeois gay culture. They see that naturalness as nothing but a form [...]” (Starosta 2014: 215). Warkocki, in merito alle conseguenze reali di tale passaggio da una vecchia ad una nuova forma, scrive: “*Lubiewo* can be, therefore, read as a story about the winners and losers during the Polish transformation” (Warkocki 2017: 74).

¹¹ Non sarebbe possibile esaurire in questo luogo il discorso in merito alla produzione letteraria più recente ambientata durante la RPP o che a quest’epoca fa riferimento. Tuttavia, restringendo il caso alla prosa in cui la ragione di una nostalgica ideologizzazione del passato è da ricercare, come nel nostro caso di studio, principalmente nel rifiuto nei confronti della realtà contemporanea polacca, si legga Zwierchowski: “Such an approach is not unique, it is also present in *Rude włosy nocą* (Red Hair by Night) by Włodzimierz Kowalewski, in *Dziewięć* (Nine), and *Jak zostałem pisarzem* (How I became a Writer) by Andrzej Stasiuk. A specific unpredictable “Ego” of a nostalgic man, who tries to see both good and bad sides of PRL [acronimo che sta per Polska Rzeczpospolita Ludowa, N.d.A.], can be noticed in *Krótką historią pewnego żartu* (A Short Story of a Certain Joke) by Stefan Chwin, *Niskie łąki* (Low Meadows) by Piotr Siemion, in the works by Jerzy Pilch or Włodzimierz Paźniewski” (Zwierchowski 2017: 65).

¹² Per approfondire il tema dell’ironia e della nostalgia in Witkowski si veda: Czyżak (2013).

te sarà zuccherosa come un dolce comunista” [Witkowski 2009: 170]; “sono chiusa come una macelleria dopo le sei di sera ai tempi del comunismo” [*ibidem*: 158])¹³. La presenza di *realia* caratteristici della Polonia comunista in *Lubiewo* è pervasiva. Gli appartamenti dell’epoca ospitano tutti qualche immancabile requisito (come la *mebłoscianka*, il mobile a parete parte dell’arredo di ogni abitazione del tempo, o la lavatrice “Frانيا”), appostati fuori dagli hotel in cui pernottano turisti stranieri stanno i cambiavalute in nero, gli scaffali dei negozi sono sguarniti e si fumano le sigarette “Wiarus”¹⁴. Se da un lato la *costruzione* di un contesto storico basato sulla sovrabbondanza di tali elementi rischia di ridurre l’ambientazione a un insieme di *cliché* (cfr. Chruściel 2012: 229–230), dall’altro, grazie alla prospettiva inedita e dissacratoria di una nostalgia fondata sul rimpianto di un’epoca *sessualmente* appagante, ha luogo la *decostruzione* di tale realtà e di fatto una sua conseguente demitizzazione (cfr. Czaja 2012: 177; Kowalska 2017: 131). L’ambientazione storica in *Lubiewo*, la cui centralità è stata messa in risalto da studiosi e critici (Czaja la definisce addirittura co-protagonista del romanzo [Czaja 2012: 167], mentre Uniłowski afferma che la sua rilevanza risiede proprio nell’originalità della rappresentazione della RPP più che nella tematica omosessuale¹⁵), oltre a collocare gli avvenimenti narrati in un preciso momento, è in parte necessaria anche per cogliere due delle caratteristiche fondamentali delle protagoniste di *Lubiewo*, l’ironia e il sentimento di nostalgia (cfr. Crickmar 2014: 187).

DA LUBIEWO A LUBIEWO

“Ogni edizione di *Lubiewo* è diversa” e “Non esiste un’edizione canonica [...] È un work in progress”, informa l’autore nella prefazione alla settima edizione del romanzo (*Lubiewo bez cenzury*, 2012). Ciascuna delle edizioni è stata da lui rimaneggiata, ampliandone soprattutto la seconda parte. Sempre la stessa prefazione mette al corrente il lettore riguardo alle tipologie di modifiche introdotte, tra cui la correzione di alcuni *realia* storici e socio-culturali. Un’importante aggiunta consiste nell’inserimento di un breve glossario a conclusione del libro, “che intende essere d’aiuto al traduttore e che già da tempo girava in forma di file tra i traduttori (*ibidem*)”. L’edizione russa, tradotta da Jurij Čajnikov, è stata pubblicata nel 2007 da Novoe literaturnoe obozrenie, mentre quella inglese è stata data alle stampe nel 2010 da Portobello Books nella traduzione di B. (Will) Martin. Entrambi i testi non si basano su una precisa edizione polacca ma sono una collazione tra diverse

¹³ Per il significato di queste allusioni si rimanda al paragrafo 2.2.3.

¹⁴ Per Gwóźdź (2007: 104) un tale esubero di oggetti rappresenta un tentativo di sostituzione “di ciò che non c’è più. [...] Tale artificiosità, pressoché “scenica”, è tuttavia vicina all’iperrealismo, all’anelito di perfezione nel tentativo di ricomporre ciò che manca”.

¹⁵ <https://www.fa-art.pl/dzial.php?id_dzialu=325&szablon=dzial_noty> [ultimo accesso: 20.06.21].

edizioni. Inoltre, alcuni frammenti di testo inseriti nella traduzione inglese sono assenti nelle edizioni polacche, venendo introdotti solo a partire da *Lubiewo bez cenzury*. Per questa ragione, in seguito a una prima fase in cui sono state paragonate la traduzione russa e inglese con le edizioni polacche ad esse precedenti o successive, si è optato per l'utilizzo, in questo studio, della sesta edizione del romanzo, pubblicata da Korporacja Ha!art nel 2009 e illustrata da Maciej Sieńczyk.

DA LUBIEWO A LJUBIEVO, DA LUBIEWO A LOVETOWN

La seguente analisi dei culturemi relativi alla RPP include gli “elementi culturali o connotati culturalmente” nell’ampia accezione che ne propone Hejwowski” (2006: 71) e di cui fanno parte:

la maggioranza dei nomi propri (ad eccezione di quelli ampiamente conosciuti nella cultura d’arrivo [...]), i nomi e le locuzioni relativi all’organizzazione della vita nel paese della cultura di partenza (ad esempio al sistema politico, a quello dell’istruzione, al servizio sanitario, alle leggi, ecc.), agli usi e costumi [...], le citazioni e le allusioni strettamente legate alla letteratura di tale paese [...], le allusioni alla storia del paese e ad altri ambiti della cultura quali la musica, il cinema, la pittura, etc. (Hejwowski 2006: 71–72).

Accanto alle parole o locuzioni tradizionalmente annoverate tra i *realia* (cfr. Vlahov, Florin 1980) nell’analisi a seguire troveranno spazio, in quanto rimandi più o meno impliciti a un referente esterno “that belongs to assumed shared knowledge” (Ruokonen 2010: 33), le allusioni di vario genere che connotano la realtà ai tempi della RPP. Saranno incluse inoltre le citazioni, sia esplicite che implicite, e che Leppihalme (1994: 6) annovera tra le allusioni¹⁶, nonché alcuni elementi culturali sopravvissuti fino al periodo post-socialista e ancor’oggi percepiti come caratteristici dell’epoca di nostro interesse. Si escluderanno gli elementi relativi alla RPP connotati culturalmente solo a livello locale o noti unicamente a un determinato gruppo sociale, come pure i *realia* ormai neutri e universali, quali i nomi di scrittori o titoli di film che, sebbene collocati temporalmente nel periodo in oggetto, sono privi di qualsiasi connotazione che li renda distintivi.

La valutazione delle scelte adottate da Martin e Čajnikov nella traduzione di *Lubiewo* si baserà sulla classificazione proposta da Hejwowski (2006: 76–83), comprendente nove strategie che si riportano qui di seguito: 1) riproduzione senza

¹⁶ “Allusion is more or less closely related to such terms as reference, quotation or citation, borrowing... and the more complex intertextuality” (Leppihalme 1994: 6). Ruokonen riguardo alla mancanza di netti confini tra allusione, citazione e *realia* afferma: “On the whole, it seems that the overlap between the three concepts of allusion, quotation and culture-specific item is more of a question of delimitation (keeping the material manageable) than of definition (establishing essential differences between the concepts) (Ruokonen 2010: 34)”.

spiegazioni; 2) riproduzione con spiegazioni; 3) traduzione sintagmatica senza spiegazioni; 4) traduzione sintagmatica con spiegazioni; 5) equivalente riconosciuto; 6) equivalente funzionale; 7) iperonimo; 8) equivalente descrittivo; 9) omissione. I *realia* verranno suddivisi in nomi propri, nomi comuni e locuzioni, allusioni e riferimenti culturali, citazioni. Nella prima colonna di ogni tabella si riportano gli esempi dei culturoemi rintracciati nel romanzo. Nella seconda e terza colonna trovano spazio rispettivamente la loro traduzione in inglese e in russo. Seguirà un'illustrazione delle strategie messe in atto dai traduttori.

LA TRADUZIONE DEGLI ELEMENTI CULTUROSPECIFICI

NOMI PROPRI

Gli elementi culturali relativi alla RPP appartenenti alla categoria dei nomi propri sono particolarmente numerosi in *Lubiewo*. Tra questi vi sono crematonimi, marchionimi, antroponimi, etc.

(I) tyle że tam jeden tylko ośrodek Społem (co ma – o ironio! – tęczę w logo) (82)	там только одно заведение, – в кооперативе «Сполэм» (у которого – о, ирония! – радуга в логотипе) (73)	and all that is up there is a single shopping centre (which has – irony of ironies – a huge rainbow as its logo) (81)
(II) Krem z filtrem to się kupowało w Baltonie (187)	Солнцезащитный крем для лица тогда покупали в валютном (152)	You could buy suntan lotion at Baltona (197)
(III) W glinianych kubkach z Cepelii (318)	В глиняных кружках из художественного салона (254)	Those clay pots from Cepelia (330)
(IV) Dalej – pralka nie automatyczna, tylko “Frانيا” chodzi głośno (24)	Далее – стиральная машина «Фрانيا», не автомат, работает шумно (22)	Then there's the washing machine – not an automatic one, but a grotty toploading thing – which is rattling like mad (22)
(V) W parku ze mną przesiadywała na ławce, paliła extra mocne (230)	В парке со мною сживала на лавочке, курила «Суперкрепки» (190)	She would hang out with me on a bench in the park, smoking extra strong cigarettes (247)
(VI) – Ach, żeby tak Bronkę Ubeczkę spotkać, ale ona się już rzadko pokazuje (184)	– Вот если бы Броньку Гэбистку встретить, хотя она теперь редко показывается (149)	'Oh, wouldn't it be great to run into Grasser Grażyna...? But she hardly ever goes out any more (193)
(VII) Jakie tam jeszcze były? Artystyczna, Bemówka (224)	«Единица» была одной из «номерных» застав, а были еще Артистическая, Бемовка (224)	What were the others? The Beaux Arts, the General Bem (240)

La cooperativa di consumo “Społem” (I), sebbene la sua creazione risalga alla seconda metà del XIX secolo, rimane tutt’oggi il simbolo dell’epoca comunista. Se Čajnikov la traduce mediante una riproduzione senza spiegazioni, Martin alla prima ricorrenza del termine sceglie di servirsi di un iperonimo, mentre alle successive usa anch’egli la strategia scelta dal traduttore russo. “Baltona” (II), tra le poche aziende durante la RPP a offrire, dietro speciale autorizzazione del ministero delle finanze, beni di consumo provenienti dall’occidente e acquistabili in valuta estera, in traduzione russa è rimpiazzato da un equivalente funzionale che in quanto nome comune è allo stesso tempo un iperonimo, i *valjutnye magaziny* (negozi in cui pagare in valuta estera), qui nella forma ridotta al solo aggettivo. Il traduttore inglese usa invece una riproduzione senza spiegazioni. “Cepelia” (III), istituzione che possedeva una fitta rete di negozi di vendita al dettaglio disseminati sul territorio polacco e frequentati dai turisti a caccia di *souvenir*, viene tradotto in russo mediante un iperonimo dal significato leggermente differente (lett. “salone d’arte”), mentre in inglese si ha una riproduzione senza spiegazioni.

Nel caso della lavatrice “Frانيا” (IV), il traduttore russo opta per una riproduzione senza spiegazioni, adattando il nome proprio in base all’ortografia della propria lingua. Il traduttore inglese sceglie invece di ricorrere a un equivalente descrittivo, inserendo al posto del nome proprio una glossa intratestuale indicante alcune delle caratteristiche dell’elettrodomestico polacco. Numerose marche di sigarette che compaiono nel romanzo, ad esempio “Wiarus” e “Carmen” vengono traslitterate senza difficoltà. Le “extra mocne” (V) (lett. “extra forti”) nel caso della traduzione russa sono trasferite mediante una riproduzione senza spiegazioni, invece in quella inglese il nome proprio alla sua prima ricorrenza viene trasferito tramite una traduzione sintagmatica con spiegazioni e con l’aggiunta del sostantivo *cigarettes*, mentre successivamente la marca ricompare come nome proprio (traduzione sintagmatica senza spiegazioni).

L’antropónimo “Bronka Ubeczka” (VI), soprannome parlante formato dal diminutivo del nome proprio “Bronisława” e da *ubeczka*, sostantivo femminile che con una sfumatura di disprezzo indica una funzionaria degli organi di sicurezza (“Urząd Bezpieczeństwa”, acronimo: UB) della RPP, è tradotto in russo mediante un equivalente funzionale (*gebistka* è un sostantivo femminile derivante dall’acronimo dei servizi di sicurezza russi GB), mentre in inglese viene usato un iperonimo, *grasser* (informatore) che universalizza il *realia* polacco¹⁷. L’altro soprannome parlante, il sostantivo “Bemówka” (VII), che probabilmente nasce da un’allusione al generale Józef Bem, il cui volto durante la RPP si trovava sulle banconote da 10 *złoty*, è tradotto da Čajnikov mediante riproduzione senza spiegazioni, mentre Martin ricorre a una traduzione sintagmatica con spiegazioni.

¹⁷ Per un approfondimento sulla traduzione dei nomi parlanti in *Lubiewo* si veda: Amenta (2019).

NOMI COMUNI E LOCUZIONI

Nella seguente sezione sono stati inseriti alcuni dei nomi comuni e delle locuzioni presenti in *Lubiewo* che si riferiscono a oggetti, personaggi o luoghi percepiti come caratteristici dell'epoca.

(I) Lukrecja zabiera się za podlewanie kwiatków butelką po mleku (14)	Лукреция начинает поливать цветы из молочной бутылки (13)	Lucretia gets up to water the plants from a communist-era milk bottle (10)
(II) Ale my już będziemy siedziały [...] przy oranżadzie z woreczka (316)	А мы уже будем сидеть с [...] лимонадом из пакетика (252)	But we'll be sitting pretty with [...] our cartons of <i>oranżada</i> (326)
(III) było to jedyne tego typu miejsce pozbawione naburmuszonej babci klozetowej, miejsce publiczne (25)	это было единственное место общего пользования, где не сидела ворчливая смотрительница (23)	they were the only public space of their kind without a toilet lady sulking in the corner (23)
(IV) Ponieważ miała aż trzy serca, starczało jej na matkowanie również cinkciarzom (41)	А поскольку у нее было целых три сердца, то ее материнского тепла хватало и на фарцовщиков (39)	As a woman of at least three hearts, she had more than enough maternal love instinct to spare for the black-market moneychangers (40)
(V) Jeszcze kiedyś tam kurwiszcze w samie [...] ukradło taki olbrzymi słoik dżemu (175)	А еще был случай, когда эта блядища в суперсаме [...] украла большую такую банку джема (141)	Then there was the time when the whore nicked a huge jar of preserves from the Super-sam (181)

Durante la RPP si poteva usufruire, previo pagamento mensile, del servizio di consegna del latte porta a porta. Il traduttore russo si serve di un equivalente riconosciuto (le *moločnye butylki* erano in uso anche nell'URSS), mentre quello inglese esplicita che si tratti di una bottiglia di latte (I) d'uso nell'epoca comunista, servendosi quindi di una traduzione sintagmatica con spiegazioni. L'*oranżada z woreczka* (lett. "aranciata dal sacchetto") (II), bevanda in granuli frizzanti che veniva disciolta in acqua, acquistabile in un sacchettino di plastica e da bere con la cannuccia, viene tradotta da Čajnikov mediante un equivalente riconosciuto (*limonad iz paketika*, conosciuta meglio come *limonad v paketikach*). Martin ricorre a una riproduzione senza spiegazioni segnalata dall'uso del corsivo, e questa è una delle sporadiche circostanze in cui il traduttore inglese inserisce nel testo un prestito, qui parziale.

La *babcia klozetowa* (III), donna, spesso anziana, custode dei bagni (lett. "nonnina delle latrine"), figura appartenente alla cultura di massa della RPP, viene tradotta da Martin in tutte le ricorrenze con una efficace traduzione sintagmatica senza spiegazioni, nonostante sembri avere in lingua inglese una bassa certa frequenza d'uso, mentre più problematica è la resa della locuzione in russo:

Čajnikov si serve di traduttori differenti (*smotritel'nica*, “custode”; *tualetnaja smotritel'nica*, “custode dei bagni”; *tualetnaja babka*, “nonnina dei bagni”), indebolendo così la stabilità di una locuzione fissa. Il *czinkciarz*, storpiatura fonetica dall'inglese “change money”, è un termine colloquiale con cui venivano chiamati i cambiavalute in nero che acquistavano e rivendevano dollari, buoni e altri tipi di valute. La parola viene tradotta in russo mediante un equivalente riconosciuto, il corrispettivo *farcovščik*, mentre l'inglese fa ricorso a un equivalente descrittivo soltanto alla prima ricorrenza del termine, che una volta disambiguato diventa successivamente il più disinvolto equivalente riconosciuto (*moneychanger*).

Riguardo alla traduzione di *sam* (abbreviazione di *sklep samoobsługowy*, lett. “negozio self-service”, ovvero “market”), in russo si ha un equivalente funzionale mediante il passaggio da *sam* a *supersam*, che in polacco ha il significato di “supermarket”, ma che in russo ricorre soprattutto in riferimento ai supermercati polacchi o come nome proprio. Martin, che come Čajnikov cambia leggermente il significato del *realia* (e le sue dimensioni), lo fa diventare inoltre da nome comune a nome proprio (*Supersam* è, ad esempio, il nome del supermercato di Varsavia costruito nel 1962 in stile modernista).

ALLUSIONI

I riferimenti più o meno espliciti ai vari ambiti della vita quotidiana e culturale ai tempi della RPP sono anch'essi una categoria particolarmente cospicua:

(I) nie żyje już ani Pies Pankracy, ani Miś Uszatek (188)	не желают нам больше спокойной ночи с голубого экрана ни Песик Панкратик, ни Мишка Мохнатик (152)	Puppy Pancratus and Floppy the Bear are dead (197)
(II) Cioty w kolejkach po mięso stały (44)	Тетки в очередях за мясом стояли (43)	All those queens standing in queues at the butcher's (44)
(III) a džins to wiesz... To wtenczas było coś (69)	джинса тогда – сам знаешь... Тогда это было что-то (65)	Jeans, you know... Back in those days, that really meant something (70)
(IV) słodka dla ciebie będzie jak wyrób jakiś cukierniczy komunistyczny (170)	сладкая такая, как кондитерское изделие коммунистических времен (137)	she'll come on sugary like a communist-era sweet (177)
(V) zamknięta jak sklep mięsny za komuny po osiemnastej (158)	закрыта, как мясной магазин при коммунистах после шести вечера (127)	I can't help but shut down like a communist-era butcher at six in the evening (164)

(III) – Zdzisia! Zdzisława Sośnicka... – Cmok, cmok. – Michalina... – cmok... – O! Wisłocka! (89–90)	– Здияся! Как Здислава Со- ницкая...– Чмок, чмок. – Михалина... – Чмок...– – O! Как Михалина Ви- слоцкая! (79-80)	‘Zdzisia! Zdzisława Sośnic- ka...’ Smooch, smooch. ‘Michalina...’ Smooch. ‘Oh! Michalina Wisłocka!’ (90)
(IV) I ja się zbuntowałam, że się nie będę uczyła tego wiersza (Gałczyńskiego) (218) No tak, no tak, Gałczyński, pewnie, rytmiczny, łatwy do nauczenia [...], no tak, ale czy nie próbowałeś na przykład mówić Stachury? (219)	А я взбунтовалась, отказалась учить стих (Галчинского) (178) Ну да, ну да, Галчинский, конечно, ритмичный, легко запоминать [...], ну да, а не пробовал ты, например, читать Стахуру? (179)	But I rebelled; I refused to memorise the poem (by Gałczyński) (232) Oh right, right... Gałczyński, definitely; he's rhythmic, easy to memorise [...] right. But have you ever tried reciting Stachura, for example? (233)

“Pies Pankracy” e “Miś Uszatek” (I), animalotti protagonisti di programmi televisivi e racconti per bambini degli anni ’70–’80 e sostituiti dopo il 1989 da altri personaggi d’animazione d’esportazione occidentale, per una delle due protagoniste sono “ormai morti”, frase tradotta in russo dall’efficace perifrasi (un equivalente descrittivo) “non ci augurano più la buonanotte dallo schermo”. Il traduttore inglese opta per una traduzione sintagmatica senza spiegazioni. I nomi propri dei due personaggi vengono inoltre tradotti in entrambe le lingue, sebbene Martin nel caso di “Miś Uszatek” (“Orsetto Orecchiuto”) decida di non avvalersi della traduzione già in uso (“Teddy Floppy Ear”, nome di un videogioco il cui protagonista è l’orsacchiotto polacco) e dal canto suo Čajnikov si serve di un equivalente funzionale, optando per un cartone di produzione polacca (“Miś Kudłatek”) più noto in URSS.

Gli esempi II, III, IV e V non comportano nessuna difficoltà a livello traduttivo. Entrambi i traduttori infatti ricorrono a delle traduzioni sintagmatiche senza spiegazioni. Tuttavia, come avviene nel caso delle allusioni, riconoscibili ancor prima che comprensibili solo grazie a un’esperienza e una conoscenza comuni, saranno con ogni probabilità intelligibili per il lettore russo che, come quello polacco, abbia se non esperito, almeno letto o sentito raccontare delle circostanze evocate da Witkowski: le file fuori dai negozi di generi alimentari e non solo per acquistare carne e altre prodotti di prima necessità, l’irreperibilità di articoli *di lusso* come i jeans, procacciabili esclusivamente nei negozi “Pewex” o al mercato nero, la sostituzione dello zucchero con surrogati spesso sintetici, che dava ai prodotti dolciari dell’epoca un gusto, per servirsi di un eufemismo, caratteristico.

Il dialogo costituito dall’esempio III contiene uno dei vari riferimenti a personaggi della cultura, nel testo polacco spesso impliciti. In questo caso il narratore e una *ciota* si presentano, e dai loro nomi nascono associazioni con due figure femminili in voga negli anni ’70 e ’80, la cantante e compositrice Zdzisława Sośnicka e Michalina Wisłocka, pionieristica ginecologa, sessuologa e divulgatrice. Se nel testo polacco l’allusione ai personaggi avviene attraverso l’accostamento

del cognome al nome, senza venire introdotta da termini di paragone, nella traduzione russa è del tutto esplicitata dal termine di paragone *kak* (“come”) e dalla ripetizione del nome e del cognome. Ogni personaggio è inoltre accompagnato da una brevissima nota biografica a piè pagina. Nel testo inglese il grado di esplicitazione è minore e si limita alla ripetizione del nome e del cognome dei personaggi.

La scelta di annoverare in questa sezione i passi del testo in cui vengono citati Konstanty Ildefons Gałczyński ed Edward Stachura (IV) deriva dal fatto che dietro al loro accostamento si nasconde un’antitesi per antonomasia, anche di carattere generazionale, e che al primo, poeta che aderì al realismo socialista nelle arti, si contrappone il secondo, poeta contestatore morto suicida e divenuto leggenda letteraria. Anche in questo caso la resa del frammento non comporta alcun tipo di problema e qualsiasi strategia volta ad evitare la perdita di questa allusione sarebbe da considerare un intervento *invasivo*. Čajnikov inserisce due brevi note in calce, che però nulla suggeriscono riguardo all’abbinamento per contrapposizione dei due scrittori e la cui comprensione non è affatto scontata anche da parte del lettore polacco.

CITAZIONI

In *Lubiewo*, come intercalare tra i discorsi delle *cioty* vi sono spesso citazioni, la maggior parte delle quali è tratta da canzoni di successo risalenti alla RPP, ignote al lettore inglese ma più facilmente riconoscibili dal cittadino dell’ex URSS.

(I) W kawiarence na rogu każdej nocy jest koncert Zatrzymajcie się w progu, Eurydyki tańczące Zanim świt pierwszy promień rzuci smugą na ściany Niech was tulą w ramionach Orfeusze pijani (14)	<i>Эвридики, танцуйте в по- лутьме ресторана, Полупьяных Орфеев все об- ъятия крепче, Задержитесь немно- го, уходит еще рано, Еще солнце не вста- ло, ночь сказочки вам шепчет (14)</i>	<i>In the café on the corner there's a concert every night Stay there in the doorway, you dancing Eurydices, Before the walls are streaked with the day's first light May your drunken Orpheuses Hold you in their arms (9)</i>
<i>W kawiarence na rogu każdej nocy jest koncert (37)</i>	<i>Эвридики, танцуйте в по- лутьме ресторана (35)</i>	<i>In the café on the corner there's a concert every night (35)</i>
(II) „Chemia. Żywi. Leczy. Ubiera. Buduje” (68)	«Химия. Кормит. Лечит. Одевает. Строит» (64)	<i>Chemistry. Feeds us. Heals us. Clothes us. Houses us (68)</i>
(III) Ale tu mam w głowie cykady na Cykladach (86)	Но сейчас у меня в голове цикады на Кикладах (76)	<i>I've got Cicadas in the Cyclades running through my head (86)</i>

Nell'esempio I si riporta la citazione di un frammento del brano *Tańczę Eurydyki* (1964), interpretato da Anna German, cantante polacca la cui popolarità tra gli anni '60 e '70 si estendeva a gran parte dell'Unione Sovietica. La citazione, così come nel testo polacco, viene riportata in versi e separata dal corpo del testo sia nella traduzione inglese (una traduzione sintagmatica senza spiegazioni) che in quella russa, che la segnalano ulteriormente tramite il corsivo. Servendosi di un equivalente riconosciuto, Čajnikov inserisce una nota in cui cita il traduttore della assai libera versione russa della canzone, L. Berman. Il corsivo che enfatizza le altre citazioni del brano presenti nel testo polacco, più brevi della precedente, viene mantenuto nella traduzione russa, ma non in quella inglese. Si può supporre che tale scelta derivi dalla volontà da parte di Martin di non disorientare il lettore inglese, per il quale, al contrario di quello russo, risalire alla fonte della citazione è più difficile giacché non rappresenta un "testo di cultura".

Lo slogan dai toni entusiasti in stile propagandistico "Industria chimica. Nutre. Cura. Veste. Costruisce" (II), realmente circolante durante gli anni della RPP, viene riportato nel testo mediante una traduzione sintagmatica senza spiegazioni e segnalato graficamente da entrambi i traduttori.

Conclude la rassegna di questi esempi la citazione del titolo di un brano del gruppo rock polacco Maanam, "Cykady na Cykladach" (1981) (III), che non viene evidenziata graficamente dal traduttore russo, a differenza di quanto fa invece Martin. Se essa viene trasferita in entrambe le traduzioni tramite una traduzione sintagmatica, Čajnikov anche in questa occasione si serve di una glossa extratestuale.

CONCLUSIONI

Dall'analisi delle strategie di traduzione degli elementi culturali specifici della RPP è possibile trarre alcune conclusioni. Parte dei nomi propri è stata riportata in entrambe le lingue senza fornire al lettore ulteriori delucidazioni. Il traduttore russo ha fatto ricorso a una varietà maggiore di tecniche, mentre quello inglese ha talvolta neutralizzato generalizzandolo il culturema alla prima occorrenza per poi riprodurlo in seguito nel testo. I nomi comuni e le locuzioni che fanno riferimento a elementi culturali propri della RPP, tranne qualche rara eccezione, sono stati tradotti mediante i corrispettivi in uso nella lingua e cultura russa, mentre nel testo inglese sono stati trasferiti perlopiù mediante traduzione sintagmatica e, nei casi più oscuri, tramite degli equivalenti descrittivi. Le allusioni sono state rese nel testo inglese e in quello russo ricorrendo alla traduzione sintagmatica, ma se Čajnikov non è intervenuto laddove i riferimenti riguardavano situazioni conosciute presumibilmente anche al lettore russo, egli ha optato invece per la disambiguazione di allusioni culturali distintive dell'esperienza polacca. Le citazioni, quasi sempre mantenute e segnalate dal traduttore russo, in inglese non sono state evidenziate

come tali quando considerate possibile fonte di confusione per il lettore. Nel complesso è inoltre emerso che nella traduzione di elementi culturali simili o appartenenti alla stessa categoria sono state riscontrate strategie traduttive molto differenti e non sempre coerenti.

I fattori responsabili delle differenze che distinguono la traduzione russa di *Lubiewo* da quella inglese sono numerosi e, come si è visto, non soltanto di natura strettamente linguistica. Essi sono riconducibili soprattutto a un percorso storico e una vicinanza culturale più o meno condivisi, con le dovute peculiarità, e tali da avvicinare o allontanare dalla realtà nota tanto il traduttore quanto il fruitore dell'opera tradotta. Citando Lefevere (2002: 14): "Translations are not made in a vacuum. Translators function in a given culture at a given time". Nel caso del nostro romanzo, è possibile presumere la conoscenza pregressa di alcuni dei *realia* storici relativi alla RPP da parte del lettore di *Ljubiewo*, ma non di quello della versione inglese, e ciò in base al vissuto in parte condiviso dal cittadino dell'ex URSS e dal cittadino vissuto nell'ex RPP, escluse le ovvie differenze tra le due esperienze storiche¹⁸. Dall'altro lato, invece, per il lettore di *Lovetown* non costituiscono una novità la tematica omosessuale del romanzo né il modo in cui questa viene affrontata, a differenza di quello russo (cfr. Zakrzewska-Verdugo 2016: 222–224). Un chiasmo del genere trova riflesso, ancor prima che nelle due traduzioni *sensu stricto*, anche nell'insieme degli elementi paratestuali che le corredano. L'edizione russa, infatti, approfondisce determinati aspetti dell'ambiente omosessuale descritto da Witkowski nella breve prefazione di Zbigniew Jarzębowski, dedicata interamente all'universo delle *cioty* e al loro linguaggio (Jarzębowski 2007: 5–6). L'edizione inglese, oltre che da una breve presentazione dell'autore e del traduttore, è altresì accompagnata da una postfazione in cui vengono fornite delucidazioni circa i termini relativi al socioletto LGBT e a numerosi culturemi. Come osserva Szymał, Martin "apre [...] e chiude l'insieme, senza tuttavia comparire direttamente (nemmeno in nota) nel testo stesso" (Szymał 2014: 264)¹⁹. Nell'edizione inglese il traduttore limita l'apparato di note a piè di pagina ai casi in cui ad essere tradotti sono i dialoghi in tedesco e in russo, mentre la traduzione di Čajnikow presenta ben settantasei note esplicative di vario genere, poste in calce alla pagina²⁰.

¹⁸ I sovietismi altro non sono, infatti, che la ben nota macrocategoria in cui rientrano anche gli elementi culturali relativi alla RPP.

¹⁹ Tale considerazione non può essere disgiunta dalla consapevolezza dei vari fattori e attori che, accanto ai traduttori, concorrono al processo traduttivo e al suo risultato: redattori, correttori, editori, etc. Questa prassi è definita nell'ambito dei *Translation Studies* "multiple translatorship" (cfr. Jansen, Wegener 2013).

²⁰ Non sembra tuttavia esserci, nell'edizione russa, un criterio in base al quale si è scelto di munire di note a piè pagina determinati nomi o citazioni piuttosto che altri. Accanto a informazioni come "*Wesele*: dramma (1901) di S. Wyspiański (1869–1907)" si trovano infatti delucidazioni quali "popper: stimolante erotico".

Riepilogando quanto finora osservato si preferisce non ricorrere alla nota dicotomia venutiana che, riguardo all'approccio nei confronti di testo e cultura di partenza e di arrivo, a una strategia estraniante ne contrappone una addomesticante (cfr. Venuti 1995). In primo luogo per una ragione di carattere pratico: in un caso come il nostro nessuna generalizzazione restituirebbe la complessità delle strategie adoperate dai due traduttori, descrivendo le quali è impossibile non operare dei distinguo. A volere servirsi di questa opposizione, si dovrebbe infatti specificare che il traduttore russo *addomestica* quei *realia* che hanno un corrispettivo nella lingua verso la quale traduce, ma che d'altro canto la massiccia presenza di note esplicative (come anche, in misura minore, l'enfasi data graficamente alle citazioni) non fa che *estraniare* il lettore, il quale si imbatte sovente in un'alterità messa in risalto. Dal canto suo Martin glissa ripetutamente sull'esoticità del testo di partenza, non per questo *addomesticandolo*. Affermare che l'equilibrio ottenuto da Martin risieda nella scelta di una medietà attraverso l'alternanza dei due approcci polarizzanti sarebbe altrettanto impreciso. Il traduttore inglese, esempio ideale di come in traduzione l'alterità possa non essere sottolineata senza per questo venire inglobata, è, nel suo approccio, inclusivo. Alla luce di tali considerazioni si ritiene che queste categorie, valide qualora usate al fine di criticare la tendenza verso un certo etnocentrismo in traduzione, dovrebbero oggi essere superate perché specchio di un retaggio che risente, nell'approccio alla diversità, di una visione fatta di gerarchie dal sapore simil coloniale, laddove l'altro è sì riconosciuto, ma in quanto tale deve inevitabilmente essere assimilato o mostrato a dito. Diremo quindi più semplicemente che il tentativo di Čajnikov sembra quello di trasferire in lingua russa il maggior numero possibile di elementi *altri* (e questo risulta evidente tanto nel testo quanto nel paratesto di *Ljubievo*). Martin, dal canto suo, sceglie di non intervenire sul testo anche laddove ciò equivale a una attenuazione delle alterità culturali, in favore, inoltre, dell'universalità dei contenuti presenti nel romanzo. Come annota nella postfazione:

it is not necessary to be familiar with specifics of the book's Polish context; the worlds described in *Lovetown* are not limited geographically or historically, but exist wherever class and disenfranchisement are at issue and where language, gesture, and the imagination are deployed as means of survival (Martin 2010: 340).

Proprio alla luce dell'universalità dei temi e dei destini narrati da Witkowski, sebbene essi siano inseriti in un contesto di marcata alterità, è auspicabile che *Lubiewo* possa un giorno vedere la luce anche in traduzione italiana. Seguendo un'indicazione che sembra suggerire lo stesso autore, si ritiene che una traduzione del romanzo dotata di un apparato critico ben strutturato posto alla fine del testo rappresenti un'ottima possibilità, che il lettore può autonomamente decidere di sfruttare o meno; questo affinché le caratteristiche culturali proprie del passato polacco non abbiano un effetto straniante, ma consentano di familiarizzare con esse e di ampliare i propri orizzonti.

BIBLIOGRAFIA

LETTERATURA PRIMARIA

- WITKOWSKI M. [VITKOVSKIJ M]. (2007): *Ljubievo*, per. J. Čajnikov, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva.
- WITKOWSKI M. (2009): *Lubiewo*, Korporacja ha!art, Kraków.
- ID. (2010): *Lovetown*, trans. by B. Martin, Portobello Books, London.
- ID. (2012): *Lubiewo bez cenzury*, Świat Książki, Warszawa.

LETTERATURA SECONDARIA

- AIXELÁ J.F. (1997): *Culture-Specific Items in Translation*, in: ALVAREZ R., CARMEN-AFRICA VIDAL M (eds.), *Translation, Power, Subversion*, Multilingual Matters, Clevedon: 52–78.
- AMENTA A. (2019): *Translating nicknames: the case of Lubiewo by Michał Witkowski*, “Kwartalnik Neofilologiczny”, 2/66: 230–239.
- AMENTA A. (2020): *Tradurre (il) queer. L’esempio della letteratura polacca contemporanea*, “Ticontre. Teoria Testo Traduzione”, 13: 1–17.
- BAKER M. (1992): *In Other Words: A Coursebook on Translation*, Routledge, London.
- CHRUŚCIEL M. (2012): *Obraz polskiej tożsamości w literaturze najmłodszej po 1989 roku (próba opisu z perspektywy postkolonialnej)*, “Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Linguistica”, 7: 27–33.
- CRICKMAR M. (2014): *From Lubiewo to Lovetown: On Translating Camp in Michał Witkowski’s Novel into English*, in: STĘPIEŃ J. (ed.), *Redifining Kitch and Camp in Literature and Culture*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne: 177–190.
- CZAJA M. (2012): *Lubiewo jako strefa przejścia. Narracja o komunizmie w powieści Michała Witkowskiego*, in: CHMIELEWSKA K., MROZIK A., WOŁOWIEC G. (red.), *PRL. Życie po życiu*, Wydawnictwo IBL, Warszawa: 167–178.
- CZYŻAK A. (2013): *Ironia i nostalgia. O twórczości Michała Witkowskiego*, “Porównania”, 13: 117–125.
- GAŚSIOR P. (2011): *Subversion and Otherness in the novel of Michał Witkowski: Lubiewo vs. Lovetown in Poland and the UK*, “Biuletyn Naukowy Wrocławskiej Wyższej Szkoły Informatyki Stosowanej”, 1: 15–19.
- GWÓZDŹ S. (2007): *Strategie melancholijne w prozie Michała Witkowskiego*, in: GAWLIŃSKI S., SIWOR D. (red.), *Literatura polska po przelomie 1989 roku: materiały z konferencji naukowej zorganizowanej przez Uniwersytet Jagielloński i Kolegium Nauczycielskie w Bielsku-Białej 18–19 maja 2006 roku*, Kolegium Nauczycielskie, Bielsko Biała: 99–105.
- HEJWOWSKI K. (2006²): *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- JANSEN H., WEGENER A. (2013): *Multiple Translatorship*, in: JANSEN H., WEGENER A. (eds.), *Authorial and Editorial Voices in Translation: Collaborative Relationships between Authors, Translators, and Performers*, Éditions québécoises de l’oeuvre, Québec: 1–42.
- JARZĘBOWSKI Z. [JAŻEMBOVSKIJ Z.] (2007): *Tetkin Dekameron*, in: WITKOWSKI M. [VITKOVSKIJ M.] (2007): *Ljubievo*, per. Čajnikov J., Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva: 5–6.
- KOWALSKA A. (2017): *Optyka „innego”*, w: HOPFINGER M., ZIĄTEK Z., ŻUKOWSKI T. (red.), *Debaty po roku 1989. Literatura w procesach komunikacji, seria W stronę nowej syntezy*, t. 2, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa: 128–131.
- KURPIOS P. (2008): *Storia di una minoranza nella Polonia Popolare*, trad. A. Amenta, in: “pl.it./rassegna italiana di argomenti polacchi”, 2: 691–701.

- LEFEVERE A. (2002): *Translation/history/culture: A sourcebook*, Routledge, London.
- LEPPIHALME R. (1994): *Culture Bumps. On the Translation of Allusions*, Helsinki University Press, Helsinki.
- LUQUE NADAL L. (2009): *Los culturemas: ¿unidades lingüísticas, ideológicas o culturales?*, "Language Design", XI: 93–120.
- MARTIN W. (2010): *Translator's Afterword*, in: WITKOWSKI M. (2010): *Lovetown*, trans. by B. Martin, Portobello Books, London: 338–343.
- NEWMARK P. (1988): *A Textbook of Translation*, Prentice Hall International, London.
- NIDA E.A. (1964): *Toward a Science of Translating with Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*, E.J. Brill, Leiden.
- NOWAK T.Ł. (2020): *Język ukrycia. Zapisany socjolekt gejów*, Kraków, Universitas.
- NIŻYŃSKA J. (2013): *The Kingdom of Insignificance: Miron Białoszewski and the Quotidian, the Queer, and the Traumatic*, Northwestern University Press, Evanston.
- ROBOTYCKI CZ. (2003): *Pamięć o PRL – antropolog wobec doświadczenia przeszłości własnej kultury*, "Konteksty", 3–4: 66–70
- RUOKONEN M. (2010): *Cultural and textual properties in the translation and interpretation of allusions. An analysis of allusions in Dorothy L. Sayers' detective novels translated into Finnish in the 1940s and the 1980s*, tesi di dottorato, University of Turku, <<https://www.utupub.fi/handle/10024/66203>> [ultimo accesso: 16.07.21].
- STAROSTA A. (2014): *Perverse Tongues, Postsocialist Translations*, "boundary 2", 1/41: 203–227.
- SZYMŁ A. (2014): *Lovetown. Kilka uwag o angielskim tłumaczeniu Lubiewa*, "Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka", 23: 263–273.
- UNIŁOWSKI K. (2005): recensione a Michał Witkowski, *Lubiewo*. Korporacja "Ha!art". Kraków 2005, "FA-art", 82, <https://www.fa-art.pl/dzial.php?id_dzialu=325&szablon=dzial_noty> [ultimo accesso: 16.07.21].
- VENUTI L. (1995): *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Routledge, London–New York.
- VERMEER H.J. (1992): *Is translation a linguistic or a cultural process?*, "Studies in Translation/ Estudos in Tradução. Ilha do Desterro", 28: 37–49.
- VLAHOV S., FLORIN S. (1980), *Neperevodimoje v perevode*, Meždunarodnyje otnošenija, Moskva.
- WARKOCKI B. (2017): *Three Waves of Homosexual Emancipation in Poland*, in: KLEDZIK E. (ed.), *Comparisons and Discourses. Essays on Comparative Literature and Theory*, Wydawnictwo Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań: 65–77.
- ZAKRZEWSKA-VERDUGO M. (2016): *Przekład literacki jako problem filologiczno-kulturowy (na podstawie analizy tłumaczeń tekstów D. Masłowskiej, M. Witkowskiego i S. Shutego na język rosyjski)*, tesi di dottorato, Palacký University Olomouc, <<https://theses.cz/id/wwnzwm/>> [ultimo accesso: 16.07.21].
- ZWIERZCHOWSKI P. (2017): *Images of the People's Republic of Poland in Polish Cinema and Literature after 1989*, "The Polish Review", 3/62: 59–68.

NOVELLA DI NUNZIO
(VILNIAUS UNIVERSITETAS)
ORCID 0000-0002-0200-7236

GIACOMO LEOPARDI IN LITUANO: L'*INFINITO* NELLE TRADUZIONI DI NYKA-NILIŪNAS E LANIS BREILIS

ABSTRACT

This article proposes a comparative analysis of two translations from Italian into Lithuanian of the idyll *The Infinite* by Giacomo Leopardi. The first translation, published in 1968, was made by the poet and translator Nyka-Niliūnas. The second one, published in 2017, was made by then translator Lainis Breilis. The introduction demonstrates the interest of Lithuanian intellectuals living in the diaspora toward contemporary Italian poetry starting from the sixties in the context of the Soviet occupation. The study proceeds with a close reading of the two target-texts, aimed at understanding how the two relate with the source-text and also between each other. Among the several aspects analyzed, there is the deficiency in both translations of the deictic system relied upon by Leopardi's idyll. More specifically, the attention will be focused on the semantic implications of this deficiency.

KEYWORDS: re-translation, untranslatability, deixis, Leopardi, *Infito*, Nyka-Niliūnas, Breilis

STRESZCZENIE

Niniejszy artykuł proponuje analizę porównawczą dwóch litewskich przekładów sielanki *L'Infito* Giacomo Leopardiego. Pierwszego przekładu, opublikowanego w 1968 roku, dokonała poetka i tłumaczka Nyka-Niliūnas, drugi, opublikowany w 2017 roku, został wykonany przez tłumacza Lainisa Breilisa. We wstępie jest pokazane zainteresowanie litewskich intelektualistów żyjących w diasporze wobec współczesnej poezji włoskiej, począwszy od lat sześćdziesiątych i w kontekście okupacji sowieckiej. W dalszej części staranna analiza porównawcza obu tłumaczeń, ma na celu zrozumienie, w jaki sposób odnoszą się one do tekstu źródłowego. Wśród kilku analizowanych aspektów uwypukla się brak w obu przekładach systemu deiktycznego, na którym opiera się sielanka Leopardiego. W szczególności uwaga skupi się na semantycznych implikacjach tego braku.

SŁOWA KLUCZOWE: ponowne tłumaczenie, nieprzekładalność, deixis, Leopardi, *Infito*, Nyka-Niliūnas, Breilis

LE TRADUZIONI LITUANE DELLA POESIA ITALIANA NEL SECONDO NOVECENTO: UNA PANORAMICA

Gli ultimi quattro decenni del Novecento sono stati di grande importanza per la diffusione della letteratura italiana in ambito lituano. In questo periodo si afferma infatti una vivace attività traduttiva, portata avanti in particolare dalla classe

intellettuale lituana in esilio. Fondamentale a questo proposito l'apporto delle riviste della diaspora, fondate nel corso del Novecento come prodotto diretto dell'emigrazione lituana precedente e successiva all'occupazione sovietica, e volte a salvaguardare la lingua e la cultura nazionali nei paesi di approdo, ma anche a trasmettere ai lettori lituani testi classici e contemporanei della letteratura europea e mondiale. In relazione alla letteratura italiana sono rilevanti in particolare le riviste "Draugas", con il supplemento culturale del sabato "Mokslas, menas, literatūra", "Aidai" e "Metmenys".

"Draugas" nasce nel 1909 a Wilkes-Barre, in Pennsylvania, per poi spostarsi a partire dal 1913 a Chicago, dove è tuttora attiva. Il supplemento culturale "Mokslas, menas, literatūra", introdotto a partire dal 1949 e attualmente denominato "Kultūra", costituisce, come nota Danguolė Kviklys, "perhaps the most unique contribution of the émigrés [to the magazine]" (Kviklys 2009). "Aidai" viene fondata nel 1944 a Monaco e pubblicata in Germania fino al 1949 e successivamente negli Stati Uniti, a Kennebunkport prima e a Brooklyn poi, fino al 1992, anno in cui confluisce nel vilnense "Naujasis Židinys", andando a formare l'attuale "Naujasis Židinys-Aidai" (cfr. di Nunzio 2020; Sobeckis 2012). "Metmenys" inizia le sue pubblicazioni nel 1959 a Chicago e resta attiva fino al 2006 (cfr. Dapkutė 2019). In tutte e tre le riviste compaiono, concentrate soprattutto tra gli anni Sessanta e Novanta, numerose traduzioni di testi della poesia italiana del Novecento (con l'importante eccezione di Giacomo Leopardi), sempre accompagnate da brevi note biografiche e critiche degli autori prescelti. A essere tradotti sono, oltre al già citato Leopardi, Eugenio Montale e Giuseppe Ungaretti, seguiti da Umberto Saba, Vincenzo Cardarelli, Camillo Sbarbaro, Cesare Pavese, Antonia Pozzi¹, Mario Luzi, Salvatore Quasimodo, Attilio Bertolucci.

Alle riviste vanno poi aggiunte due antologie liriche: *XX a. vakary poetai* (Poeti occidentali del XX secolo, Autorių kolektyvas 1969) e *Italijos balsai* (Voci d'Italia, Gaučys-Santvaras 1989). La prima, pubblicata a Vilnius, raccoglie traduzioni in lituano di testi lirici del Novecento letterario francese, inglese, americano, tedesco e austriaco, italiano, spagnolo e latino americano, svedese, greco. La sezione dedicata all'Italia presenta testi di Saba, Ungaretti, Montale e Quasimodo. La seconda antologia, pubblicata a Chicago e dedicata in modo esclusivo alla poesia italiana, si apre simbolicamente con il *Cantico di frate sole* di San Francesco d'Assisi, per poi offrire una selezione discretamente ampia di testi di poeti italiani, alcuni dei quali centrali, altri decisamente marginali rispetto al canone lirico italiano del secolo scorso². La raccolta si conclude con una breve sezione biografica dedicata agli autori antologizzati.

¹ Alla poetessa viene però erroneamente attribuito il genere maschile, come dimostrano l'uso del nome proprio "Antonio" e del possessivo "jo" ("di lui") (cfr. Gaučys 1967).

² Nell'ordine dell'indice: Gabriele d'Annunzio, Ada Negri, Corrado Govoni, Dino Campana, Cardarelli, Clemente Rebora, Sibilla Aleramo, Saba, Ungaretti, Carlo Betocchi, Montale, Quasimodo, Pavese, Carlo Martini, Bertolucci, Vittorio Sereni, David Maria Turolfo, Luzi, Andrea Zanzotto, Margherita Guidacci, Bartolo Cataffi, Rocco Scotellaro, Pier Paolo Pasolini, Giorgio Orelli, Elio Pagliarani, Nanni Balestrini, Balilla Calzolari.

Fra i protagonisti di tale vivace attività traduttiva spiccano il diplomatico Povilas Gaučys (1901–1991), assiduo collaboratore delle riviste “Draugas” e “Aidai”, principale traduttore e curatore, insieme al poeta e drammaturgo Stasys Santvaras (1901–1992), dell’antologia *Voci d’Italia*³; Stasys Žilyys (1924), figura eclettica di sacerdote cattolico, archivista, artista, scrittore e traduttore, collaboratore, tra le altre, della rivista “Aidai”; Aleksys Churginas (1912–1990), poeta e traduttore, responsabile della sezione italiana dell’antologia *Poeti occidentali del XX secolo*, nonché autore della seconda delle tre traduzioni integrali della *Commedia* dantesca realizzate sino a oggi in lituano⁴; e Alfonsas Nyka-Niliūnas, pseudonimo di Alfonsas Čipkus (1919–2015), scrittore, traduttore e critico letterario considerato tra i principali esponenti della poesia modernista lituana⁵. Attivo su “Aidai” e “Metmenys”, Niliūnas si distingue in particolare come traduttore di Leopardi ed è su questo aspetto che si vuole ora concentrare l’attenzione.

NYKA-NILIŪNAS E LEOPARDI FRA TRADUZIONE E POIESI

Nei *Dienoraščio fragmentai* (Frammenti di diario), opera in due tomi pubblicata a Willowbrook, nello stato dell’Illinois, tra il 1998 e il 1999, alla pagina datata 17 marzo 1957 Niliūnas segna i suoi “poeti preferiti”: tra questi spiccano i nomi di “Leopardi, Campana, Montale” (Niliūnas 2002: 39)⁶. Si tratta di un elemento indicativo della familiarità che Niliūnas ha con la letteratura italiana e in particolare proprio con Leopardi, del quale resta tuttora il principale traduttore in lituano⁷. Non sorprende, allora, che tra i titoli della sua vasta biblioteca personale, oggi custodita

³ Degna di nota l’introduzione all’antologia a cura di Gaučys, nella quale il traduttore offre una breve ma acuta panoramica della poesia italiana del Novecento (cfr. Gaučys-Santvaras 1989: 5–10).

⁴ Precede quella di Churginas (1968, 1970, 1971) la versione del prelado, diplomatico e traduttore Jurgis Narjauskas (1938). In anni più recenti esce, in parte postuma, una terza versione integrale dallo scrittore, critico e traduttore Sigitas Geda (2007, 2009, 2011). Vanno infine ricordate due traduzioni in prosa: la prima, che riproduce solo l’*Inferno*, realizzata dallo scrittore e pedagogo Julijonas Lindė-Dobilas (1926) e la seconda, che riproduce l’intero poema, realizzata dallo scrittore e critico Vincas Zajančauskas (1884–1956) negli anni della Seconda guerra mondiale. Quest’ultima opera però rimane tutt’oggi inedita e il manoscritto sembra essere andato perduto (cfr. Šešplaukis-Tyruolis 1965).

⁵ Su Niliūnas nel contesto del Modernimo lituano della diaspora ci si limita a rimandare a Viliūnas (2003) e Žmuida (2010).

⁶ Tutte le traduzioni dal lituano sono da attribuire a chi scrive.

⁷ Oltre a Niliūnas, si sono cimentati nella traduzione in lituano di opere leopardiane l’addetto stampa e insieme poeta, critico e traduttore Alfonsas Šešplaukis-Tyruolis (1909–2006) e, in tempi più recenti, i traduttori Zigmantas Ardickas (1958–2017), Toma Gudelytė (n. 1983) e Lanis Breilis, pseudonimo di Lynas Ribelis (n. 1969). Šešplaukis-Tyruolis, un altro protagonista della diaspora lituana, espatriato in Austria e Germania prima e negli Stati Uniti (Chicago) poi, pubblica negli anni Settanta, sul supplemento culturale “Mokslas, menas, literatūra” della rivista “Draugas”, le traduzioni dei componimenti *Le ricordanze (Atsiminimai)* e *Il pensiero dominante (Didingoji mitis)* (Leopardi 1977). Ardickas, nel corso di un’intervista rilasciata nel 2014 ad Audrius Musteikis (n. 1972), a sua volta traduttore, tra le altre

presso il Museo della letteratura lituana “Maironis” (cfr. Babonaitė-Paplauskienė 2021), compaia un’edizione in inglese con testo a fronte dei *Pensieri* di Leopardi (1981) (cfr. Healey 2011: 532). In effetti, il poeta di Recanati risulta essere una presenza fertile e costante nel pensiero e nell’opera di Niliūnas. Tornando ai suoi *Frammenti di diario*, per esempio, alla pagina datata 29 aprile 1955, nell’ambito di una riflessione desolata e nostalgica sull’effetto percettivo che la natura gli produce in terra statunitense⁸, e con un atteggiamento che, indulgendo a una suggestione di tipo letterario, si direbbe simile a quello di Anguilla nella *Luna e i falò* di Pavese, Niliūnas nota: “di notte la luna brilla come per un atto in qualche modo meccanico, pratico, quasi fosse un’enorme lampada al neon. Non è questa la luna di Goëthe, di Lermontov e nemmeno di Leopardi” (Niliūnas 2002: 24).

Oltre che nelle pagine di diario, le reminiscenze leopardiane riecheggiano anche nella produzione lirica di Niliūnas. A tale proposito la traduttrice lituana Gudelytė⁹, sottolinea, dopo aver menzionato Hölderlin e Leopardi e ricordato l’affinità delle loro rispettive *Weltanschauung*: “nella poesia *Mėlynos žolės gatvė* [Via dell’erba blu], scritta nel 1955 a Baltimora, Alfonsas Nyka-Niliūnas apre a una peculiare contaminazione di testi di questi due autori, a una connessione di voci poetiche in cui si intreccia l’autoriflessione dello stesso poeta lituano” (Gudelytė 2009)¹⁰. A introdurre Leopardi in simile trama intertestuale è ancora una volta, insieme a quello del ricordo, l’elemento della luna, del quale in *Via dell’erba blu*, continua Gudelytė, Niliūnas offre una “visione leopardiana” (*ibidem*), creando uno spazio notturno alla cui luce lunare, analogamente a quanto succede nell’idillio *Alla luna*,

lingue, dall’italiano, afferma relativamente a numerose sue traduzioni ancora inedite: “ce ne sono altre [accanto a quella della *Legenda Major* di San Bonaventura] che a oggi non sono state pubblicate. Dispiace soprattutto per la raccolta di saggi di Ralph Wald Emerson (un autore che sento molto vicino). Dispiace anche per gli inediti *Pensieri* di Giacomo Leopardi [...]. Non so se queste traduzioni prenderanno mai la forma di un libro, come vorrei” (Musteikis 2014). Quanto a Gudelytė e Breilis, cfr. *supra* e *infra*, le pp. 232 e segg. Accanto alle esperienze traduttive sin qui menzionate, se si escludono un articolo divulgativo di Ramunė Brundzaitė (2020), in cui la traduttrice fa brevemente riferimento ai legami tra Niliūnas e Leopardi, ricordando come quest’ultimo, “data la peculiarità del suo pensiero filosofico e poetico”, sia considerato “il più importante poeta italiano del XIX secolo” (*ibidem*); e due studi, uno della sopracitata Gudelytė (2009), anch’esso dedicato ai rapporti tra Niliūnas e Leopardi (cfr. ancora *supra* e *infra*, le pp. 232 e segg.), e uno di Gitana Vanagaitė (2018), nel quale si trova un pur breve e sin troppo vago accenno a Leopardi (cfr. *ivi*: 340), per il resto la conoscenza del poeta recanatese in Lituania rimane scarsa. Si potrebbe affermare che nella Repubblica baltica trova conferma ancora oggi quanto registrava due decenni fa Nicolas Perella, e cioè che “it continues to be a complaint registered over and over by Leopardi’s admirers, Italian and non-Italians alike, frustrated that beyond Italy’s confines the name of so great a poet and thinker does not often appear save in the most generic way” (Perella 2000:

⁸ Dopo gli studi in romanistica e filosofia condotti tra le università di Kaunas e Vilnius, nel 1944 Niliūnas, in fuga dalla Lituania occupata come numerosi altri intellettuali lituani dell’epoca, si sposta prima in Germania e poi, dal 1949, a Baltimora, negli Stati Uniti, dove resterà fino alla morte (sulla vita e l’opera di Niliūnas si rimanda all’agile profilo di Širvytė-Saladziuvienė 2005).

⁹ Cfr. *supra*, la nota 7 a pp. 231–232.

¹⁰ Sullo stesso numero di “Literatūra ir menas”, la rivista in cui compare l’articolo dal quale si cita, Gudelytė pubblica anche una sua traduzione di *Alla luna* (*Mėnuliu, Leopardi* 2009).

la meditazione dell'io lirico si sviluppa tra la dimensione del “presente e le tracce del passato” e di un “mondo infantile perduto” (*ibidem*).

Il dialogo semantico e tematico tra Niliūnias e Leopardi viene confermato e rafforzato dalle traduzioni, pubblicate alcuni anni più tardi dal poeta lituano sul numero 5 della rivista “Aidai” (Leopardi 1968), di due componimenti leopardiani in cui la luna ha un ruolo centrale: non solo il già menzionato idillio *Alla luna* (*Mėnuliui, ivi: 207*) ma anche la canzone *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* (*Klajojančio Azijos piemens nakties daina, ivi: 208*). L'attività traduttiva, dunque, sembra agire da ponte privilegiato per un incontro intertestuale che ha effetti anche sul livello della poesi.

In modo speculare, la conoscenza che del poeta recanatese Niliūnias mostra di avere agevola l'esperienza traduttiva di quest'ultimo, in quanto gli conferisce, citando Franco Buffoni (2009: 68), quella “maggiore consapevolezza critica ed estetica” che può essere raggiunta solo in virtù di un approccio “mobile” al testo, ovvero focalizzato non in modo esclusivo all'oggetto da tradurre, ma anche a ciò che gli sta intorno e che lo riguarda. Ora, nel saggio dal quale si cita, Buffoni fa riferimento in modo specifico all'avantesto, portando come esempio la *Recherche* e il possibile ricorso, durante l'attività traduttiva, ai *Cahiers* preparatori del romanzo proustiano (cfr. *ibidem*); nulla vieta, però, di estendere il discorso anche al piano dell'intertesto, inteso come dialogo che si sviluppa tra i testi appartenenti alla produzione di uno stesso autore, nonché tra questi stessi testi, le loro traduzioni e gli eventuali testi letterari prodotti dal traduttore, se questi è a sua volta uno scrittore. La specificità del Niliūnias traduttore di Leopardi va ricercata appunto in questa fitta rete di relazioni intertestuali¹¹. Di essa fanno parte, accanto a quelle già menzionate, le traduzioni di *A se stesso* (*Sau pačiam, Leopardi 1968: 207*), dell'*Infinito* (*Begalybė, ibidem*) e del *Passero solitario* (*Vienišas žvirblis, Leopardi 1984*)¹².

L'INFINITO E LE SUE TRADUZIONI IN LITUANO

Le ragioni della scelta di approfondire in questa sede *L'infinito* e la sua funzione prototestuale nel contesto lituano sono diverse e si articolano tra due poli teorici: la (supposta) intraducibilità del testo poetico da un lato¹³; la caducità della traduzione

¹¹ Un discorso simile può essere condotto sul Niliūnias traduttore di Hölderlin (cfr. Gudelytė 2009).

¹² Le traduzioni leopardiane di Niliūnias confluiranno poi nella raccolta *Poezija iš svetur* (Poesia dall'estero, Niliūnias 2010).

¹³ Nell'estrema vastità e complessità della questione, ci si limita qui a menzionare almeno Patierno (2004–2006), che fornisce un quadro critico e bibliografico complessivo ed esauriente; la collettanea Buffoni (2004), la cui impostazione generale tende a rifiutare il concetto di intraducibilità del testo poetico; e Borutti (2015), che al contrario sostiene l'esistenza dell'intraducibile ontologico in poesia, mettendolo a confronto, in modo stimolante e convincente, con il concetto di intraducibile ontologico in antropologia e presentando la traduzione, in termini appunto antropologici, come un'“attività teorico-

e la pratica della ritraduzione dall'altro¹⁴. In primo luogo *L'infinito*, poesia "misteriosa fin dal primo verso" (Marzi 2010: 113) la cui poetica del vago e dell'indefinito si rispecchia anche nella struttura sintattica e terminologica¹⁵, comporta una certa radicalizzazione dei problemi traduttivi legati all'intrinseca ambiguità del testo letterario, e in particolare di quello poetico¹⁶. In secondo luogo, dell'idillio leopardiano esiste, oltre a quella di Niliūnas, una versione lituana più recente (*Begalybė*, Leopardi 2017) effettuata dal traduttore Breilis¹⁷ e pubblicata nel 2017 sul numero 4 di "Hieronymus", rivista ufficiale dell'Associazione dei traduttori letterari lituani (Lietuvos literatūros vertėju sąjunga – LLVS), di cui lo stesso Breilis è membro¹⁸. Nel corso dell'analisi, che sarà di tipo descrittivo e interpretativo ma senza la pretesa di esprimere giudizi di valore, si cercherà di capire se e in che misura la versione di Niliūnas abbia subito quello che sembra essere l'"inevitabile invecchiamento della traduzione" (Fusco 2015: 115) e sia stata dunque "superata" da quella di Breilis.

Si riportano qui di seguito, accanto al testo di partenza (TP), i testi di arrivo (TA) rispettivamente di Niliūnas (TA¹) e di Breilis (TA²), accompagnati in nota da una traduzione di servizio in italiano.

<p><i>L'infinito</i> Sempre caro mi fu quest'ermo colle, e questa siepe, che da tanta parte dell'ultimo orizzonte il guardo esclude. Ma sedendo e mirando, interminati spazi di là da quella, e sovrumani silenzi, e profondissima quiete io nel pensier mi fingo, ove per poco il cor non si spaura. E come il vento odo stormir tra queste piante, io quello infinito silenzio a questa voce vo comparando: e mi sovvien l'eterno, e le morte stagioni, e la presente e viva, e il suon di lei. Così tra questa immensità s'annega il pensier mio: e il naufragar m'è dolce in questo mare. (Leopardi 1974: 45)</p>	<p><i>Begalybė</i> Visad brangi man buvo vienišoji Kalva ir ta ežia, kuri uždengia Nuo žvilgsnio platų horizonto ruožą. Sėdėdamas tenai, akis įsmeigęs Į tolumą, vaizduojusi anapus Begalines erdves, kur viešpatauja Antgamtinėj tyloj gili rimtis: Trumpa akimirka – ir mano širdį Apimtų nerimas. Išgirdęs vėją Šiurenant lapuos, lyginu jo balsą Su tyluma bekraste; atminty Išškyla miręs laikas, amžinybė, Ir skamba dabartis gyva, ir skęsta Beribėj platumoj mintis: kaip gera Lyg laivui šioje jūroje sudužti. (Leopardi 1968: 207)¹⁹</p>
---	---

pratica che ci fa fare esperienza della differenza, cioè dell'apertura ad altri significati e alla pluralità delle forme di vita simbolica" (*ibidem*) (in corsivo nel testo).

¹⁴ Quello relativo alla pratica della ritraduzione è un ambito di ricerca relativamente recente nel panorama degli studi traduttologici. Sulla questione cfr. almeno Campanini (2019), Fusco (2015) ed Esposito (2013).

¹⁵ A tale proposito sia sufficiente ricordare la ricca analisi contenuta in Sarteschi (2010).

¹⁶ Tra i numerosissimi riferimenti possibili, si rimanda a Delli Castelli (2007) e all'utile bibliografia riportata nel saggio.

¹⁷ Cfr. di nuovo *supra*, la nota 7 a pp. 231–232.

¹⁸ Insieme a Gudelytė e Musteikis (cfr. ancora una volta *supra*, la nota 7 a pp. 231–232).

<p><i>L'infinito</i> Sempre caro mi fu quest'ermo colle, e questa siepe, che da tanta parte dell'ultimo orizzonte il guardo esclude. Ma sedendo e mirando, interminati spazi di là da quella, e sovrumani silenzi, e profondissima quiete io nel pensier mi fingo, ove per poco il cor non si spaura. E come il vento odo stormir tra queste piante, io quello infinito silenzio a questa voce vo comparando: e mi sovvien l'eterno, e le morte stagioni, e la presente e viva, e il suon di lei. Così tra questa immensità s'annega il pensier mio: e il naufragar m'è dolce in questo mare. (Leopardi 1974: 45)</p>	<p><i>Begalybė</i> Man visados regėti buvo miela Tą plyną kalvą ir tą aukštą tvorą, Uždengiančią man šitiek horizonto. Prisėdęs čia ir žvelgdamas į tolį, Vaizduojuos mintyse beribę erdvę, Antgamtiskas tylas ir tokią rimtį, Kad vienas mirksnis dar – ir mano širdį Suspaustų baimė. Aš klausaus, kaip šnara Tarp medžių vėjas; lyginu jo balsą Su ta begaline tyła: iškyła Man atminty ir miręs metų laikas, Ir amžinybė, ir skambi, žodinga, Gyva dabartis. Ir šioj bekraštybėj Pranyksta visos mintys: kaip man gera Lyg laivui jūroje šitoj sudužti. (Leopardi 2017: 50)²⁰</p>
---	--

A una prima lettura, l'impressione generale è che, accanto al TP, Breilis abbia tenuto non poco conto della traduzione di Niliūnas, spesso costituendone una forma di esplicitazione. Si noti per esempio, già al v. 1 del TA², l'aggiunta del verbo "vedere" ("regėti"), che tra l'altro, per ragioni fonico-sintattiche, nella traduzione di servizio in italiano ha indotto a rendere "buvo", la terza persona singolare del preterito usata in entrambe le traduzioni, con il passato prossimo ("Per me è sempre stato bello vedere" ["Man visados regėti buvo miela", v.1 del TA²]), piuttosto che con il passato remoto, come invece è stato possibile fare al v. 1 del TA¹, nel quale viene rispettato l'ordine sintattico elaborato da Leopardi, con aggiunta però dell'enjambement tra aggettivo e nome e una variazione notevole nella scelta del dimostrativo²¹ ("Sempre caro mi fu quest'ermo colle", v. 1 del TP; "Sempre caro mi fu quel solitario / colle" ["Visad brangi man buvo vienišoji / kalva", vv. 1–2 del TA¹]).

Significativo anche quanto avviene ai vv. 8–9 del TA¹ ("un breve istante – e il mio cuore / lo afferrerebbe l'inquietudine" ["trumpa akimirka – ir mano širdį /

¹⁹ "Sempre caro mi fu quel solitario / colle e quel confine, che nasconde / dallo sguardo un ampio tratto dell'orizzonte. / Sedendo lì, gli occhi fissi / in lontananza, mi immagino dall'altro lato / spazi infiniti, dove domina / in un silenzio soprannaturale una profonda quiete: / un breve istante – e il mio cuore / lo afferrerebbe l'inquietudine. Udito il vento / soffiare leggero tra le foglie, paragono la sua voce / a un silenzio sconfinato; nella memoria / affiora la morta stagione, l'eternità, / e suona vivo il presente, e annega / in un'ampiezza illimitata il pensiero: com'è bello / al pari di una nave in questo mare naufragare".

²⁰ "Per me è sempre stato bello vedere / quello spoglio colle e quell'alto recinto, / che mi nasconde tanto dell'orizzonte. / Sono seduto qui e guardando lontano, / mi immagino nella mente uno spazio illimitato, / soprannaturali silenzi e una tale quiete, / che ancora un baleno – e il mio cuore / lo schiaccerebbe la paura. Ascolto come fruscia / tra gli alberi il vento; paragono la sua voce / a quell'infinito silenzio: mi affiora / nella memoria e la morta stagione, / e l'eternità, e il sonoro, facondo, / vivo presente. E in questa sconfinatezza / svaniscono tutti i pensieri: com'è bello per me / al pari di una nave in questo mare naufragare".

²¹ Cfr. *infra*, la nota 23 a p. 237.

apimtų nerimas”]), corrispondenti ai vv. 7–8 del TA² (“ancora un baleno – e il mio cuore / lo schiaccerebbe la paura [“vienas mirksnis dar – ir mano širdį / suspaustu baimė”]): si tratta, come verrà notato anche più avanti, di due modi sintatticamente e semanticamente identici per esprimere i vv. 7–8 del TP (“ove per poco / il cor non si spaura”). Tuttavia, l’aggiunta dell’avverbio “ancora” (“dar”) da parte di Breilis serve indubbiamente a chiarire il senso della frase costruita da Niliūnas, che a una prima lettura risulta meno comprensibile.

Un’altra azione esplicitante potrebbe essere considerata, al v. 11 del TA², l’aggiunta del genitivo “metų” al nominativo “laikas” (letteralmente “stagioni dell’anno”), contro il termine singolo “laikas” usato al v. 12 del TA¹, a indicare in modo più generale, nonché più convincente in relazione al TP, il tempo passato.

Non sempre, invero, le esplicitazioni di Breilis, così come altre sue scelte traduttive su cui si avrà modo di soffermarsi nel prosieguo di questo paragrafo, paiono più efficaci rispetto a quelle proposte da Niliūnas. Si ha in mente, per esempio, il caso della resa di “siepe” (v. 2 del TP), parola che svolge una funzione centrale nell’idillio leopardiano, costituendo il principale veicolo dell’esperienza condotta dall’io lirico e di fatto consentendo la realizzazione stessa del componimento. Il termine usato nel TA¹, “ežia” (v. 2), traducibile come “confine” o “muro”, ne generalizza o modifica visibilmente il senso. Si tratta perlopiù di un problema metrico. Il termine lituano per “siepe” è “gyvatvorė”, ossia un quadrisillabo. Usare quest’ultimo al posto del bisillabo “ežia” avrebbe reso certamente più problematico mantenere l’endecasillabo, qui costruito da Leopardi con accenti di quarta e sesta e ritmo giambico, cosa che invece Niliūnas, non solo in questo preciso verso ma anche nel resto della sua traduzione, sembra voler fare: “e questa siepe, che da tanta parte” (v. 2 del TP); “kalvą ir̄ tą ežią, kurį uždeņgia” (v. 2 del TA¹). Breilis opta invece per “tvora” (“recinto”), verosimilmente cercando così di avvicinarsi almeno al significante della parola “gyvatvorė” (gyva + tvora) e quindi al piano denotativo del TP. In questo modo, però, a sfuggire è in parte il piano connotativo, più di quanto non accada nel TA¹. Il recinto, che generalmente presenta interstizi anche piuttosto larghi, non suggerisce propriamente un’idea di copertura o chiusura ed è probabilmente per questo che Breilis sente la necessità di aggiungere il qualificativo “alto” (“aukštą”, v. 2 del TA²). Non vanno tuttavia trascurate anche in questo caso le ragioni di ordine metrico: un aspetto al quale Breilis si mostra attento tanto quanto Niliūnas. Nel caso specifico, viene mantenuto lo stesso ritmo giambico, con accenti di quarta e sesta (“Tą plýną kalvą ir̄ tą áukštą tvõrą”, v. 2 del TA²).

In base a quanto sinora osservato, sembra di poter smentire l’ipotesi, del resto già di per sé scarsamente accettabile, che una nuova traduzione giunga a migliorare, attraverso l’uso di una strategia estraniante, una precedente traduzione addomesticante o comunque peggiore²². Si dirà piuttosto, ricorrendo alle categorie di Efim

²² Come nota Silvia Campanini, “questa teoria”, proposta in Bensimon (1990) e Berman (1990) e “ormai nota sotto il nome di «ipotesi della ritraduzione», è stata messa in dubbio da successivi studiosi”, quali Koskinen-Paloposki (2010) e la già citata Fusco (2015); più in generale, continua in

Etkind (1982) con l'intento di andare al di là di qualsiasi impostazione oppositiva (accettabilità vs. adeguatezza, addomesticamento vs. straniamento, ecc.), che se quella di Niliūnas può essere considerata una traduzione-ricreazione attraverso cui il poeta lituano cerca di restituire l'insieme strutturale e semantico del TP, filtrandolo attraverso la propria sensibilità poetica e mettendosi in dialogo con il poeta italiano; la proposta di Breilis appare piuttosto una variazione creativa sul tema niliūniano, nel corso della quale il traduttore si mette in dialogo prima di tutto con chi lo ha preceduto nell'esperienza traduttiva, interrogando il poeta di partenza, o almeno così sembra, soprattutto per conferma o maggiore chiarezza, e in alcuni casi ripristinando elementi del TP eliminati nel TA¹.

Esemplificativa a tale proposito, oltre al caso già osservato della resa della parola “siepe”, la comparsa al v. 6 del TA² del sintagma “soprannaturali silenzi” (“antgamtiškas tylas”) a recuperare la forma plurale del TP (“sovrumani / silenzi”, vv. 5–6), tradotta invece al singolare nel TA¹, tra l'altro con una modifica sintattica per cui il sintagma in questione da oggetto diventa stato in luogo (“in una quiete soprannaturale” [“Antgamtinėj tyloj”, v. 7 del TA¹]).

In modo analogo, ai vv. 9–10 del TA² (“paragono la sua voce / a quell'infinito silenzio” [“lyginu jo balsą / su ta begaline tyla”]), che traducono i vv. 9–11 del TP (“io quello / infinito silenzio a questa voce / vo comparando”), vengono reintrodotti il dimostrativo “quello” associato a “silenzio” (“ta [...] tyla”), per quanto manchi il dimostrativo “questa” associato a “voce”, sostituito dal possessivo “sua” (“jo”) ²³; e il qualificativo “infinito” (“begaline”), a richiamare il titolo dell'idillio (in entrambi i TA tradotto *Begalybė*) ²⁴. Nel TA¹, invece, sono omessi tutti e due i dimostrativi, mentre il qualificativo in uso (“sconfinato” [“bekrašte”]) non richiama il titolo del componimento (“paragono la sua voce / a un silenzio sconfinato” [“lyginu jo balsą / su tyluma bekrašte”, vv. 10–11 del TA¹]) ²⁵.

Lo stesso accade per la resa dei vv. 13–14 del TP (“Così tra questa / immensità s'annega il pensier mio”): Breilis recupera il dimostrativo omissso da Niliūnas, anche se poi, a differenza di quanto faccia quest'ultimo, reinterpreta il verbo “annegare” come “scompare” (“pranykti” in lituano) e converte al plurale “il pensier”, affiancandogli per giunta l'aggettivo indefinito “tutti” (“e annega / in un'ampiezza illimitata il pensiero” [“ir skęsta / beribėj platumoj mintis”, vv. 13–14 del TA¹]; “E in questa sconfinatezza / svaniscono tutti i pensieri” [“Ir šioj bekraštybėj / pranyksta visos mintys”, vv. 13–14 del TA²]).

modo del tutto condivisibile Campanini, “assegnare i testi tradotti a categorie metodologiche opposte – come ad esempio naturalizzazione vs. estraniamento – è un'operazione rischiosa e poco scientifica” (Campanini 2019: 122).

²³ Sull'importante questione dei dimostrativi si tornerà dettagliatamente nell'ultimo paragrafo.

²⁴ L'aggettivo “begalinis” (“infinito”) è formato dalla preposizione “senza” (“be”) più il sostantivo “fine” (“galas”) e il suffisso aggettivale –inis. Il sostantivo “begalybė”, ottenuto tramite il suffisso nominale –ybė, è un suo derivato e andrebbe letteralmente tradotto “eternità”.

²⁵ L'aggettivo “beribis/ė” (“illimitato”), sinonimo di “begalinis”, è formato dalla preposizione “senza” (“be”) più il sostantivo “limite” (“riba”) e la desinenza –is.

Vale la pena inoltre sottolineare, ai vv. 11–13 del TA² (“mi affiora / nella memoria e la morta stagione, / e l’eternità, e il sonoro, facondo, / vivo presente” [“Man atminty ir miręs metų laikas, / ir amžinybė, ir skambi, žodinga, / gyva dabartis”]), il tentativo di riprodurre il polisindeto presente nel TP (“e mi sovviene l’eterno, / e le morte stagioni, e la presente / e viva, e il suon di lei”, vv. 11–13), quasi assente, invece, nei corrispondenti vv. 11–13 del TA¹ (“nella memoria / affiora la morta stagione, l’eternità, / e suona vivo il presente” [“atminty / iškyla miręs laikas, amžinybė, / ir skamba dabartis gyva”]). In relazione ai versi appena riportati sono poi da evidenziare le soluzioni scelte per la resa del sintagma “la presente / e viva [stagione]”, in entrambi i TA tradotto con il sostantivo “il presente” (“dabartis”) e l’aggettivo “vivo” (“gyva”), posto in funzione predicativa in TA¹ e attributiva in TA²; e la resa del sintagma successivo, “il suon di lei”, rispetto al quale nessuno dei due TA mantiene il sostantivo “suono”: Niliūnas ricorre a un verbo, il presente indicativo di “suonare” (“skambėti” in lituano) alla terza persona (“suona” [“skamba”]) – da qui la funzione predicativa dell’aggettivo), mentre Breilis opta per tre aggettivi qualificativi (“sonoro, facondo / vivo” [“skambi, žodinga, / gyva”]), sovrabbondanti rispetto al TP.

Si sottolinea anche, d’altro canto, l’interpretazione breiliana dei vv. 4–6 dell’idillio (“interminati / spazi di là da quella, e sovrumani / silenzi, e profondissima quiete”), più aderente al TP rispetto a quella di Niliūnas, nella quale compare l’aggiunta soggettiva del verbo “dominare” (“viešpatauti” in lituano): “spazi infiniti, dove domina / in un silenzio soprannaturale una profonda quiete” (“Begalines erdves, kur viešpatauja / antgamtinėj tyloj gili rimtis”, vv. 6–7 del TA¹); “spazio illimitato, / soprannaturali silenzi e una tale quiete” (“beribę erdvę, / antgamtiškas tylas ir tokią rimtį”, vv. 5–6 del TA²).

Comunque, al di là dei casi appena riportati, appare evidente una certa dipendenza del TA² dal TA¹, testimoniata dalla generale tendenza da parte di Breilis, visibile soprattutto in alcuni passaggi della sua traduzione, a mantenere la struttura sintattica elaborata da Niliūnas, nonché ad intervenire, dal punto di vista lessicale, attraverso un lavoro di tipo sinonimico²⁶. Si consideri, per esempio, per la traduzione di “esclude” al v. 3 del TP, la ripresa, anche se con variazione morfologica, del verbo “nascondere” (“uždegti” in lituano), nel TA¹ usato al presente indicativo (“nasconde” [“uždengia, v. 2]), nel TA² usato al participio presente (“che mi nasconde” [“uždengiančią”, v. 3]).

A essere mantenuta da Breilis è inoltre la scelta, fatta già da Niliūnas, di tradurre la forma “mi fingo” del v. 7 del TP con il verbo “immaginarsi” (“vaizduotis” in lituano), in entrambi i TA impiegato al presente indicativo, per quanto Breilis, rispondendo a ragioni anche in questo caso sostanzialmente metriche, usa la forma sincopata, più vicina al parlato (“mi immagino”: “vaizduojuosi” al v. 5 del TA¹, “vaizduojuos” al v. 5 del TA²).

²⁶ Si ritiene significativo a questo proposito che, insieme all’*Infinito*, Breilis abbia scelto di tradurre anche *A se stesso* (*Sau pačiam*, Leopardi 2017: 51) e cioè un altro componimento leopardiano precedentemente tradotto da Niliūnas.

Vale poi la pena, in quanto risultano estremamente indicativi, citare nuovamente²⁷ i vv. 8–9 del TA¹ e 7–8 del TA². Si è già potuto osservare, infatti, come in essi Breilis riprenda la medesima sintassi usata da Niliūnas, il quale proprio in quel punto si distacca vistosamente dai corrispondenti vv. 7–8 del TP. Si considerino in particolare l'identico incipit ellittico (“un breve istante –” [“trumpa akimirka –”], v. 8 del TA¹; “ancora un baleno –” [“vienas mirksnis dar –”], v. 8 del TA²); la presenza in entrambi i TA della sequenza oggetto-verbo-soggetto, con uso del modo ipotetico (“tariamoji nuosaka” in lituano), corrispondente tanto al congiuntivo quanto al condizionale nel sistema verbale italiano (“e il mio cuore / lo afferrerebbe l'inquietudine” [“ir mano širdį / apimtų nerimas”], vv. 8–9 del TA¹; “e il mio cuore / lo schiaccerebbe la paura” [“ir mano širdį / suspaustų baimė”], vv. 8–9 del TA²). Allo stesso tempo, però, spiccano le variazioni lessicali messe in atto da Breilis, per cui all’“inquietudine” (“nerimas”) che “afferrerebbe” (“apimtų”) il cuore del TA¹ si sostituisce “la paura” (“baimė”) che “schiaccerebbe” (“suspaustų”) il cuore del TA².

Altri esempi di questo intervento di tipo sinonimico da parte di Breilis si possono individuare nella resa del sintagma “interminati / spazi” ai vv. 4-5 del TP, con il passaggio dagli “spazi infiniti” (“begalines²⁸ erdves”, v. 6) del TA¹ allo “spazio illimitato” (“beribė²⁹ erdvė”, v. 5) del TA²; nella traduzione dell'iperbole “sovrumani / silenzi” ai vv. 5-6 del TP, per cui Breilis ricorre alla variante morfologica, con suffisso –iškas/a, della forma usata da Niliūnas, con suffisso –inis/ė, dello stesso aggettivo composto dal prefisso “ant” più la radice “gamt–” (“in un silenzio soprannaturale” [“antgamtinėj tyloj”], v. 7 del TA¹; “soprannaturali silenzi” [“antgamtiškas tylas”], v. 6 del TA²); e infine nel ricorso, per tradurre il termine leopardiano “immensità” al v. 14 del TP, alla variante sinonimica “sconfinatezza” (“bekraštybė”, v. 13 del TA²), che riprende il niliūniano “silenzio sconfinato” (“tyluma bekrašte”) usato al v. 11 del TA¹, in un passaggio testuale di poco precedente a quello ora in questione, nel quale Niliūnas opta invece per un sintagma, “ampiezza illimitata” (“beribėj platumoj”, v. 14 del TA¹), che a sua volta richiama lo stesso aggettivo (beribis/ė) usato da Breilis al sopracitato v. 5 del TA². Si viene così a creare una sorta di chiasmo tra gli aggettivi e le “espressioni di infinito” contenute nei due TA: sconfinato-sconfinatezza:ampiezza illimitata-spazio illimitato.

Ancora, la versione niliūniana sembra fare da tramite anche per la scelta di rendere “e mi sovvien” (v. 11 del TP) attraverso il verbo “affiorare” (“iškilti” in lituano): “nella memoria / affiora” (atminty / iškyla”), vv. 11–12 del TA¹; “mi affiora / nella memoria” (“iškyla / man atminty”), vv. 10–11 del TA², con rima interna tra la parola “iškyla” e quella che la precede (“tyla” [“silenzio”], v. 10 del TA²).

Il legame della traduzione di Breilis con quella niliūniana torna infine a manifestarsi in modo particolarmente evidente nella versione dell'ultimo verso del TP (“e il naufragar m'è dolce in questo mare”), in cui Breilis sembra quasi citare

²⁷ Cfr. *supra*, le pp. 235–236.

²⁸ Cfr. *supra*, la nota 24 a p. 237.

²⁹ Cfr. *supra*, la nota 25 a p. 237.

esplicitamente Niliūnas, ereditando la disposizione della frase tra il quattordicesimo e il quindicesimo verso e la similitudine esplicitante, estranea al TP: “com’è bello / al pari di una nave in questo mare naufragare” (“kaip gera / lyg laivui šioje jūroje sudužti”, vv. 14–15 del TA¹); “com’è bello per me / al pari di una nave in questo mare naufragare” (“kaip man gera / lyg laivui jūroje šitoj sudužti, vv. 14–15 del TA²).

Ad ogni modo, al di là di quanto si è potuto mettere in luce nel corso di questo paragrafo, non si può non considerare la distanza storica e culturale che intercorre tra i due TA. Il primo viene realizzato in anni in cui la Lituania si trova sotto l’occupazione sovietica da un poeta, critico e traduttore espatriato per ragioni politiche; esce su una delle principali riviste della diaspora lituana; e si rivolge a lettori lituani anch’essi espatriati, principali destinatari di tali riviste. Il secondo viene realizzato nell’era post-sovietica da un traduttore che, attivo, tra le altre cose, presso Ministero degli Affari Esteri lituano, ha con l’orizzonte extranazionale un rapporto di tipo piuttosto linguistico e certamente non forzoso; esce sulla rivista ufficiale dell’Associazione dei traduttori letterari lituani; e si rivolge a tutti i lettori lituani eventualmente interessati alla letteratura italiana. Questo cambio della “situazione di traduzione” (Fusco 2015: 115), insieme al diverso profilo culturale e professionale dei due traduttori, porta a una diminuzione della letterarietà e, in alcuni casi, a uno svecchiamento della lingua usata da Breilis rispetto a quella di Niliūnas. D’altro canto, data la centralità di quest’ultimo nella storia della letteratura lituana del Novecento, si potrebbe pensare di considerare la sua traduzione al pari di un testo letterario dal valore storico, critico ed estetico autonomo, come accade, per esempio, per le traduzioni “americane” di Elio Vittorini.

IL TRADUCIBILE NON TRADOTTO: IL CASO DEGLI AGGETTIVI DIMOSTRATIVI

Si è cercato sin qui di presentare due traduzioni lituane dell’*Infinito*, andando ad analizzare come esse si pongano verso il TP, ma anche tra di loro. Ora, per concludere, piuttosto che insistere sull’intraducibile poetico (nel caso in cui se ne accetti l’esistenza ontologica) e sulle difficoltà oggettive sollevate dall’idillio leopardiano³⁰, ci si vuole soffermare su quello che sembra essere invece un caso, reperibile tanto nel TA¹ quanto nel TA², di “traducibile non tradotto”.

Si parta da alcune considerazioni generali sulla prosodia. Sia Niliūnas che Breilis cercano di conservare la struttura metrica del TP (una strofa unica di

³⁰ Smentendo “l’affrettata affermazione di Ungaretti, in una famosa *Difesa dell’endecasillabo* per il ‘Mattino’ di Napoli, 31 marzo-1° aprile 1927: ‘provatevi a tradurlo [*L’infinito*] in altra lingua: non è più nulla”, Jean-Charles Vegliante afferma in modo assertivo: “sappiamo ormai che tutto è traducibile” (Vegliante 2001: 3).

15 endecasillabi sciolti). In aderenza rispetto al TP, Niliūnas alterna accenti principali di quarta e di sesta; Breilis, invece, costruisce solo endecasillabi a maggiore³¹. Ciò conferisce alla sua traduzione un andamento cantilenante che, se da un lato può risultare a tratti pesante, dall'altro sembra almeno alludere in qualche modo all'oscillazione attraverso cui si struttura *L'infinito* (questo-quello, qui-li, effettivo-immaginato, presente-passato). Si tratta di un aspetto non secondario al quale si potrebbe anche attribuire una funzione compensativa, se si considera che nessuno dei due traduttori rispecchia la particolare deissi usata da Leopardi nell'idillio, basata su un'alternanza di dimostrativi prossimali e distali distinguibile dal punto di vista sintattico ma ambigua e interscambiabile dal punto di vista semantico: un tratto, questo, strettamente necessario a suscitare l'intuizione emozionale dell'infinito e il senso finale di deriva esperiti dall'io³².

Ora, nella lingua lituana si distinguono tre principali pronomi e aggettivi dimostrativi: il prossimale *šis/ši* o (*šitas/šita*) (“questo/questa”), il distale *anas/ana* (“quello/quella”) e la forma *tas/ta*, che ha “a rather neutral meaning of distance, depending on the context [and] can be used like the English ‘this’, ‘that’ or even the article ‘the’” (Ramonienė *et al.* 2020: 64). In entrambi i TA, i dimostrativi contenuti nel TP non vengono tradotti integralmente (l'omissione si nota soprattutto nella versione di Niliūnas), mentre, laddove tradotti, si opta per *tas/ta*, per poi passare, nei versi finali, alle forme tra loro sinonimiche *šis/ši* (nel TA¹) e *šitas/šita* (nel TA²). L'alternanza tra due diversi dimostrativi viene dunque in qualche modo riprodotta, solo che, oltre a non rispecchiare quella presente nel TP, resta tendenzialmente poco chiara. Ci si chiede infatti come la forma *tas/ta*, che si è visto essere ambigua e legata al contesto, debba essere interpretata. Appare evidente che non le si possa dare il significato di “questo/questa”, perché in tal caso verrebbe privata di senso l'alternanza con *šis/ši* o *šitas/šita*, da intendere invece inequivocabilmente quali dimostrativi prossimali. D'altro canto, se si considerano *tas/ta* dimostrativi distali, secondo il criterio effettivamente seguito nelle traduzioni di servizio suggerite nel paragrafo precedente, allora bisogna ammettere la presenza, in entrambi i TA, di una vistosa deviazione – che pure sarebbe stata facilmente evitabile – rispetto a un elemento chiave dal punto di vista tanto strutturale quanto semantico dell'idillio leopardiano (*nė*, del resto, la situazione cambierebbe se si desse alla forma *tas/ta* valore di articolo determinativo). La questione viene poi ulteriormente complicata dal fatto che, nel tradurre il gerundio “sedendo” (v. 4 del TP), se Niliūnas propone “Sedendo li” (“*Sėdėdamas tenai*”, v. 4 del TA¹), con aggiunta rafforzativa dell'avverbio di lontananza, in accordo con l'interpretazione distale dei dimostrativi *tas/ta*; Breilis traduce “Seduto qui” (“*Prisėdęs čia*”, v. 4 del TA²). Egli mantiene

³¹ Sull'introduzione, nella poesia lituana, del sistema metrico accentuativo-sillabico, cfr. Cappellari (2013: 123).

³² Scrive a questo proposito Margaret Brose, “the indissoluble nexus [...] between expressions of the indefinite and the experience of the infinite [...] produced by means of carefully articulated contrasts between opposing semantic and temporal fields” (Brose 2013: 5). Sull'ambiguità semantica dei dimostrativi nell'*Infinito* cfr. anche, tra gli altri, Zublena (2010).

dunque l'aggiunta rafforzativa, ma usa l'avverbio di vicinanza, creando così un effetto contraddittorio in relazione ai dimostrativi *tas/ta*, qualora li si continui a interpretare come distali.

Analizzando più specificamente caso per caso, si può notare quanto segue: “quest’ermo colle” (v. 1 del TP) diventa “quel solitario colle” (“vienišoji / kalva”, vv. 1–2) nel TA¹, con inserimento, come si è visto, dell’enjambement tra aggettivo e nome ed eliminazione del dimostrativo, sostituito da “vienišoji”, ovvero dalla forma pronominale³³ dell’aggettivo “vienišas” (“solitario”), deaggettivale di “vienas” (“solo”); e “quello spoglio colle” (“tą plyną kalvą”, v. 2) nel TA², con variazione semantica del qualificativo (da “ermo” il “colle” diventa “spoglio”) e uso del dimostrativo (distale?) “ta”. “Questa siepe” (v. 2 del TP) diventa “quel confine” (“ta ežia”, v. 2) nel TA¹ e “quell’alto recinto” (“tą aukštą tvorą”, v. 2) nel TA². Le scelte lessicali fatte dai due traduttori in relazione a questo preciso passaggio testuale sono state già commentate³⁴. Il dimostrativo distale contenuto nell’espressione “di là da quella” (v. 5 del TP) non compare in nessuno dei due TA: Niliūnas traduce “in lontananza, [...] dall’altro lato” (“į tolumą, [...] anapus”, v. 5 del TA¹); Breilis traduce semplicemente “lontano” (“į tolių”, v. 4 del TA²). Anche il proximale di “queste piante” (v. 9 del TP) è omissso da entrambi i traduttori: il sintagma viene tradotto “tra le foglie” (“lapuos”, v. 10) nel TA¹ e “tra gli alberi” (“tarp medžių”, v. 9) nel TA². Quanto ai dimostrativi contenuti nei tre sintagmi successivi (“quello / infinito”, “questa voce”, “questa / immensità”, vv. 9-10, 10, 13-14 del TP), si è visto che Niliūnas li omette tutti, mentre Breilis traduce almeno il primo e il terzo, tralasciando il secondo³⁵, nonché rispettando, nella traduzione del terzo sintagma, il dimostrativo proximale (“in questa sconfinatezza” ([šioj bekraštybė], v. 13 del TA²)). Infine, il proximale contenuto nell’ultimo verso del TP (“e il naufragar m’è dolce in questo mare”) viene conservato da tutti e due i traduttori (“in questo mare” ([šioje jūroje], v. 15 del TA¹); “in questo mare” [“jūroje šioj”, v. 15 del TA²]).

Data la mancata riproduzione integrale dell’ondeggiamento deittico³⁶ tipico dell’idillio, il tipo di esperienza comunicata nei due TA cambia rispetto a quello comunicato nel TP³⁷. Si consideri, infatti, quanto segue. L’ultimo dimostrativo che accompagna la parola “mare” nel TP racchiude in sé tutto il senso dello sconfinamento finale dell’io lirico, in quanto supera i propri limiti grammaticali

³³ Tipica della lingua lituana, la forma pronominale serve a marcare o a specificare un aggettivo. Può essere tradotta antepoendo a quest’ultimo l’articolo determinativo oppure il dimostrativo distale, come nei seguenti esempi: “ateik į didžiąją auditoriją. ‘Come to the big hall’ [...]. Naujieji vestuvų papročiai skiriasi nuo senųjų. ‘The new wedding traditions differ from the old ones’ [...]. Ji labai mėgo savo mėlynąją suknelę. ‘She really liked that blue dress of hers’” (Ramonienė et al. 2020: 49–50).

³⁴ Cfr. *supra*, la p. 236.

³⁵ Cfr. *supra*, la p. 237.

³⁶ Di “diluvi di deittici” (2010: 366) parla Paolo Zublena nel già citato studio dedicato all’uso della deissi nell’*Infinito* di Leopardi.

³⁷ Sull’*Infinito* leopardiano come esperienza e visione cognitiva, cfr. Babuts (2006).

per realizzare la sintesi dell'oscillazione continua, verificatasi nel corso di tutto il componimento, tra il prossimale, il distale e le diverse dimensioni metaforiche che essi possono rappresentare in base alla posizione o alla percezione del soggetto³⁸; ed è appunto tale sintesi a creare quell'idea di vago, indefinito e infinito che fa da motore poetico dell'opera³⁹. Nei due TA, invece, lo stesso dimostrativo finale, mantenuto come si è visto in entrambi, risulta meno pregno, in quanto né Niliūnas né Breilis riproduce nella propria traduzione l'oscillazione caratterizzante l'idillio leopardiano. Si annulla così l'alternanza deittica (si ricordi, sintatticamente definita ma semanticamente ambigua) tra il vicino, il fenomenico e il presente da una parte, il lontano, l'immaginato e il passato dall'altra, e con essa, inevitabilmente, l'esperienza stessa dell'infinito. Si potrebbe al limite azzardare, e così piace chiudere questo studio, che tale alternanza deittica, nonché l'esperienza che ne scaturisce, possano essere in qualche modo recuperate ed espresse dall'ambiguità che si è detto caratterizzare la forma *tas/ta*, usata da entrambi i traduttori lituani.

BIBLIOGRAFIA

- AUTORIŲ KOLEKTYVAS (1969): *XX a. vakarų poetai*, Vaga, Vilnius.
- BABONAITĖ-PAPLAUSKIENĖ V. (2021): *Alfonas Nyka-Niliūnas*, Maironio lietuvių literatūros muziejus <<https://maironiomuziejus.lt/post-t-collections/alfonsas-nyka-niliunas/>> [ultimo accesso: 21.07.20].
- BABUTS N. (2006): *Leopardi's L'Infinito: a Cognitive View*, "Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures", 60/2: 67–80.
- BENSIMON P. (1990): *Presentation*, "Palimpsestes", 4: IX–XIII.
- BERMAN A. (1990): *La retraduction comme espace de la traduction*, *ivi*: 1–7
- BORUTTI S. (2015): *Note sull'intraducibile*, "Repères DoRiF autour du français: langues, cultures, plurilinguisme", 1 <http://www.dorif.it/ezine/ezine_articles.php?id=252> [ultimo accesso: 21.06.23].
- BROSE M. (2003): *Leopardi and the Power of Sound*, "California Italian Studies", 4/1: 1–35.
- BRUNDZAITĖ R. (2020): *Italų poezijos vertimai*, Lietuvos leidėjų asociacija <<https://lla.lt/en/k2/user-page/item/101-italu-poeijos-vertimai>> [ultimo accesso: 21.07.07].
- BUFFONI F. (a cura di) (2004): *La traduzione del testo poetico*, Marcos y Marcos, Milano.
- ID. (2011): *Per una teoria soft della traduzione letteraria*, in: BUFFAGNI C., GARZELLI B., ZANOTTI S. (eds.): *The Translator as Author: Perspectives on Literary Translation*, LIT Verlag, Münster.
- CAMPANINI S. (2019): *Alla ricerca dei veri moventi della ritraduzione editoriale. Alcune riflessioni sulla teoria e la pratica della ritraduzione letteraria*, "International Journal of Translation", 21: 121–132.

³⁸ Sulla dinamica tra l'opposizione questo-quello e il soggetto lirico cfr. Mengaldo (2006), in cui la questione viene analizzata in riferimento non solo all'*Infinito*, ma all'opera leopardiana nel suo complesso.

³⁹ Tornando a citare Borse, "The finite and the bounded present ('questa siepe') is first opposed to, and then transformed into the limitless sublimity of that sea ('il naufragar m'è dolce in questo mare') by means of the power of sound-images. The sublime otherness of infinite time and space will be made affectively proximate by a simple deictic reversal." (Borse 2013: 5).

- CAPPELLARI S. (a cura di) (2013): *Quaderni del premio letterario Giuseppe Acerbi. Letteratura lituana*, Gilgamesh, Mantova.
- CHURGINAS A. (1968): *Dieviškoji komedija. Pragaras*, Vaga, Vilnius.
- ID. (1970): *Dieviškoji komedija. Skaistykla*, Vaga, Vilnius.
- ID. (1971): *Dieviškoji komedija. Rojus*, Vaga, Vilnius.
- DAPKUTĖ D. (2019): *Kaip sukurti ir išlaikyti savo spaudą: išeivijos liberaliosios srovės spauda po Antrojo pasaulinio karo*, in: MASKULIŪNAS B. (sudaryt.): *Spauda ir leidyba lietuvių tautos istorijoje: vardai, idėjos, darbai, įvykiai: mokslo straipsnių rinkinys*, Šiaulių apskrities Povilo Višinskio viešoji biblioteka, Šiauliai: 131–143.
- DELLI CASTELLI B. (2007–2008): *La corrispondenza imperfetta. Riflessioni sulla traduzione letteraria e la traduzione specializzata*, “Traduttologia”, III/5–6: 133–152.
- DI NUNZIO N. (2020): *Modernismo e diaspora. ‘Aidai’ e il Montale dei profughi lituani*, in: PROLA D., ROSATTI S. (a cura di): *Di esuli, migranti e altri viaggiatori: Trans(n)azioni fra letteratura e storia*, Dig, Varsavia: 107–119.
- ESPOSITO E. (2013): *Tempo (e modi) del tradurre*, “Letteratura e letterature”, 7: 49–58.
- FUSCO F. (2015): *La ritraduzione nel panorama degli studi traduttologici*, “Translationes”, 7: 113–124.
- GAUČYS P. (1967): *Italai apie žiemą*, “Mokslas, menas, literatūra”, 29 (5): 3.
- GAUČYS P., SANTVARAS S. (sudaryt.) (1989): *Italijos balsai*, Rūta, Chicago.
- GEDA S. (2007): *Dieviškoji komedija. Pragaras*, Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, Vilnius.
- ID. (2009): *Dieviškoji komedija. Skaistykla*, Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, Vilnius.
- ID. (2011): *Dieviškoji komedija. Rojus*, Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, Vilnius.
- GUDELYTĖ T. (2009): *Komparatyvistinės studijos bandymas: Giacomo Leopardi atgarsiai Alfonso Nykos-Niliūno poezijoje*, “Literatūra ir menas”, 3233. <http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20120122194658/http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=3233&kas=straipsnis&st_id=14595> [ultimo accesso: 21.06.18].
- HEALEY R. (2011): *Italian Literature Before 1900 in English Translation: An Annotated Bibliography, 1929–2008*, University of Toronto Press, Toronto.
- KOSKINEN K., PALOPOSKI O. (2010): *Retranslation*, in: GAMBIER Y., DOORSLAER L. (eds.), *Handbook of Translation Studies*, vol. 1, John Benjamins, Amsterdam: 294–298.
- KVIKLYS D. (2009): *Draugas, The Lithuanian World-Wide Daily Newspaper, 1909–2009. A Brief Historical Overview*, “Lituanus. Lithuanian Quarterly Journal of Arts and Sciences” <55/4, http://www.lituanus.org/2009/09_4_01%20Kviklys.html> [ultimo accesso: 21.06.22].
- LEOPARDI G. (1968): *Eilėraščiai*, vertė NYKA-NILIŪNAS A., “Aidai”, 5: 207–208.
- ID. (1974): *Canti*, introduzione e note di BRIOSCHI F., BUR, Milano.
- ID. (1977): *Iš Giacomo Leopardi poezijos*, vertė ŠEŠPLAUKIS-TYRUOLIS A., “Mokslas, menas, literatūra”, 295 (50): 3.
- ID. (1981): *Pensieri*, translated by DI PIERO W. S., Louisiana State University Press, Baton Rouge and London.
- ID. (1984): *Vienišas žvirblis*, vertė NYKA-NILIŪNAS A., “Metmenys”, 47: 115–117.
- ID. (2009): *Mėnului*, vertė GUDELYTĖ T., “Literatūra ir menas”, 3233. <http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20120122194658/http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=3233&kas=straipsnis&st_id=14595> [ultimo accesso: 21.06.21].
- ID. (2017): *Giacomo Leopardi*, vertė BREILIS L., “Hieronymus”, 4: 50–51.
- MARZI G. (2010): *Leopardi e il segreto dell’Infinito*, “Quaderni d’Italianistica”, 31/2: 113–126.
- MENGALDO P. V. (2006): *Come iniziano i canti*, in ID.: *Sonavan le quiete stanze. Sullo stile dei Canti di Leopardi*, Il Mulino, Bologna: 41–77.
- MUSTEIKIS A. (2014): *Tapti vertėju paskatino Sidharta*, Lietuvos literatūros vertėjų sąjunga <<http://www.lvvs.lt/?item=784&lang=lt>> [ultimo accesso: 21.07.05].
- NARJASKAS J. (1938): *Dieviškoji komedija*, Šešupės spaustuvė, Marijampolė.
- NYKA-NILIŪNAS A. (2002): *Dienoraščio fragmentai 1938–1975*, Baltos Lankos, Vilnius.

- ID. (2010): *Poezija iš svetur*, Baltos Lankos, Vilnius.
- PATIERNO A. (2004–2006): *Poesia e traduzione: problemi teorici e analisi testuali*, “Annali dell’Università degli Studi ‘Suor Orsola Benincasa’”, 5: 101–116.
- PERELLA N. J. (2000): *Translating Leopardi?*, “Italice”, 77/3: 357–385.
- RAMONIENĖ M., PRIBUŠAUSKAITĖ J., RAMONAITĖ J.T., VILKIENĖ L. (eds.) (2020): *Lithuanian: A Comprehensive Grammar*, Routledge, London and New York.
- SARTESCHI S. (2010): L’Infinito e il piacere del «contrasto», “Quaderns d’Italià”, 15: 139–153.
- SOBECKIS D. (2012): *Lietuvių diasporos kultūrinė spauda: žurnalo ‘Aidai’ tendencijos ir transformacijos*, “Soter”, 41/69: 103–115.
- ŠEŠPLAUKIS-TYRUOLIS A. (1965): “Dantė ir Lietuva”, *Aidai*, 8 <https://www.aidai.eu/index.php?option=com_content&task=view&id=4269&Itemid=322> [ultimo accesso: 21.06.14].
- ŠIRVYTĖ-SALADŽIUVIENĖ G. (2005): *Ezoteriskasis Nyka-Niliūnas: biografijos, kūrybos ir interpretacijos aspektai*, Versus aureus, Vilnius.
- VANAGAITĖ G. (2018): *Lithuanian Literature in 1918–1940: The Dynamics of Influences and Originality*, “Interlitteraria”, 23/2: 340–353.
- VEGLIANTE J-C. (2001): *Tradurre (a) l’infinito*, “Leopardi and Translation”: second annual seminar, Leopardi Centre – University of Birmingham, <<https://www.birmingham.ac.uk/Documents/college-artslaw/lcahm/leopardi/leopardi.pdf>> [ultimo accesso: 21.07.08].
- VILIŪNAS G. (sudaryt.) (2003): *Modernizmas lietuvių literatūroje*, “Literatūra”, 45/1, Vilniaus universiteto leidykla, Vilnius.
- ŽMUIDA, E. (2010): *Alfonso Nyka-Niliūnas ir modernizmas*, “Naujasis Židinys-Aidai”, 5–6: 189–195.
- ZUBLENA P. (2010): *L’infinito qui. Deissi spaziale e antropologia dello spazio nella poesia di Leopardi*, in: GAIARDONI C. (a cura di): *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi*, Olschki, Firenze: 365–376.

ANDREA F. DE CARLO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE")
ORCID 0000-0001-9116-8308

TRADURRE DANTE IN POLACCO. ALCUNE RIFLESSIONI SULLA RESA DELL'ALLOTROPIA DANTESCA NELLE TRADUZIONI POLACCHE DEL XIX SECOLO

ABSTRACT

The greatest difficulty in translating Dante Alighieri's *Divine Comedy* into another language certainly consists in rendering as much as possible the richness of diatopic, diastratic and diaphasic registers and linguistic variants present in the poem. The language used by Dante expresses the various tones of the vernacular, also making use of various idioms, styles and literary genres that are also very different from each other. The different components brought to light both on a phonomorphological and lexical level often settle into linguistic allotropes, voices which, while going back to the same origin and retaining the same meaning, are formally differentiated. The abundance of allotropes is in fact a very important prerogative of the language of the *Comedy*. The article, focusing in particular on the phenomenon of allotropy in the original Italian, analyzes and compares the solutions provided by nineteenth-century translators: in particular, Julian Korsak, Antoni Stanisławski, Edward Porębowicz, and the unpublished translation by Józef Ignacy Kraszewski.

KEYWORDS: Julian Korsak, Antoni Stanisławski, Józef Ignacy Kraszewski, Edward Porębowicz, Polish nineteenth-century translations of *The Divine Comedy*

STRESZCZENIE

Największa trudność w tłumaczeniu *Boskiej Komedii* Dantego na inny język polega z pewnością na tym, by jak najlepiej oddać bogactwo rejestrów i wariantów diatopicznych, diastratycznych i diafazowych obecnych w poemacie. Język, którym posługuje się Dante, wyraża różne tony języka potocznego, wykorzystując również różne języki, style i gatunki literackie, które również bardzo się od siebie różnią. Odmienne składowe wyeksponowane zarówno na poziomie fonomorfologicznym, jak i leksykalnym często osadzają się w alotropach, głosach, które choć mają to samo pochodzenie i zachowują to samo znaczenie, są jednak formalnie zróżnicowane. Obfitość alotropów jest bowiem bardzo ważnym przywilejem języka *Komedii*. Artykuł, skupiając się w szczególności na zjawisku alotropii w oryginale włoskim, analizuje i porównuje rozwiązania oferowane przez XIX-wiecznych tłumaczy: w szczególności Juliana Korsaka, Antoniego Stanisławskiego, Edwarda Porębowicza oraz Józefa Ignacego Kraszewskiego i jego niepublikowanego przekładu.

SŁOWA KLUCZOWE: Julian Korsak, Antoni Stanisławski, Józef Ignacy Kraszewski, Edward Porębowicz, polskie XIX-wieczne przekłady *Boskiej komedii*

PREMESSA

Le asperità linguistiche e stilistiche che s'incontrano durante la traduzione della *Divina Commedia* continuano a suscitare una serie di riflessioni perlopiù sporadiche che non hanno rappresentato dei veri e propri studi programmatici sulla traduzione dell'opera dantesca¹. Ciò è avvenuto in passato e avviene ancora oggi, come è dimostrato dal breve saggio *Tradurre Dante in polacco* (2004) dell'italianista, poeta e traduttore Jarosław Mikołajewski, oppure dalle prefazioni di Agnieszka Kuciak che aprono i tre volumi contenenti l'ultima traduzione del poema dantesco, editi in Polonia tra il 2002 e il 2004: *Z notatek tłumacza* (Dalle note del traduttore) e *Prolegomena do rajskiej radości* (Prolegomeni alla gioia paradisiaca)². Per tale motivo sarebbe più consona parlare di osservazioni scaturite da quella costante attività traduttiva che, nel caso della *Commedia*, si è diffusa in Polonia a partire dal XIX secolo³.

Nell'Ottocento, la fioritura delle lingue nazionali e le istanze di indipendenza o di unità dei diversi popoli europei (cfr. Mounin 1965: 52) furono accompagnate da un'ampia riflessione sulla traduzione, considerata “nei termini dell'inclusione dell'estraneità e della sua appropriazione [...] e viene studiata e praticata, in nome di una «idea dell'unità ed universalità sostanziale della natura umana». Tradurre diventa un atto creativo e la traduzione inizia a sua volta a essere intesa come una forma autonoma di scrittura” (Laurenti 2015: 207–208). Per quel che concerne il poema dantesco, i traduttori ottocenteschi avanzarono varie ipotesi alle quali corrispondevano soluzioni differenti, talvolta agli antipodi: da una resa pedissequa del senso dell'originale, senza prendere assolutamente in considerazione l'aspetto estetico, sino alla totale esaltazione della forma a discapito del messaggio. Tra questi estremi si colloca un atteggiamento moderato, nel tentativo di cercare dei compromessi tra forma e contenuto.

I polacchi ebbero modo di conoscere l'intero poema dantesco nella loro lingua natia solo nel 1860, allorché venne pubblicata la traduzione a rime alternate e bacciate di Julian Korsak (1806 o 1807–1855), amico e compagno di studi dei grandi poeti del Romanticismo polacco, in particolare di Adam Mickiewicz (1798–1855) e Antoni Edward Odyniec (1804–1885)⁴. Una decina di anni dopo fu data alle

¹ Si tratta perlopiù di osservazioni nate da esigenze empiriche. Brevi accenni si trovano nei saggi sulla traduzione di Julian Tuwim, Aleksander Wat, Adam Czerniawski, Zygmunt Kubiak, Jacek S. Buras e altri (cfr. Balcerzan, Rajewska 2007: 151–167, 317–321, 371–376, 377–378).

² La prima prefazione è pubblicata nel volume Kuciak (2003: 5–23); la seconda in Ead. (2004: 5–14). A queste andrebbero aggiunte anche le riflessioni del drammaturgo polacco Tomasz Łubieński alla sua traduzione di ventidue canti della *Commedia*, pubblicate anche in lingua italiana: cfr. Łubieński (1992: 49–51).

³ In ambito accademico non vanno dimenticate le riflessioni (Salwa 1992, 2001), i veri e propri approfondimenti (Maślanka-Soro 2017; Pifko 2014, 2017), nonché alcune analisi contrastive sulla traduzione della *Divina Commedia* in Polonia (Bartkowiak-Lerch 2014, 2019; De Carlo 2017, 2019b).

⁴ Le traduzioni integrali della *Commedia* in polacco sono: J. Korsak (1860), *J. Guszkiwicz (1861–1864), *J.I. Kraszewski (1864–1869), A. Stanisławski (1870), E. Porębowicz (1899–1906),

stampe la seconda versione in endecasillabi sciolti a opera di Antoni Stanisławski (1817–1883). In seguito, negli anni 1899–1906 venne ultimata la traduzione in terzine dantesche di Porębowicz (1899–1906). Questa versione venne pubblicata in un unico volume nel 1909 e riscosse subito ampi consensi da parte della critica, anche se restarono alcune remore riguardo alla mancata resa del senso di alcuni passi, modificati per esigenze di rima. Inoltre, la presenza di arcaismi e neologismi che non trovano riscontro nella lingua comunemente usata rendeva talora faticosa la lettura. Malgrado ciò, quella di Porębowicz è stata considerata a lungo la traduzione classica per eccellenza e ancora oggi viene continuamente proposta in nuove edizioni aggiornate (cfr. De Carlo 2017: 126, 2019a: 198–201).

Dopo il fallimento dell'insurrezione polacca del gennaio 1863, uno dei più importanti scrittori dell'epoca, Józef Ignacy Kraszewski (1812–1887) tradusse a Dresda durante gli anni dell'esilio sassone, l'intero poema dantesco tra il 1864 e il 1865⁵. Benché questa traduzione sia ancora inedita, alcuni frammenti furono pubblicati da Kraszewski nel suo studio letterario *Dante. Studia nad Komedją Boską* (Dante. Studi sulla *Divina Commedia*, 1869b)⁶, frutto di quattro conferenze sul poema dantesco che l'autore tenne a Cracovia e Leopoli nel 1867⁷. Gli ultimi tre canti del *Paradiso* apparvero su "Biblioteka Warszawska" (vol. I, cfr. Alighieri 1866), mentre dei frammenti di *Pg* XXXIII uscirono su "Tygodnik Ilustrowany" (n. 156, vol. VI, cfr. Id.: 1870b); il canto XI del *Purgatorio* fu incluso nella miscellanea in onore del poeta romantico Seweryn Goszczyński (1801–1876) del 1875 (cfr. Id.: 1875).

TRADURRE LA LINGUA DELLA *DIVINA COMMEDIA*

La difficoltà maggiore nel tradurre la *Divina Commedia* consiste nel rendere al meglio la ricchezza di registri e le varianti diatopiche, diastratiche e diafasiche presenti nel poema. Oltre al problema della ricchezza linguistica si pone la questione di certe espressioni che trovano la loro ragion d'essere solo nel testo di partenza. La lingua del poema risulta infatti alquanto varia, poiché accanto a parole del volgare fiorentino in tutte le sue forme, auliche e plebee, si trovano voci del toscano occidentale e meridionale, qualche raro termine di altri dialetti italiani, forme obsolete e rare, latinismi, gallicismi, provenzalismi e neologismi. Possono, ad

*S. Dembiński (1902–1903), J.M. Kowalski (1932), A. Świdorska (1947), A. Kuciak (2002–2004). L'asterisco indica le traduzioni inedite.

⁵ Nel 1845, nel romanzo *Pod włoskim niebem*, Kraszewski inserì la traduzione in prosa del canto V dell'*Inferno* (cfr. Kraszewski 1845).

⁶ Un estratto del saggio kraszewskiano fu pubblicato in Kraszewski (1869a).

⁷ In seguito ripubblicato anche in tedesco nella traduzione di Szczepan Bohdanowicz del 1870 (cfr. Kraszewski 1870).

esempio, coesistere insieme terminologia filosofica e forme gergali, tecnicismi e voci basse o popolari e così via.

Un'altra parte considerevole del lessico della *Commedia* è costituita dai termini dei linguaggi specialistici come medicina, astronomia, ottica, geometria, arte della caccia, navigazione e altri (per un approfondimento, cfr. Baldelli 1978: 103; Id. 1991; Manni 2013: 116). Essi sono generalmente raggruppati e condensati in uno stesso passo così da poter esprimere immagini straordinarie e di grande mimetismo espressivo.

Nell'intento di rappresentare la totalità del reale il poeta ricorre poi a neologismi e neoformazioni, introducendo altresì nell'uso poetico voci popolari o forme puerili e domestiche. Si pensi, ad esempio, ai diminutivi *vedovella* (v. 77) o *miserella* (v. 82) di *Pg X*⁸. I commentatori del poeta hanno infine individuato fra i neologismi danteschi una predominanza di verbi denominali e deavverbiali, che esprimono un passaggio dalla staticità alla dinamicità; una funzione simile è svolta anche dagli *hapax* presenti nel poema che toccano tutti i registri, su una scala che va dal volgare al sublime.

La copiosa presenza di allotropi nel lessico e nella morfologia della *Commedia*, che costituisce uno degli aspetti più interessanti della lingua dantesca, rivela l'ampio ventaglio di risorse linguistiche cui il poeta ha attinto per esigenze stilistico-espressive, ma anche per necessità di rima e di metro del verso (Manni 2013: 125; cfr. anche Tateo 2005: 262).

Alla luce di quanto esposto risulta di particolare interesse analizzare come i primi traduttori polacchi della *Divina Commedia* si siano cimentati nella resa degli allotropi nella *Commedia*. Le traduzioni che vengono messe qui a confronto sono quelle di Julian Korsak, Józef Ignacy Kraszewski, Antoni Stanisławski e in ultimo quella più tarda di Edward Porębowicz. Per quel che concerne la traduzione di Kraszewski (Id. 1864–1865), ai fini della nostra analisi ricorremo ai frammenti pubblicati dallo scrittore stesso. Tuttavia, laddove non si disponga del testo edito sotto la diretta sorveglianza dell'autore, gli esempi sono tratti dall'edizione critica dell'autografo in corso di pubblicazione⁹.

⁸ Nel primo caso solo Porębowicz conserva il vezzeggiativo (v. 77) *wdowenka*; invece Kraszewski (v. 77), Stanisławski (v. 83) e Korsak (v. 79), traducendo con *wdowa*, perdono il diminutivo. Nel secondo caso Kraszewski ricorre a una forma vezzeggiativa *biedaczka* (v. 81), mentre Porębowicz (v. 82) usa il termine neutro *biedactwo* (in questo contesto ha il significato di poverina, poveretta); invece gli altri traduttori propendono per una soluzione simile: Korsak (v. 82) *wdowa nieszcześliwa*; Stanisławski (v. 88) *nieszczęśliwa*.

⁹ D. Alighieri, *Boska Komedia*, przekład J. I. Kraszewski, opracowanie i wstęp A. F. De Carlo, tłumaczenie wstępu M. Wrana, red. naukowa A. F. De Carlo, M. Wrana, Collegium Columbinum, Kraków, in corso di stampa. Gli esempi selezionati per il confronto e la disamina delle traduzioni sono tratti da Korsak (1860); Stanisławski (1870). Riguardo alla traduzione di Porębowicz, si è scelta l'edizione curata dalla dantista polacca Maria Maślanka-Soro (Alighieri 2004). Per il testo di partenza, è stata adottata l'edizione a cura di Natalino Sapegno (Alighieri 1998).

LA RESA DEGLI ALLOTROPI DANTESCHI

Dante ricorre a gallicismi, latinismi e forme dialettali per costruire serie di allotropi. Una delle ragioni più importanti della presenza di varianti allotropiche nella lingua dantesca è l'inclinazione del poeta a contrapporre le forme latineggianti o alcune voci della tradizione letteraria a certe forme volgari, senza però sopprimerle (cfr. Tateo 2005: 262–263; oppure Manni 2013: 125–128). Si possono considerare, a titolo di esempio, gli allotropi *vecchio* e *veglio*, che, assieme al latinismo *sene*, delineano il grado crescente di nobiltà fra Caronte nell'*Inferno*, Catone nel *Purgatorio* e Bernardo di Chiaravalle nel *Paradiso*. Questa progressione di significato ineluttabilmente si perde in quasi tutte le traduzioni, dal momento che i traduttori fanno ricorso soltanto al termine *starzec* ('vecchio, vegliardo'), a eccezione di Porębowicz che traduce il latinismo *sene* di *Pd* XXXI 59 con la perifrasi *mąż siwobrody* (lett. 'uomo dalla barba canuta'). In quest'ultimo caso, se da una parte la scelta del traduttore è perfettamente in linea con la modalità di denominazione adottata dal poeta fiorentino, dall'altra l'epiteto "dalla barba canuta" evoca piuttosto il senso di saggezza che quello di solennità connotato dal lemma *sene*.

Nei contesti elevati della *Commedia* le forme latineggianti subentrano alle forme popolari, con l'evidente scopo di nobilitare il linguaggio: per esempio, accanto a *vegliare* ('stare desto, vigilare') è ravvisabile altresì l'allotropo *vigilare* che, al pari del gallicismo *vegliare*, presenta il senso metaforico di "dedicarsi senza interruzione a un'attività" (Pasquini 2005: 218): "Voi vigilate ne l'eterno die" *Pg* XXX 103; "ma perché 'l sacro amore in che io veglio" *Pd* XV 64. I traduttori polacchi rendono *vegliare* di *Pd* XV 121, "L'una vegghiava a studio de la culla", attraverso scelte diverse¹⁰: Korsak e Stanisławski preferiscono *czuwać* ('vigilare, vegliare, assistere'), Kraszewski opta per il sinonimo *pilnować* ('vigilare, sorvegliare'), mentre Porębowicz rende con un termine semanticamente più marcato *ślęczyć* ('sgobbare, faticare'). Nel caso invece del latinismo *vigilare* di *Pg* XXX 103 tutti i traduttori fanno una scelta omogenea: traducono con *czuwać* o il suo derivato deverbale, anche se l'unico a esplicitare il senso metaforico è Porębowicz che, tramite l'uso dell'aggettivo *ciągły* ('continuo, incessante'), esprime la continuità assoluta della contemplazione: "W ciągłym czuwaniu wam się wzrok nie mruży" (v. 103). Kraszewski, con "Wy czuwacie wśród wiekuistej światłości" (v. 102), coglie perfettamente il significato di "eterno die", ossia di luce eterna, che è Dio stesso, mentre Stanisławski e Korsak traducono alla lettera. Il primo rende con "nel bagliore del giorno eterno": "Wy tak czuwacie w dnia wiecznego blasku" (v. 107), mentre il secondo definisce l'estasi divina persino *wielkie* ('maestosa'): "Wasze

¹⁰ Korsak (v. 127) "Jedne czuwały nad kolebką dzieciak"; Kraszewski (v. 121) "Jedna pilnowała kolebki"; Stanisławski (v. 128) "Jedne czuwały pilnie nad kolebką"; Porębowicz (v. 121) "Inna, bywało, ślęczy przy kolebce".

w dniu wiecznym tak wielkie czuwanie” (v. 119). Il verbo *czuwać* viene riproposto coerentemente nella resa di *veglio* in *Pd XV 64*: “Lecz żeby miłość, w którą czujne oko / Z ciągłym czuwaniem zatapiam głęboko” (Korsak, vv. 67–68), “Lecz że miłość święta, w której czuwam / Na [n]ieustanném widzeniu, które we mnie koi” (Kraszewski, vv. 64–65), “Lecz aby miłość święta, w której czuwam / Z wiecznie rozwartą żrenicą i która” (Stanisławski, vv. 66–67). Come si evince dai versi or ora menzionati, Porębowicz esplicita in un solo verso il messaggio dantesco (v. 64), che allude all’amore divino che perpetuamente arde in Dante e lo nutre: “Lecz aby miłość, która mną owładła”. Il verbo *owladnąć* (‘impadronirsi, impossessarsi’) consente al traduttore di conservare la rima con il v. 66: *owladła – posiadła*.

Nel poema dantesco il ricorso agli allotropi può dipendere non solo da una scelta stilistica, ma anche da ragioni puramente formali (cfr. Tateo 2005: 268). Si pensi all’aggettivo *robbio* (o *roggio*), che nel poema appare in molti casi in rima. Sul piano semantico, a differenza di *rosso*, le varianti *robbio* e *roggio* sono riferite al colore del fuoco. Al v. 94 di *Pd XIV* ritorna il cromatismo della fiamma rovente, espresso dalla variante *robbio* (dal lat. *rūbēus*): “ché con tanto lucore e tanto robbi”, ossia gli spiriti che appaiono a Dante si presentano intensamente luminosi e rosseggianti come fiamme (Alighieri 1992: 246). Queste entità spirituali in Kraszewski sono *rumiane* (‘rubiconde’): “Ukazały mi się jasności tak wspaniałe i rumiane” (v. 94); in Porębowicz appaiono scarlatte: “Bo tak szkarłatny, światły nad podziwy” (v. 94); infine sono semplicemente rosse in Korsak e Stanisławski: “Wśród dwóch promieni i takie czerwone” (v. 97); “Bo w takiej jaśni i w takiej czerwieni” (v. 97).

In *If XI 73*, “perché non dentro da la città roggia”, Korsak, Kraszewski e Stanisławski rendono il senso di *roggio* evocando semplicemente l’immagine di una città infuocata: Korsak: “w mieście ognia” (nella città di fuoco, v. 83); Kraszewski: “gród płomieni” (la città di fiamme, v. 74); Stanisławski: “w tym ognistym grodzie” (in questa città infuocata, v. 81); Porębowicz, invece, probabilmente per ragioni di rima, opta per una perifrasi *szkarłatna parnia* (v. 73), che in italiano si potrebbe rendere con “fornace scarlatta”, anche se in lingua polacca il termine *parnia* indica piuttosto una particolare camera satura di vapore, utilizzata per rendere duttile il legno. Vale la pena osservare inoltre che l’Alighieri fa riferimento al simbolo degli inferi che è anche la parte estrema del baratro infernale, cioè la città di Dite. Essa appare come una città fortificata e per questo la scelta più consona è sicuramente quella proposta da Kraszewski e Stanisławski, che al vocabolo *miasto* (‘città’) prediligono il termine *gród*, che denota proprio la città fortificata medievale. In *Pg III 16*, “Lo sol, che dietro fiammaggiava roggio”, l’immagine del Sole che brilla rossastro dietro Dante è reso da tutti i traduttori. Il sole in Kraszewski fiammeggiava rosso, “Słońce, z tyłu płomieniało czerwono” (v. 16), in Stanisławski ardeva rosso, “Słońce, co za mną pałało czerwone” (v. 16), in Porębowicz avvampava con la sua rossezza, “Słońce co z tyłu czerwonością gore” (v. 16), e infine in Korsak il sole era un fuoco rosso, “W czerwonym ogniu za mną słońce stało” (v. 14).

L'aggettivo *roggio* in *If* XIX 33 assume un significato diverso: infatti, la "più roggia fiamma" che *succia* ("succhia, lambisce", Alighieri 1992: 292; 1998: 216; cfr. Consoli 2005: 243) i piedi dei papi simoniaci non si riferisce al colore, e dunque non è da intendersi "più rossa", bensì "più viva", con riferimento al calore e all'intensità del tormento. Infatti, "è una fiamma che brucia senza consumare, ma la cui forza penetrante succhia le secrezioni del corpo" (Alighieri 1992: 292). Kraszewski e Stanisławski rendono "più rossa", avvalendosi così della prima accezione: "Rzekłem ja – którego czerwienży płomień wysysa?" (Kraszewski, v. 33); "A członki jego ssie płomień czerwienży?" (Stanisławski, v. 38). Con l'espressione "fuochi rossi" Korsak banalizza l'immagine, "Czy mu tak ogień czerwone dopiekły?" (v. 34), mentre in Porębowicz il rosso è persino sanguigno "I piętę mu ssą krwawsze błyski ryże?" (v. 33).

L'attributo *roggio* indica altresì il rossore infuocato di Marte, che a Dante appare ancora più rossastro rispetto a chi lo osserva dalla terra: "per l'affocato riso de la stella, / che mi pare più roggio che l'usato" (*Pd* XIV 86–87). L'associazione dantesca del colore rosso con l'intensità del calore è resa da tutti i traduttori, anche se con scelte molto diverse. Il parasinteto verbale *affocare* è posposto da Korsak nel verso successivo tramite il verbo *zarumieniać się* ('tingersi di rosso'): "Po nowym świetle, po uśmiechu gwiazdy, / Co się czerwienżym blaskiem zarumienia" (v. 89–90). Nel caso degli altri traduttori, notiamo che Kraszewski e Stanisławski rendono "con sorriso infuocato del pianeta". Il primo traduce: "Po widoku rozplomienionego uśmiechu gwiazdy / Który mi się zdał czerwienżym niż zwykle" (vv. 87–88), mentre il secondo: "Po rozognionym uśmiechu planety, / Co mi czerwienżym, niż zwykle się zdawał" (v. 89–90). Porębowicz sfrutta la vivezza cromatica della stella, esaltandone l'aspetto rutilante, purpureo: "Po roześmianiu gwiazdy purpurowem / Czerwienżem niż ton jej zwykłej purpury" (vv. 86–87). In quest'ultima traduzione vale la pena osservare che Porębowicz oppone il comparativo di *czerwony* ('rosso') a quello di *purpurowy* ('purpureo'), al fine di esprimere una maggiore intensità cromatica.

Dante si serve altresì della morfologia verbale per ottenere allotropi. Si pensi al caso delle varianti del verbo *affocare*: accanto a una forma dittongata, *affuoca* in *If* XXV 24, se ne ravvisa un'altra senza il dittongo, *affoca* in *If* VIII 74. Il primo ha il senso di "spirar fiamme", con riferimento al drago di Malebolge che erutta fuoco contro chiunque incontri. Si osserva che Korsak e Kraszewski traducono alla lettera *buchać ogniem* ('buttar fuoco'), rispettivamente: "Buchając ogniem, siedział smok obrzydły" (v. 23) e "I buchał ogniem na każdego kogo spotkał" (v. 24). Stanisławski ricorre al più letterario *zionać ogniem* ('eruttare, lanciare fuoco') "Na barkach jego, siedział smok i zionał / Ogniem na wszystkich, kogo tylko spotkał" (vv. 26–27). Soltanto Porębowicz si discosta dall'originale traducendo con il verbo *nastroszyć się* ('rizzarsi, mettersi all'erta'), "Siedział smok; skrzydeł nastroszył się błona" (v. 23). Il termine *affoca*, invece, conserva il senso generico di "bruciare, arroventare" ("il foco eterno / ch'entro l'affoca") i traduttori in generale rendono il senso, anche se utilizzano soluzioni molto diverse. Korsak intensifica l'immagine avvalendosi di due

traducanti *żarzyć się* ('ardere senza fiamma') e il più aderente *plonąć* ('bruciare, ardere'): "Mistrz odpowiedział: «Ogień wiekuiste, / Które w ich wnętrzach żarzą się i płoną»" (vv. 73–74); Kraszewski e Stanisławski rendono alla lettera: il primo traduttore con *plonąć*, "Który w nich płonie, czyni je czerwonemi" (v. 74), mentre il secondo con il sinonimo *palić* ('ardere, bruciare'): "A on mi na to: «Ogień to przedwieczny, / Pałac ich wnętrze, czerwoność im daje»" (vv. 80–81); Porębowicz adotta la perifrasi "emerge una striscia color fuoco": "Więc on mi na to: «Od wiecznych płomieni / Z wnętrza wykwita pas barwy ognistej»" (vv. 73–74).

La scelta di varianti allotropiche è talvolta dettata da un preciso criterio semasiologico: per esempio, il termine *foco* della tradizione lirica, usato sempre al singolare, indica la combustione di una sostanza, anche in senso traslato, a differenza della variante *fuoco* che connota invece il "rogo" (*If* XXX 110), mentre il plurale *fuochi* denota le "fiamme", anche in senso metaforico ("i fuochi pii", *Pd* IX 77). A tal proposito, possiamo analizzare gli ultimi due esempi. In *If* XXX 10, osserviamo che con il traducente *stos* ('rogo') Korsak e Porębowicz esplicitano il senso di *fuoco*: "Gdyś na stos wstępował" (v. 105) e "Gdzieś widział, że stos dla cię układali" (v. 110). Al contrario, Kraszewski e Stanisławski, ricorrendo al termine *ogień* ('fuoco'), si limitano a tradurre alla lettera: "[...] Gdyś szedł / Na ogień, nie miałeś jej tak prędkiej" (vv. 107–108) e "Gdyś szedł na ogień" (v. 120). A un raffronto delle traduzioni di *Pd* IX 77 si evince che Stanisławski e Porębowicz rendono *fuochi* con il suo corrispettivo polacco *ognie*: "Łącznie ze śpiewem tych pobożnych ogni" (v. 85) e "Wraz z pobożnymi ogniami na niebie" (v. 77). Korsak, invece, esplicita il senso di *fuochi pii*, traducendo con *Serafini*: "Z Serafinami niebo rozwesela" (v. 83). Kraszewski rende con una soluzione meno aderente al testo di partenza: "Nieustannie pieśnią tych ognisk pobożnych" (v. 77), poiché il lemma *ognisko* rimanda subito all'immagine del "falò".

Nella *Commedia* s'incontrano altre due varianti allotropiche che non tutti i traduttori riescono a conservare nelle loro traduzioni: *arbore* ed *albero*. Secondo alcuni esegeti della *Commedia*, Dante preferisce il latinismo *arbore* laddove il termine assume un valore simbolico, indicando sia l'albero del girone dei golosi (*Pg* XXIV 113) sia l'albero del Paradiso terrestre (*Pg* XXXIII 72) (Manni 2013: 126). Nel primo caso, Kraszewski e Stanisławski optano per il più generico *drzewo* ('albero'): "A my przyszlismy do wielkiego drzewa" (v. 114); "A myśmy przyszli ku wielkiemu drzewu" (v. 118). Korsak e Porębowicz invece scelgono di tradurre con l'iponimo *jabłoń* ('melo') in linea con l'immaginario collettivo, secondo cui l'albero della conoscenza sarebbe un melo e il suo frutto simbolo di tentazione e del peccato originale: "Pod jabłoń głuchą na ich łyzy i prosby" (v. 111); "A my staniemy u dziwnej jabłoni" (v. 113). La chiave per comprendere la scelta traduttiva di Korsak e Porębowicz si trova nei versi danteschi successivi: "Trapassate oltre senza farvi presso: / legno è più su che fu morso da Eva, / e questa pianta si levò da esso" (*Pg* XXIV 115–117)¹¹.

¹¹ "Przechodźcie dalej, jabłoń jest tam wyżej, / Z której owocu skosztowała Ewa, / Ta latoroślą jest tamtego drzewa" (Korsak, vv. 113–115); "«Kto idzie, niech się nie zbliża, niech stroni! / Wyżej jest

Il grande albero che Dante e Virgilio incontrano nel girone dei golosi è nato dalla pianta il cui frutto fu morso da Eva nel Paradiso terrestre. Tuttavia Dante, in linea con il libro della Genesi, non specifica di quale albero si tratti (cfr. *Gn* II 15–17, III 1–6). È a partire dalla traduzione della Bibbia in latino (detta *Vulgata*), risalente al IV secolo d.C., che il pomo diviene il frutto proibito. Infatti, l'albero della conoscenza viene definito con i termini *bonum et malum*: l'ambiguità del termine *malum*, che in latino significa tanto “male” (*mālum*), quanto “mela” (*mālum*), ha portato a una falsa associazione di idee che si è radicata tanto nel folclore popolare quanto nella tradizione figurativa del Medioevo e del Rinascimento (cfr. Kopaliński 2006: 108–110).

Nel caso di *Pg* XXXIII 72, invece, si riscontra una scelta unanime da parte dei traduttori, che optano tutti per la forma *drzewo*: “W zakazie, jakim to drzewo otoczył.” (Korsak, v. 78); “Dotykania moralnego tego drzewa” (Kraszewski, v. 72); “Ze drzewa tego dotykać zakazał” (Stanisławski, v. 75); “Tkwi w treści tego o drzewie zakazu” (Porębowicz, v. 72).

Interessante è altresì la resa di varianti lessicali che implicano una gradazione stilistica (cfr. Manni 2013: 126), come nel caso della triade già summenzionata: gli allotropi *vecchio* – *veglio* e il latinismo *sene*. Un altro esempio degno di nota è il più consueto *specchio* cui si contrappongono le varianti ricercate *spieglio*, che ricorre quattro volte, il latinismo *speculo* in *Pd* XXIX 144, nonché il gallicismo *miraglio*, adottato in *Pg* XXVII 105 con valore allegorico. I traduttori perdono inesorabilmente la *variatio* lessicale del testo di partenza e, di conseguenza, anche la gradazione stilistica, ricorrendo in tutti i casi al solo termine *zwierciadło*. Nel caso di *spieglio* di *If* XIV 105 osserviamo: “Wzrok utkwiał w Romę jak w swoje zwierciadła” (Korsak, v. 109); “I patrzy na Rzym jako we zwierciadło” (Kraszewski, v. 103); “A na Rzym patrzy jak na swe zwierciadło” (Stanisławski, v. 110); “A w Rzym wpatrzony niby we zwierciadło” (Porębowicz, v. 105)¹². Analogamente avviene con il latinismo *speculo* in *Pd* XXIX 144: “Która zwierciadeł tyle dla się stwarza” (Korsak, v. 146); “Tylu zwierciadeł w których się odbija” (Kraszewski,

jabłoń, z której jadła Ewa; / To jest latorośl pozostała po niej»” (Porębowicz, vv. 115–117). Al contrario, Karszewski e Stanisławski mantengono l'iperonimo *drzewo*: “Mijajcie ani się zbliżając / Wyżej jest drzewo z którego owoc jadła Ewa / A to jest z tamtego wzięte” (vv. 117–118); “Mijajcie, lecz się nie zbliżajcie wcale! / Wyżej jest drzewo, którego owocu / Zakosztowała uwiedziona Ewa, / A krzew ten szczepem jest tamtego drzewa!” (vv. 120–123).

¹² E si osservi ancora, rispettivamente in *Pd* XV 62: “Tak jest, jak wierzysz: tu wielcy i mali / Patrzą w zwierciadło, gdzie jak w szybie fali” (Korsak, vv. 64–65); “W tém życiu patrzą na zwierciadło” (Kraszewski, v. 62); “Więksi i mniejsi patrzą w to zwierciadło” (Stanisławski, v. 64); “Tych nieb są jeno odbiciem zwierciadła” (Porębowicz, v. 62). In *Pd* XXVI 106: “Bo ją zwierciadło w mych oczach odbiło, / Które odbija rzeczy rozmaite” (Korsak, vv. 104–105); “Bo ją widzę w nieobłudnym zwierciadle” (Kraszewski, v. 106); “Widzę ją bowiem zwierciadle prawdziwym” (Stanisławski, v. 110); “Gdyż ja w zwierciadle widzę niezwodniczem” (Porębowicz, v. 106); In *Pd* XXX 85: “Chcę lepsze zrobić z mych oczu zwierciadła” (Korsak, v. 92); “Oczy się moje zwierciadłami stały” (Stanisławski, v. 91); “Jak ja, zwierciadło kiedy z oczu czynię” (Porębowicz, v. 85). Nel caso di Kraszewski al v. 85 il termine scompone del tutto.

v. 143); “Tyle zwierciadeł, w których się rozbija” (Stanisławski, v. 150), “Skoro zwierciadeł tyle w sobie wszczyna” (Porębowicz, v. 143). *Specchio e miraclio* ricorrono nel medesimo brano di *Pg XXVII 103–105*, laddove Lia parla di se stessa usando il termine *specchio*, mentre indica con *miraglio* lo specchio in cui si riflette Rachele, assurta alla beatitudine del Paradiso (Manni 2013: 126): “Per piacermi a lo specchio, qui m’adorno; / ma mia suora Rachel mai non si smaga / dal suo miraclio, e siede tutto giorno”. Malgrado tutti i traduttori non riescano a restituire la variazione lessicale, mantengono in ogni caso l’immagine¹³.

Fra le varianti legate alla suffissazione alterativa, che presenta una notevole varietà, prendiamo in analisi l’alternanza *suora – sorella – serocchia* (cfr. Manni 2013: 128). Benché per il fiorentino dell’epoca fosse più comune l’ultima variante (dal lat. *sōrorcūla*), è attestata solo due volte nella *Commedia* (in rima *Pg IV 111* e *Pg XXI 28*), poiché Dante preferisce *suora*, con cinque occorrenze (*Pg XXII 114*, *XXIII 120*, *XXVII 104*, *Pd XXIII 56*, *XXIV 28*) e *sorella*, con quattro attestazioni (*If XII 20*, *XXIV 5*, *Pg XXIV 13*, *XXXIII 11*). Korsak e Kraszewski rendono *serocchia* con *siostra*, mentre Stanisławski e Porębowicz prediligono la variante poetica *siostrzyca*. Quest’ultimo, verosimilmente per questioni di rima, sostituisce *serocchia* riferito a pigrizia di *Pg IV 111* con *brat* (‘fratello’), senza però compromettere il senso dell’originale¹⁴. Per quel che riguarda il termine *suora*, invece, osserviamo che i traduttori oscillano tra le due varianti *siostra* e *siostrzyca* (o il corrispettivo ipocoristico *siostrzyczka*), benché non manchino le eccezioni¹⁵. Per esempio, Korsak in generale usa *siostra*, ma in *Pd XXIII 56*, “che Polimnia con le suore fero”, esplicita il senso di *suore* traducendo con *Muzy* (v. 59). Ancora in

¹³ “Chcę się podobać przed zwierciadłem sobie, / Tu zbieram kwiaty i wieńce z nich robię / Lecz moja siostra Rachela dzień cały / Siedzi i patrzy w zwierciadł krysztaly:” (Korsak, vv. 108–111); “Bo chcę być piękną przed mojm zwierciadłem / Ale siostra moja Rachela od swego się nie odwraca / Zwierciadła, siedzi przed nim dzień cały” (Kraszewski, vv. 104–106); “Tu się ozdabiam, abym sobie samej / Przed mem zwierciadłem podobać się mogła. / Lecz siostra Rachel od swojego nigdy / Ani odchodzi, i dzień cały siedzi:” (Stanisławski, vv. 107–110); “Przed zwierciadłkiem w kwiaty się ubiorę: / Siostrzyczka Rachel stroi się, a stroi / I u zwierciadła siedzi w każdą porę” (Porębowicz, vv. 103–105).

¹⁴ Korsak: “Niżby w lenistwie miał siostrę rodzoną” (v. 94); “Więc jego dusza, wspólna siostra nasza” (v. 28). Kraszewski: “Jak gdyby lenistwo było jego siostrą” (v. 110); “Jego dusza, która jest mojej i twój Siostrą” (v. 28). Stanisławski: “Niżby lenistwo siostrzycą mu było” (v. 110); “Więc dusza jego, dusz naszych siostrzyca” (v. 29). Porębowicz: “Jakby był bratem rodnym bezochoty” (v. 111); “Więc jego dusza, siostrzyca nas obu” (v. 28).

¹⁵ Korsak: “Deidamia ze swymi siostrami” (v. 117); “Tego brat wschodził na niebie okrągły” (v. 121); “Lecz moja siostra Rachela dzień cały” (v. 109); “Gdyby tu wszystkich poetów języki / Muz, co najśłodszy wykarmione mlekiem” (v. 59); “O święta siostr! Głos twej prośby szczerzy” (v. 31). Kraszewski: “I Deidamję z siostrami” (v. 113); “Była siostra tego słońca” (v. 119); “Ale siostra moja Rachela od swego się nie odwraca” (v. 105); “Do wydania głosu, które Polymnia z siostrami” (v. 56); “O święta siostrzyco moja, która tak pobożnie” (v. 27). Stanisławski: “Deidamia ze swemi siostrami” (v. 117); “Siostra tej gwiazdy (i wskazałem słońce)” (v. 123); “Lecz siostra Rachel od swojego nigdy” (v. 109); “Które Polymnja z siostrzycami swemi” (v. 57); “Święta siostrzyco, która tak pobożne” (v. 31); Porębowicz: “I z siostrzycami swemi Deidamija” (v. 114); “[...] foremną / Tarczę jawiła siostrzyca planety” (v. 120); “Siostrzyczka Rachel stroi się, a stroi” (v. 104); “Które Polymnia z siostrami na mlęcznym” (v. 56); “O ty nabożna, czuła, święta siostr!” (v. 28).

Pg XXIII 120 sostituisce scientemente *siostra* con *brat*, dal momento che esso si riferisce al termine *księżyc* ('luna'), che in polacco è di genere maschile. L'espedito traduttivo di Porębowicz, al fine di mantenere *siostrzyca*, è alquanto singolare: il traduttore, infatti, riesce a ovviare alla differenza di genere che presentano le due lingue, impiegando una perifrasi di genere femminile per esprimere il concetto di luna piena, ossia *foremna tarcza* (lett. 'scudo ben fatto'). Kraszewski e Stanisławski conservano sì il femminile del testo di partenza (rispettivamente: "siostra tego słońca", v. 119; "siostra tej gwiazdy", v. 123), ma il primo traduttore, a margine del verso, appunta la parola *księżyc*, molto probabilmente perché non era sicuro del suo traduttore, mentre il secondo disambigua la sua scelta traduttiva, esplicitando in nota che si tratta dell'astro lunare.

Nel caso di *sorella* le varianti che ricorrono con più frequenza sono *siostra* (Korsak, Kraszewski, Stanisławski e Porębowicz), *siostrzyca* (Stanisławski) e infine *siostrzyczka* (Porębowicz)¹⁶. In *If* XXIV 5, Kraszewski sostituisce *siostra* con *brat*, poiché Dante con *sorella* denota la neve, ma *śnieg* in polacco è di genere maschile¹⁷. Stanisławski mantiene la forma femminile *siostrzyca biała*, chiarendo in nota che si tratta di *zima* ('inverno'). Verosimilmente anche le soluzioni proposte da Porębowicz, "śnieżna siostra swoja", e Korsak, "swoja biała siostra", vanno in questa direzione.

In *Pd* III 46 e 113 il termine *sorella* assume il valore di monaca che viene rispettato da tutti i traduttori, i quali fanno ricorso a una varietà lessicale interessante: accanto al più generico *zakonnica* (Korsak, Kraszewski), troviamo *dziewica zakonna* (Kraszewski), *siostra zakonnica* (Stanisławski), *mniszka* (Stanisławski), oppure il suo ipocoristico *mniszeczka* (Porębowicz), e in ultimo *siostrzyczka zakonna* (Porębowicz)¹⁸.

Al fine di chiarire ancora di più il *modus operandi* dei traduttori polacchi, vale sicuramente la pena prendere in analisi la varietà che presentano alcune forme verbali di più largo uso nella *Commedia*. A titolo di esempio, si considerino le tre forme verbali *manducare*, *manicare* e *mangiare*. Quest'ultima, di origine francese, si alterna con la variante fiorentina *manicare* e il latinismo *manducare*, attestato

¹⁶ Korsak: "Patz, on nie idzie za radą twjej siostry" (v. 18); "Udając barwy swojej białej siostry" (v. 5); "Foreze mówił: «Piękna siostra moja»" (v. 12); "Siostry, małuczko już mnie tu widzicie" (v. 12); Kraszewski: "Nie jest wuczonym przez twą siostrę" (v. 20); "Białość swojego brata" (v. 5); "Siostra moja, która niewiem czy" (v. 13); "Siostry me ukochane" (v. 11). Stanisławski: "Namową siostry twojej nauczone" (v. 21); "Obraz łudzący swej siostrzycy białej" (v. 5); "Siostra ma, która, nie umiem powiedzieć" (v. 13); "Małuczko, siostry, już mnie nie ujrzycie" (v. 10). Porębowicz: "Jak ów, od siostry twojej nauczone" (v. 20); "Gdy szron po polach śnieżnej siostry twojej" (v. 4); "«Siostrze mej», odrzekł, «dobrej i dorodnej»" (v. 13); "Siostrzyczki lube, znów mię obaczycie" (v. 12).

¹⁷ Nell'autografo Kraszewski appunta a margine "śniegu".

¹⁸ Korsak: "Byłam na ziemi zakonnica skromną" (v. 53); "Jak ze mnie, równie mimo ślub zrobiony, / Zdjęto z jej czoła cień świętej zasłony" (130–131). Kraszewski: "Jam była w świecie dziewicą – zakonną" (v. 46); "Była zakonnica, i także zerwano" (v. 113). Stanisławski: "Byłam na świecie siostrą zakonnica" (v. 49), "I ona była mniszka – i z jej czoła" (v. 120). Porębowicz: "Jam była w świecie siostrzyczka zakonna" (v. 46); "Mniszeczka była; jej też ludzie śmieli" (v. 113).

soprattutto nella poesia di stampo comico-realistico (Manni 2013: 127). Queste ultime si possono ritenere maggiormente marcate in senso espressivo rispetto alla forma *mangiare*, che ricorre con più frequenza nella *Commedia*. In effetti sia *manducare* che *manicare* sono maggiormente ravvisabili negli ultimi canti dell'*Inferno*, dove sono riferiti all'antropofagia del conte Ugolino. In particolare, *manicare* s'incontra in *If* XXXII 127, nella similitudine che propone la terribile immagine del dannato nell'atto di divorare il suo carnefice, l'arcivescovo Ruggieri. Korsak rende l'efferatezza della scena con il verbo *szarpnąć* ('dilanare') e l'avverbio *łakomie* ('avidamente'): "A jak łakomie szarpiemy chleb z głodu" (v. 122); anche Stanisławski conserva la ferocia con cui il conte pasteggia il suo nemico tramite l'uso del verbo *pożerać* ('divorare, mangiare con avidità'), di solito riferito soprattutto ad animali, "A jak zgłodniały człowiek chleb pożera" (v. 138). Kraszewski e Porębowicz stemperano l'espressività dell'immagine: il primo con l'ausilio del neutro *jeść* ('mangiare'), "I jak się je chleb z głodu" (v. 127), mentre il secondo preferisce una forma perifrastica, "Jak się do chleba rwie człek zdjęty czczością" (v. 127).

Il verbo *manducare*, invece, si incontra in *If* XXXIII 60, ossia nel racconto della vicenda fatto dallo stesso protagonista, mentre i figli nella drammatica implorazione (vv. 61–62) usano *mangiare*. I traduttori ricorrono a sinonimi riuscendo in tal modo a conservare se non proprio l'allotropia del testo di partenza almeno la varietà linguistica. Nel primo caso rendono il senso di fame che attanagliava il conte con soluzioni più o meno simili: Korsak: "głód tak pali" (v. 59), Kraszewski, al pari di Stanisławski (v. 64), traduce con *z głodu* (v. 59), infine Porębowicz con una perifrasi "ból ze czczości" (v. 59). Nel caso di *mangiare* tutti optano per il verbo *jeść*¹⁹. La medesima scelta è ravvisabile al v. 141 dello stesso canto, in cui le parole rivolte da Dante al conte, "e mangia e bee e dorme e veste panni", vengono tradotte nel seguente modo: "Jeszcze na ziemi, dobrze je i pije" (Korsak, v. 148); "Je i pije i śpi i odziewa się jak my" (Kraszewski, v. 141); "On się odziewa, śpi, jada i pija!" (Stanisławski, v. 153) e "Je, pije, sypia i cieszy się zdrowiem" (Porębowicz, v. 141).

Allo scopo di caratterizzare la lingua di alcuni personaggi, il poeta si serve di forme, vocaboli e inserti alloglotti con finalità mimetico-espressive (cfr. Pagliaro 1965; Manni 2013: 129). Si prenda a titolo di esempio il caso in cui Dante fa ricorso, in luogo dell'avverbio *ora*, alla voce lucchese *issa* nel discorso di Bonagiunta

¹⁹ Korsak: "Natenczas z bólu gryzłem obie ręce. / Synowie myśląc, że mnie głód tak pali, / Łamiąc rączęta ze łzami wołali: / «Ojcie kochany, ulżyj twojej męce, / Zjedz twoje dzieci, tyś nas ubrał w ciało, / Tobie nas biednych rozebrać przystało»" (vv. 58–63). Kraszewski: "Obie ręce z boleści pokasałem sobie / A oni, sądząc że to uczynił z głodu / Powstali nagle. / I zawołali – «Ojcie... mniej nas boleć będzie / Jeśli nas jeść będziesz – tyś nas odział / W to nędzne ciało – ty z niego możesz nas odrzucić»" (vv. 58–63). Stanisławski: "Na on czas z bólu gryzłem obie ręce; / A oni myśląc, że to czynię z głodu, / Nagle powstał i mówił: «Ojcie! / Ach, mniej nierównie będzie nas bolało, / Gdy nas jeść będziesz: – ty nas przyodziałeś / W to nędzne ciało i ty nas rozdziejesz»" (vv. 63–68); Porębowicz: "Więc ręce sobie z bólu do krwi ranie, / A oni myśląc, że to ból ze czczości / Nagle się dźwigną: – Ojcie nasz i panie! / Wołają do mnie: oszczędzisz żałości / Z ciał naszych jedząc; tyś nas obłókł nimi, / Wolno-ć je zezu z naszych nędznych kości" (vv. 58–63).

Orbicciani, in *Pg* XXIV 55²⁰, oppure si avvale di una variante vernacolare *istra* ('adesso'), presente nel discorso lombardo attribuito a Virgilio e riferito a Guido da Montefeltro, in *If* XXVII 19–21: "udimmo dire: «O tu a cu' io drizzo / la voce e che parlavi mo lombardo», / dicendo «Istra ten va, più non t'adizzo»". Sia *istra* sia *issa* di solito appaiono abbinate al loro sinonimo *mo* ('ora'), nel significato di "poco fa", "or ora", come nell'esempio summenzionato oppure in *If* XXIII 7. Questa particolarità linguistica del poeta fiorentino viene inesorabilmente perduta nelle versioni polacche. Kraszewski traduce ambedue gli avverbi con *teraz*. In Korsak e Porębowicz vengono completamente omessi: "Słyszałem, w takie zamienił się słowo: / «Ty, co lombardzką przemówiłeś mową, / Mówiąc: Idź, dłużej pytać cię nie mogę, / Chociaż przyszedłem za późno, nie w porę, / O, nie odmawiaj, racz pomówić ze mną!" (vv. 19–22); "Duch z ognia: «O ty, do którego prawię, / Któryś przypomniał mi lombardzką stronę / Mówiąc: — Idź sobie, już cię tu nie bawię»" (vv. 18–21). Le due varianti vernacolari sono mantenute solo da Stanisławski, che ricorre a due sinonimi avverbiali: *przed chwilę* per *mo* e *teraz* per *istra*²¹, ma ciò non basta a conservare l'effetto comico che il cambio di registro dallo stile aulico al basso e dialettale produce nel testo di partenza. Nel verso 7 di *If* XXIII, "ché più non si pareggia *mo* e *issa*", dove il binomio sinonimico *mo* e *issa* ritorna con valore metalinguistico, soltanto Korsak traduce in polacco i due sinonimi: "Dwie części mowy, *teraz* i w *tej chwili*" (v. 5), mentre Kraszewski e Stanisławski preferiscono lasciare la forma originale: "Ani są do siebie podobniejsze *mo* i *issa*" (v. 6); "Bo *mo* do *issa* nie więcej podobne" (v. 7). Nella versione di Porębowicz, invece, i due sinonimi scompaiono: "Bo mniejszy związek dwu członów w figurze" (v. 7).

Nel poema l'allotropia interessa anche i nomi propri e comuni, soprattutto quelli di derivazione classica o biblica, la cui forma è soggetta a diverse tradizioni, quali quella latina, fiorentina o alloglotta, oltre a rispondere tanto alle necessità metriche, quanto al contesto cui si riferiscono (Manni 2013: 128). A titolo di esempio si pensi alla variante del nome comune *dimonio* di *If* III 109, in luogo del più generalmente usato *demonio*, quale attributo di Caronte, che "designa non la figura tipica dell'Inferno cristiano, ma la potenza demoniaca della tradizione popolare" (Tateo 2005: 267). Se Kraszewski e Stanisławski restano nell'ambito della demologia cristiana, poiché traducono con *Szatan* il primo e *diabel* il secondo, Porębowicz al contrario attinge alla mitologia antico-slava, rendendo *dimonio* con *bies*. Korsak è l'unico a omettere l'appellativo di Caronte.

²⁰ L'avverbio *issa* di *Pg* XXIV 55, "«O frate, issa vegg'io" diss'elli»", è omissso da Korsak e Porębowicz: "«O bracie!» rzekł on «z tego, co ja słyszę»" (v. 54); "«Bracie mój», westchnął, «widzę ja obieże»" (v. 55). Nelle versioni di Kraszewski e Stanisławski è invece reso con il suo corrispettivo polacco *teraz*: "O bracie, widzę teraz, rzecze – węzeł" (v. 56); "Bracie, odpowie, widzę teraz więzy" (v. 57).

²¹ Kraszewski: "Usłyszeliśmy mówiącego: O ty do którego kieruję / Mowę, i coś się teraz Lombardzko odzywał / Mówiąc – Teraz idź – więcej nie strzymuję" (vv. 19–21); Stanisławski: "Naocznie taką posłyszałem mowę: / «O ty, do kogo zwracam słowa moje! / Ty, coś przed chwilę po lombardzku mówił, / Rzekąc: Idź teraz, – nie badam cię więcej»" (vv. 20–24).

Se si tratta di toponimi che si riferiscono a luoghi ben noti in entrambe le culture, e trovano una corrispondenza abbastanza precisa tra la cultura di partenza e la cultura di arrivo, allora nelle traduzioni si perde inesorabilmente l'allotropia, si pensi per esempio alla variante volgare Danoia (*If* XXXII 26) dell'idronomo Danubio (*Pd* VIII 65). In questo caso tutti i traduttori useranno l'unica forma conosciuta nella lingua d'arrivo, vale a dire *Dunaj*²². Diversamente invece avviene con i luoghi poco conosciuti nella cultura di arrivo, che vengono riproposti in traduzione nella stessa forma in cui appaiono nel testo di partenza. Fra i tanti casi che si potrebbero citare, si raffronti a titolo di esempio il nome della Val di Magra, che presenta nel poema due varianti: la prima è *Macra*, pronunciata dal poeta provenzale Folchetto di Marsiglia (*Pd* IX 89); la seconda è la forma *Magra*, che appare nei discorsi di Vanni Fucci (*If* XXIV 145) e Corrado Malaspina (*Pg* VIII 116). Si riscontra la stessa variazione del toponimo nelle traduzioni, probabilmente su influenza dell'originale. Korsak sostituisce "tra Ebro e Macra" di *Pd* IX 89 con un generico e poco letterale "Da Occidente a Oriente": "Z zachodu na wschód ciągnie się bez końca" (v. 93). In *If* XXIV e *Pg* VIII 116 lo stesso traduttore invece conserva la forma sonorizzata *Magra*: "Dolinę Magry Mars dymem zachmurza" (v. 139), "Znad Magry, byłem panem tej krainy" (v. 123). Gli altri autori mantengono le varianti presenti nel testo di partenza, che variano a seconda dell'edizione o delle edizioni della *Commedia* consultate durante la traduzione: Kraszewski: "Między Ebrą a Makrą, która krótka droga" (v. 90); "Mars podnosi wyziewy z doliny Magra" (v. 145); "O Val Dimacra, lub z krain sąsiada" (v. 116). Stanisławski: "Pomiędzy Ebro, a strugami Makry" (v. 97); "Mars z Val di Magra wielki opar wzniesie" (v. 153); "O Valdimagra, lub sąsiedniej stronie" (v. 118); Porębowicz: "Wpół między Ebru u Makry strumykiem" (v. 89); "Mars z Val di Magra wielki tuman zrywa" (v. 145); "Lud, co go Magry zamyka dolina" (v. 116).

Qui occorre precisare che la resa di una parola o di un intero verso della *Commedia* è condizionata fortemente dal testo critico usato e dalle lezioni presenti nel testo di cui si sono avvalsi i traduttori²³. Si possono proporre moltissimi altri casi in cui le traduzioni polacche si discostano tra loro per l'edizione critica o per

²² Korsak: "Już ziem Dunaju świeciła korona" (v. 66); "Niemiecki Dunaj lub północna Dżwina" (v. 26). Kraszewski: "Tej ziemi którą Dunaj oblewa" (v. 64); "Zimy [nie kryje] się Dunaj w Austriji" (v. 26). Stanisławski: "Ziemi zroszonej nurtami Dunaju" (v. 66); "Zimową porą Dunaj Austryjacki" (v. 28). Porębowicz: "Dunaj, niemieckie porzuciwszy strony" (v. 66); "Ni austryjacki Dunaj mroźną porą" (v. 27).

²³ Un esempio si ravvisa nel manoscritto di Kraszewski: al v. 60 di *If* II, "e durerà quanto 'l mondo lontana", l'autore di *Stara baśń* traduce con "I przetrwa póki światów ruch trwać będzie". La presenza di *ruch* nella traduzione di Kraszewski può essere giustificata dal fatto che alcuni manoscritti riportano "quanto 'l moto" (cfr. Alighieri [*Inferno*] 1998: 22). Gli altri traduttori, invece, traducono tutti con *świat*: Stanisławski: "I kwitnąć będzie, póki światy krążą" (v. 60); Korsak: "Trwa i trwać będzie aż do końca świata" (v. 59); Porębowicz: "Trwać będzie, póki żywota stworzeniu" (v. 60). Un altro caso significativo s'incontra in *If* XV 29, dove il gesto di Dante è controverso: "e chinando la mia a la sua faccia", altri restituiscono "chinando la mia mano a la sua faccia". La prima lezione "la mia" era quella più

i commentari usati. A volte, però, può contribuire anche la personale interpretazione del singolo traduttore. Naturalmente ciò si verifica con più frequenza quando una determinata parola o verso del testo di partenza risultano ambigui²⁴.

CONCLUSIONI

Il raffronto traduttivo proposto ha fatto emergere come i traduttori si siano destreggiati con il plurilinguismo e la complessità stilistica e semantica del poema dantesco e come e se siano riusciti a conservare le varianti allotropiche, rispettando le peculiarità della *Divina Commedia*. Come si è osservato durante il confronto tra il testo fonte e i testi meta, i traduttori in alcuni casi fanno ricorso a una scelta assai limitata di sinonimi nella lingua di arrivo, per cui in molti luoghi perdono l'allotropia. Nei pochi casi in cui i traduttori hanno cercato di mantenere la *variatio* linguistica dantesca, nella complessa ricerca di soddisfacenti equivalenze, si sono avvalsi di varianti letterarie, arcaismi, neologismi, dialettismi, regionalismi, termini alterati come i vezzeggiativi; e laddove non era disponibile un unico traduce, hanno optato per la perifrasi, oppure il prestito o il calco linguistico, ovvero per quelli che il teorico della traduzione Hejwowski (2006: 78–83) definisce rispettivamente “equivalente descrittivo”, “riproduzione senza chiarimenti” e “traduzione sintagmatica senza chiarimenti”. Solo in casi molto rari, come si è constatato precedentemente, nell'impossibilità di trovare un traduce adatto di un determinato vocabolo o espressione, i traduttori optano per l'“omissione”, tecnica che per Hejwowski rappresenta una *extrema ratio* o una “soluzione inaccettabile” (*ibidem*: 83).

È vero anche che non tutte le varianti del testo di partenza sono significative per il traduttore come lo sono invece per lo storico della lingua (cfr. Meyer 2011: 295). Il fenomeno dell'allotropia non può essere analizzato solo come una compagine linguistica a sé, ma andrebbe contestualizzato tenendo conto della complessa architettura poetica che è stata edificata da Dante: dalla terza rima fino ai singoli

accreditata presso gli editori ottocenteschi (Alighieri [*Inferno*] 1993³: 238). Nelle versioni polacche sono presenti entrambe le varianti: Kraszewski (v. 29) e Korsak (v. 27) traducono con “la mia mano”: “I ręką mnie skłonił ku sobie”; “Podając jemu rękę, rzekłem: gdzie to?”. Negli altri, invece, s'incontra “la mia” faccia: Stanisławski: “A więc schylając twarz moją ku niemu” (v. 32); Porębowicz: “Skroś przepalanej, twarz mej nachył” (v. 29).

²⁴ A titolo esemplificativo si può indicare il caso di *If* XIII 15, “fanno lamenti in su li alberi strani”. I commentatori allora erano divisi: alcuni riferivano l'aggettivo *strani* agli alberi, altri ai lamenti. Oggi gli interpreti di Dante affermano che sia più opportuno attribuirlo a *lamenti*, dal momento che la stranezza del paesaggio è stata già indicata nei versi precedenti (cfr. Alighieri [*Paradiso*] 1993³: 208; 1998: 147). Kraszewski e Porębowicz lo riferiscono ad *alberi*: “Krzyki rozwodzą na tych drzewach dziwnych” (v. 15); “Z dziwnych drzew jęczą dziwaczne straszdyła” (v. 15). Stanisławski, invece, lo ascrive a *lamenti*: “I dziwnie jęczą siedząc na tych drzewach” (v. 16). Korsak dà una traduzione meno letterale: “A napelniają cały las żalami” (v. 16).

elementi retorici e metrici (cfr. Mátyus 2011: 270). Appare infatti evidente che le scelte dei traduttori siano condizionate dalla terza rima (Porębowicz) oppure più in generale dall'adozione di un altro schema metrico (Korsak). Un maggiore margine di scelta invece hanno Stanisławski e Kraszewski per aver optato per l'endecasillabo sciolto.

Limitando la nostra analisi al solo fenomeno dell'allotropia dantesca è difficile fare una valutazione complessiva delle traduzioni della *Divina Commedia* a opera di Korsak, Kraszewski, Stanisławski e Porębowicz. Ciò che si evince però è che ci troviamo dinanzi a varie combinazioni di estraniamento/addomesticamento e arcaicizzazione/modernizzazione. “E questo ci dice che, nel *continuum* delle soluzioni possibili, anche le dicotomie troppo rigide tra traduzioni *target* e *source oriented* devono essere sciolte in una pluralità di soluzioni negoziata volta per volta” (Eco 2003: 191). Porębowicz, per esempio, muovendosi tra modernizzazione e arcaicizzazione, addomestica in parte il testo meta. La lingua usata dal traduttore è colma non solo di arcaismi, ma anche di neologismi e astrusità linguistiche dell'epoca modernista. Nel caso di Korsak ci troviamo dinanzi al classico esempio di addomesticamento. Le traduzioni di Kraszewski e Stanisławski, invece, prediligendo la resa del senso, sono perlopiù *source oriented* e adottano l'arcaicizzazione.

Nell'Ottocento la convenzione arcaicizzante dominava in un periodo in cui si moltiplicavano le rivendicazioni nazionali dei popoli privi di indipendenza, a partire da quelli slavi. Se da un lato, rifugiarsi nella lingua del passato voleva dire riscoprire le proprie origini, dall'altro rappresentava il tentativo di rendere la lontananza spazio-temporale attraverso l'uso di un linguaggio pseudo-arcaico (Cohen 1962: 24). Come sostiene più tardi Rudolf Borchardt, autore della famosa traduzione della *Commedia*, scritta in tedesco pseudo-medievale, il principio dell'arcaismo, in un periodo di vasti cambiamenti sociali senza precedenti, può essere paragonato a un tentativo di “colonizzazione” del passato (cfr. Steiner 2004: 402–407). Nel fornire una patina arcaicizzante al proprio stile, il traduttore “crea un effetto di *déjà-vu*. Il testo straniero è sentito non tanto come un'importazione dall'estero (che è per definizione sospetta) quanto come un elemento tratto dal proprio passato nazionale.” (*ibidem*: 413) Tramite l'addomesticamento dell'opera si crea “un'illusione di ricordo che aiuta a incorporare l'opera straniera nel repertorio nazionale” (*ibidem*: 414).

Tuttavia, la strategia traduttiva di addomesticamento può risultare talora rischiosa, in particolare se dai traduttori viene portata alle sue estreme conseguenze. Si pensi, ad esempio, al goffo tentativo in tal senso di Jan Guszkiwicz che nella sua traduzione (1861–1864) adatta il poema dantesco alla cultura slava nell'intento di far recepire la *Commedia* quasi come se fosse un testo polacco. Il traduttore non si limita solo a riadattare il titolo del poema alla cultura di arrivo, *Wieśnianka Dantego Alidžeri Florenczanina* (*Vesnjanka* di Dante Alighieri Fiorentino), ma, al fine di mimare i rapporti fonetici e semantici del testo di partenza, ricorre a soluzioni talvolta insolite nella lingua polacca come, per esempio, la sovrabbondanza di monosillabi tonici a fine verso e i troncamenti forzati dell'ultima sillaba, oppure costellando il testo di pseudo-arcaismi e neologismi (Pifko, Miszalska 2017; Pifko 2019).

Sulla qualità delle traduzioni incide inoltre anche la distanza temporale che esiste tra testo di partenza e testo di arrivo (per un approfondimento, cfr. Vladova 1993). Nella fattispecie si va dai secoli che separano Korsak, Kraszewski, Stanisławski, Porębowicz dall'epoca di Dante. Essi sono rilevanti sia in termini temporali sia per l'enorme divario culturale tra la civiltà letteraria italiana e quella polacca. La comunicazione tra parlanti socio-culturalmente diversi e tra epoche differenti implica "l'interpretazione del messaggio e la libertà di scegliere la migliore forma per quel messaggio, affinché il risultato finale sia adeguato all'originale, senza esserne rigidamente condizionato, pena l'incomprensione o il fraintendimento, per riduzione o per eccesso di concettualità e di metamorfismo in traduzione" (Battafarano 2006: 11).

BIBLIOGRAFIA

LETTERATURA PRIMARIA SU DANTE

A. EDIZIONI ITALIANE DELLA *DIVINA COMMEDIA* CONSULTATE

- ALIGHIERI D. (1993³): *La Divina Commedia*, voll. I–IV, VALLONE A., SCORRANO L. (a cura di), Editrice Ferraro, Napoli.
- ID. (1998): *La Divina Commedia*, voll. I–III, SAPEGNO N. (a cura di), La Nuova Italia Editrice, Firenze.

B. TRADUZIONI POLACCHE DELLA *DIVINA COMMEDIA* CONSULTATE

- ALIGHIERI D. (1860): *Boska Komedja*, tłumaczenie J. KORSAKA, poprzedzone przedmową, czyli wstępami objaśnione komentarzem według BIAGIOLI [G. N.] i STRECKFUSSA [K.], Nakład i Druk S. Orgelbranda Księgarza i Typografa, Warszawa.
- ID. (1866): *Trzy ostatnie pieśni Danta* Komedyi Boskiej: *przekład Kraszewskiego*, "Biblioteka Warszawska", I: 389–398.
- ID. (1870a): *Boska Komedja*, przekład A. STANISŁAWSKIEGO, Drukiem J.I. Kraszewskiego w Dreźnie, Poznań.
- ID. (1870b): *Komedya Boska*. – *Czyściec*, ilustracje G. Dorè'ego, objaśnienia J.I. Kraszewskiego, "Tygodnik Ilustrowany", 156/VI: 307–310.
- ID. (1875): *Czyściec – Pieśń XI. Przekład J.I. Kraszewskiego*, in: *Sobótka. Księga zbiorowa na uczczenie pięćdziesięcioletniego jubileuszu Seweryna Goszczyńskiego*, Przedpłaciciele, w komisie księgarni Gubrynowicza i Schmidta, Lwów.
- ID. (2004): *Boska Komedia*, przeł. E. PORĘBOWICZ, posłowie i przypisami opatrzyła MAŚLANKA-SORO M., Wyd. Zielona Sowa, Kraków.
- ID. [autografo] (1864-1865): *Komedja Boska. Danta Alighieri. Przekład wierszem miarowym J.I. Kraszewskiego* 1864, Istituto di Letteratura T.G. Ševčenko NAN, fondo 40 (7), Kiev (Ucraina).

LETTERATURA PRIMARIA SU KRASZEWSKI

- KRASZEWSKI J.I. (1869b): *Dante. Studja nad Komedjå Bozkå przez J.I. Kraszewskiego*, "Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego", V, 95–189.
- ID. (1845): [*Pieśń I*], in: ID., *Pod włoskiem niebem. Fantazyja*, Lipsk, Nakładem Księgarni Zagranicznej, 1845.
- ID. (1869a): *Dante (z odczytów J.I. Kraszewskiego 1867 r.)*, in: *Kłosa i kwiaty. Książka zbiorowa w Krakowie*, W Drukarni W. Kirchmayera. Kraków, 67–97.
- ID. (1870) *Dante. Vorlesungen ueber die Goettliche Komoedie Gehalten in Krakau und Lemberg 1867 von J.I. Kraszewski. Ins deutsche uebertragen von S. Bohdanowicz*, Druk und Verlag von J.I. Kraszewski, Dresden.

LETTERATURA SECONDARIA

- BALCERZAN E., RAJEWSKA E. (2007): *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*, Wyd. Poznańskie, Poznań.
- BALDELLI I. (1978), *Lingua e stile delle opere in volgare di Dante*, in: *Enciclopedia dantesca*, Appendice, vol. 6, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma, 55–112.
- ID. (1991), *Dante e la lingua italiana*, Accademia della Crusca, Firenze.
- BARTKOWIAK-LERCH M. (2014): *Itinerarium mentis in Deum nelle traduzioni polacche della Divina Commedia. Le similitudini*, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- EAD. (2019): *La natura e la scienza nelle similitudini della Commedia*, in: MAŚLANKA-SORO M. (a cura di), «*Vedi lo sol che 'n fronte ti riluce*». *La vista e gli altri sensi in Dante e nella ricezione artistico-letteraria delle sue opere*, con la collaborazione di PIFKO-WADOWSKA A., Aracne, Roma: 185–195.
- BATTAFARANO I.M. (2006): *Dell'arte di tradur poesia. Dante, Petrarca, Ariosto, Garzoni, Campanella, Marino, Belli: Analisi delle traduzioni tedesche dall'età barocca fino a Stefan George*, Peter Lang, Bern.
- COHEN J.M. (1962): *English Translators an Translations*, Longmans, Green & C., London.
- CONSOLI D. (2005), *succiare* [voce], in: *Enciclopedia dantesca*, vol. 7 (*Ch – Der*), Istituto della Enciclopedia Treccani – Arnoldo Mondadori Editore, Milano: 243.
- DE CARLO A.F. (2017): *La Divina Commedia nella Polonia del XIX secolo. Le prime traduzioni polacche del poema dantesco a confronto*, in: SZYMANOWSKA J., NAPIÓRKOWSKA I. (a cura di), *Il Dante dei moderni. La Commedia dall'Ottocento a oggi. Saggi critici*, LoGisma, Firenze: 125–140.
- ID. (2019a): «*la dove 'l sol tace*». *La complessità metaforico-sinestetica della Divina Commedia e la sua resa nelle prime traduzioni polacche: Korsak, Kraszewski, Stanisławski e Porębowicz*, in: MAŚLANKA-SORO M. (a cura di), «*Vedi lo sol che 'n fronte ti riluce*». *La vista e gli altri sensi in Dante e nella ricezione artistico-letteraria delle sue opere*, con la collaborazione di PIFKO-WADOWSKA A., Aracne Editrice, Roma: 197–210.
- ID. (2019b): *Dantes maxime mirandus in minimis. Kraszewski e Dante*, Orientalia Parthenopea Edizioni, Napoli.
- ECO U. (2003): *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano.
- HEJWOWSKI K. (2006): *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- KOPALIŃSKI W. (2006): *Słownik symboli*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa.
- KUCIAK A. (2003): *Z notatek tłumacza* [prefazione], in: ALIGHIERI D., *Czyścić. Boskiej Komedii część druga*, przełożyła A. KUCIAK, Klub Książki Katolickiej – Biblioteka TELGTE, Poznań: 5–23.

- EAD. (2004): *Prolegomena do rajskiej radości* [prefazione], in: ALIGHIERI D., *Raj. Boskiej Komedii część trzecia*, przełożyła A. KUCIAK, Klub Książki Katolickiej – Biblioteka TELGTE, Poznań: 5–14.
- LAURENTI F. (2015): *Tradurre. Storie, teorie, pratiche dall'antichità al XIX secolo*, Armando Editore, Roma.
- ŁUBIEŃSKI T. (1992): *Come ho tradotto Dante*, in: ESPOSITO E. (a cura di), *L'opera di Dante nel mondo. Edizioni e traduzioni nel Novecento* (Atti del Convegno internazionale di studi Roma, 27–29 aprile 1989), Longo Editore, Ravenna: 49–51.
- MANNI P. (2013): *La lingua di Dante*, Il Mulino, Bologna.
- MÁTYUS N. (2011): *Errori e/o interpretazione nella traduzione dantesca di Mihály Babits*, in: VIGH É. (a cura di), *Leggere Dante oggi. Interpretare, commentare, tradurre alle soglie del settecentesimo anniversario* (Atti del Convegno internazionale 24–26 giugno 2010), Aracne, Roma: 261–270.
- MEYER O. (2011): *Dialogismo nella Com(m)edia originale e tradotta*, in: VIGH É. (a cura di), *Leggere Dante oggi. Interpretare, commentare, tradurre alle soglie del settecentesimo anniversario* (Atti del Convegno internazionale 24–26 giugno 2010), Aracne, Roma: 293–315.
- MIKOŁAJEWSKI J. (2004): *Tradurre Dante in polacco*, trad. di S. DE FANTI, Forum, Udine.
- MOUNIN G. (1965): *Teoria e storia della traduzione*, Einaudi, Torino.
- PAGLIARO A. (1965): *Dialecti e lingue dell'Oltretomba*, in: BOSCO U. (a cura di), *Dante nella critica d'oggi*, Le Monnier, Firenze: 254–270.
- PASQUINI E. (2005): *vegliare* [voce], in: *Enciclopedia dantesca*, vol. 16 (Tu – Z), Istituto della Enciclopedia Treccani – Arnoldo Mondadori Editore, Milano: 218–219.
- PIFKO A. (2019): *La percezione sensoriale della natura nel Purgatorio XXVIII nelle inedite traduzioni polacche di Guszkievicz e Dembiński*, in: MAŚLANKA-SORO M. (a cura di), «Vedi lo sol che 'n fronte ti riluce». *La vista e gli altri sensi in Dante e nella ricezione artistico-letteraria delle sue opere*, con la collaborazione di PIFKO-WADOWSKA A., Aracne, Roma: 211–218.
- PIFKO A., MISZALSKA J. (2017): *Due inedite traduzioni polacche della Commedia*, in: SZYMANOWSKA J., NAPIÓRKOWSKA I. (a cura di), *Il Dante dei moderni. La Commedia dall'Ottocento a oggi. Saggi critici*, LoGisma, Firenze: 145–155.
- SALWA P. (1992): *Le traduzioni novecentesche di Dante in Polonia*, in: ESPOSITO E. (a cura di), *L'opera di Dante nel mondo. Edizioni e traduzioni nel Novecento* (Atti del Convegno internazionale di studi, Roma 27–29 aprile 1989), Longo, Ravenna: 215–223.
- ID. (2001): *Dante in Polonia: una presenza viva?*, “Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society”, 119: 187–202.
- STEINER G. (2004): *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Garzanti, Milano.
- TATEO F. (2005): *Allotropia* [voce], in: *Enciclopedia dantesca*, vol. 5 (A – Au), Istituto della Enciclopedia Treccani – Arnoldo Mondadori Editore, Milano: 262–270.
- VLADOVA I. (1993): *Essential features and specific manifestations of historical distance in original texts and their translations*, in: ZLATEVA P. (a cura di), *Translation as Social Action. Russian and Bulgarian Perspectives*, Routledge, London-New York: 11–17.

BIANCA SULPASSO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA "TOR VERGATA")
ORCID 0000-0003-2723-1901

“LA LETTERATURA PER L’INFANZIA È COSA SERIA”: DI COME A BERLINO *CIONDOLINO* SI TRASFORMA IN *CODINO*

ABSTRACT

Children’s literature was the focus of much attention in post-revolutionary Russia: new magazines, publishing houses, bulletins were founded which sparked debate both around the role of *detskaya literatura* and the reform of the education system. Also amongst Russian émigrés there was a felt need to provide “new books for younger readers” and intense discussions took place. Translated books played an important role within this “new canon” of children’s literature. This article focuses on the work of the writer Nina Petrovskaya, as a cultural mediator and translator of Italian children’s literature into Russian, investigating, in particular, her version of Luigi Bertelli’s *Ciondolino*.

KEYWORDS: children’s literature, translation studies, Nina Petrovskaya, Luigi Bertelli, Russians in Berlin

STRESZCZENIE

W porewolucyjnej Rosji literatura dla dzieci wzbudzała duże zainteresowanie: powstawały nowe czasopisma, wydawnictwa, biuletyny, które wywoływały debatę zarówno wokół roli tej literatury, jak i reformy systemu oświaty. Również w rosyjskiej emigracji pojawiła się silna potrzeba dostarczenia „nowych książek dla młodszych czytelników”, wokół których toczyły się intensywne dyskusje. Książki tłumaczone odegrały ważną rolę w tym „nowym kanonie” literatury dziecięcej. Artykuł koncentruje się na twórczości pisarki Niny Petrowskiej jako mediatorki kulturowej i tłumaczki włoskiej literatury dziecięcej na język rosyjski, oraz skupia się na jej wersji powieści *Ciondolino* Luigiego Bertellego.

SŁOWA KLUCZOWE: literatura dla dzieci, translatoryka, Nina Petrowska, Luigi Bertelli, rosjanie w Berlinie

Per uno che fa il mio mestiere la condizione che chiamiamo esilio è, prima
di tutto, un evento linguistico:
uno scrittore esule è scagliato, o si ritira, dentro la sua madrelingua

Iosif Brodskij, *La condizione che chiamiamo esilio*

L'attenzione che la Russia ha sempre dedicato alla letteratura per l'infanzia riceve uno straordinario impulso negli anni '20 del Novecento, in un quadro, come ben sintetizza De Florio (2017: 8), non univoco: "rifugio per i paria dell'arte per adulti e fucina dell'*uomo nuovo*, momento di preparazione del cittadino modello, palestra per allenare occhio, orecchio e mente del bambino alle sfide future". Nascono istituzioni, riviste, case editrici, si avvia il dibattito sul ruolo della nuova letteratura per l'infanzia e sulle riforme del sistema educativo¹. L'interesse per la letteratura dell'infanzia coinvolge anche l'altra Russia, la Russia emigrata, dove l'esigenza di fornire "ai giovani lettori nuovi libri" è sentita come prioritaria e collegata proprio alla condizione di esuli: una generazione di genitori si confronta per la prima volta con una generazione di figli, sradicati dal proprio mondo, la riflessione sulla letteratura per l'infanzia si pone nel contesto più ampio della "formazione in esilio"². Lo scrittore di letteratura per l'infanzia, catapultato nello spazio *altrui*, vede scagliati oltre confine anche i giovani lettori, lontani geograficamente e fisicamente dal patrimonio di libri, carte, ricordi che costruiscono l'infanzia e l'identità. L'esperienza traumatica dell'esilio si lega nei primi anni '20 alla convinzione che la permanenza all'estero sia una condizione temporanea ("they did not unpack their suitcases, they sat on their trunks", Raeff 1990: 4). La speranza di fare ritorno in Russia non si è ancora dissolta, per cui "rafforzare e promuovere il senso di identità insegnando il russo e i valori culturali" è un'esigenza stringente (Preindl 2016). Se compito prioritario della *nuova letteratura russa* per l'infanzia del paese dei soviet è la formazione dell'*homo sovieticus*, nell'ambito culturale degli emigrati è centrale, di converso, la conservazione dell'identità russa, la trasmissione dei valori culturali. E anche qui, dunque, nella Russia oltreconfine, si accendono intense discussioni sulla *detskaja literatura*, animate da figure centrali come lo scrittore e pedagogista Evgenij Elačič (1880–1945) che, emigrato a Praga, dal 1923 partecipa attivamente ai lavori della Commissione per le questioni della scuola russa inferiore e media all'estero, collabora con la rivista "Russkaja škola za rubežom" ed elabora libri di testo e programmi per le scuole degli emigrati. Vengono costituite a Praga una Commissione per le questioni della letteratura per l'infanzia e una Commissione per le letture dell'infanzia (Preindl 2016), si va formando un canone in parte alternativo, ad oggi solo parzialmente studiato³, focalizzato sui temi dell'identità e della memoria. Questi testi da un lato offrono strumenti per

¹ Presso il Commissariato del popolo per l'istruzione (Narkompros) una commissione si occupa della letteratura per l'infanzia, nel novembre 1920 è istituito l'Istituto per le letture dell'infanzia, diretto da A.K. Pokrovskaja, al quale collaborano insigni pedagogisti per scegliere tra i testi russi e stranieri i più adatti alla lettura dei bambini. L'Istituto possiede una biblioteca specializzata e pubblica ogni mese un bollettino dedicato alla letteratura per l'infanzia (sui periodici dell'infanzia degli anni Venti cfr. Alekseeva (1982); un ricco repertorio bibliografico è nello studio di D'Arcangelo 2010).

² Un quadro della situazione, delle problematiche affrontate, dalla riflessione sul sistema educativo alle soluzioni proposte, sull'organizzazione, le scuole, i programmi è in Raeff (1990): 45 e ss.

³ Prezioso serbatoio d'informazioni è lo studio di Nadia Preindl (2016), sulle discussioni teoriche, in particolare, cfr. il capitolo *Theoretische Diskussionen*.

l'elaborazione del trauma del distacco, dall'altro aiutano a definire e formare la *russità* (Raeff 1990: 55; Preindl 2016). Nell'elaborazione di questo nuovo canone un ruolo non secondario è svolto dai traduttori di letteratura per l'infanzia, spesso russi emigrati. La scelta stessa dei prodotti, il modo in cui vengono tradotti e/o rielaborati (e censurati) offre una chiave d'accesso al delicato processo in corso.

Capitale della produzione libraria emigrata in Europa, tra il 1920 e il 1923, è Berlino, dove l'emigrazione russa fonda case editrici, quotidiani e riviste, pubblica testi e traduzioni. Ed è proprio qui che, nonostante le faticosissime condizioni di vita e lavorative, prende vita la brillante versione russa di *Ciondolino* (1893) di Luigi Bertelli, tradotto per la prima volta nel 1923, un testo ad oggi trascurato e su cui si focalizzerà questo contributo. A tradurre il testo è la scrittrice simbolista Nina Petrovskaja, una figura che si colloca in una dimensione liminare: non diventata "rossa"⁴ per sua stessa ammissione, conserva uno spiccato spirito critico, recensisce, scrive, traduce la letteratura per l'infanzia, pubblicando, tuttavia, su giornali e case editrici di Stato o legate alla Russia sovietica. Non a caso i suoi punti di riferimento in questi anni sono Maksim Gor'kij, figura centrale per la riflessione teorica sulla *detskaja literatura*⁵, e Aleksej Tolstoj, redattore letterario di "Nakanune", giornale attento ad avvicinare l'emigrazione alla Russia bolscevica⁶.

L'attività letteraria di Nina Petrovskaja da un lato offre uno scorcio sull'intensa vita editoriale dell'emigrazione a Berlino, dall'altro permette di individuare alcune linee di tendenza della letteratura per l'infanzia tradotta in un momento in cui in Russia non si è ancora consolidata una direttiva precisa⁷. La concreta analisi traduttiva del *Ciondolino* russo costituisce inoltre un'utile cartina di tornasole per rilevare alcune strategie impiegate nel volgere in russo un testo ben più noto e che ha suscitato maggiore risonanza, *Le avventure di Pinocchio* (Kollodi 1924), destinato a sbaragliare le precedenti versioni⁸: è dal pezzo di legno berlinese che verrà intagliato il celeberrimo Burattino di Aleksej Tolstoj (1936).

⁴ "Dove, per quale giornale, lavoro, ho persino paura di ammetterlo... per il "Nakanune"!... È andata così. E non perché io sia 'diventata [politicalmente] rossa qui', ma per motivi puramente materiali. Ancora un'altra cosa mi ha portata lì: il redattore letterario è Aleksej Tolstoj, un grande scrittore e una persona piacevole. Lo conosco sin da Pietroburgo e Mosca. Stampano senza usare la *jat*" (lettera ad O. Resnevič del 30 ottobre 1922, Garetto (1989: 95); salvo le citazioni da Garetto (1990), qui e in seguito la traduzione dei passi citati è mia).

⁵ La scrittrice conosce Gor'kij a Capri nell'aprile del 1908, durante il viaggio in Italia con S. Auslender. A Gor'kij dedica un ritratto (Petrovskaja 1908).

⁶ Nell'editoriale del primo numero i redattori dichiaravano: "la nostra scelta è stare insieme alla Russia dalla parte del progresso" (26 marzo 1922, 1: 1).

⁷ Cfr. Putilova (1982). Anno di svolta sarà il 1924, quando sono varate importanti disposizioni che influiranno sulla letteratura per l'infanzia.

⁸ La primissima versione del capolavoro di Collodi esce a puntate sulla rivista "Zaduševnoe slovo" nel 1906 (*Priklučenija derevjannogo mal'čika*), nella traduzione di K. Danini (Camillo Dagnini), quindi in volume nel 1908, a Mosca, per la casa editrice M.O. Vol'f (Č. Kollodi, *Pinokkio. Priklučenija derevjannogo mal'čika*, pod red. S.I. Jaroslavcev, s risunk. E. Macanti i G. Magii). Le traduzioni si susseguono, poi, con ritmo incalzante, cfr. Zanotto (1990) e la dettagliata ricostruzione di Giovannoli (2013).

NINA PETROVSKAJA TRADUTTRICE DI LETTERATURA ITALIANA

Nina Petrovskaja (1879–1928), scrittrice, critica letteraria, brillante memorialista, occhi ovali, sguardo triste, cappelli dalle falde larghissime e lingua pungente, lascia per sempre la Russia per ragioni personali nel 1911 e si trasferisce in Italia. Inizialmente soggiorna in Liguria, quindi a Roma dove si trattiene sino al 1922⁹, quando le condizioni estremamente difficili di vita, ai limiti della sopravvivenza, la inducono a lasciare l'Italia, nella speranza di trovare altrove una vita dignitosa: a questo si deve il suo trasferimento a Berlino, città che è, per molti russi, la chimera di una nuova vita. Mentre in Italia Petrovskaja non riesce ad inserirsi nel contesto culturale ed editoriale, a Berlino la situazione muta positivamente, almeno nei primi anni della sua permanenza. L'Italia e l'italiano diventano una costante della produzione letteraria e un ottimo strumento per procurarsi lavoro: all'Italia – alla gente, ai luoghi, alla politica – Nina Petrovskaja dedica articoli e feuilleton; in Italia ambienta una serie di racconti; sulla letteratura contemporanea pubblica panoramiche e retrospettive. Non da ultimo diventa, infine, prolifica traduttrice dall'italiano in russo.

Collabora principalmente con “Nakanune”; nonostante non si fosse avvicinata al periodico per scelte politiche, Petrovskaja dovette in parte allinearsi ad alcune direttive editoriali che condizionavano anche la scelta degli autori da tradurre¹⁰. Tali direttive sembrano, tuttavia, coincidere con il mutato gusto letterario che si rintraccia, in questi anni, nella prosa della scrittrice. È, infatti, nel periodo di “Nakanune” che nei racconti della Petrovskaja si rivela la parabola della sua vita: dalla *lingua incomprensibile* d'inizio secolo al registro linguistico della vita quotidiana¹¹, dai racconti d'ispirazione przybyszewskiana ai bozzetti di vita quotidiana intrisi di modi di dire, discorsi diretti, *byt*¹².

Questo nuovo sguardo sulla realtà, ben lungi dalle pose salottiere d'inizio secolo, trova un corrispettivo nel giudizio che esprime sulla “nuova letteratura russa”, sui libri generati dalla Rivoluzione che, a parere della scrittrice, “spuntano come funghi dopo la pioggia sani, robusti, floridi, profumati”, e anche “senza pose,

⁹ Sul periodo italiano della scrittrice cfr.: Garetto (1989); Aljakrinskaja (2003); Sulpasso (2008); Sulpasso (2019).

¹⁰ “Che si escludano – notava Petrovskaja – le opere inaccettabili per la Russia d'oggi, cioè troppo lontane dai sentimenti e dagli interessi comuni – ‘borghesi’, come si dice ora –, estetizzanti, quella letteratura che sa di guanti bianchi e di orchidee che ha fatto il suo tempo, oppure che si rifà a un'epoca finita”, lettera a O. Resnevič del 21 febbraio 1923, Garetto (1990: 48–49).

¹¹ Ad esempio, nel racconto *Behj dom s kolonnami* (1923, Petrovskaja 2014: 221–230), Petrovskaja utilizza una lingua di registro colloquiale, infarcita di espressioni idiomatiche, che nei dialoghi più accesi si colora di vere e proprie imprecazioni.

¹² Nel racconto *Prach zemnoj* (1922, Petrovskaja 2014: 211–221), la scrittrice indugia, ad esempio, sulla descrizione della vita quotidiana del protagonista malato; nel racconto *Tramontana* (1924, Petrovskaja 2014: 237–241) descrive con tinte impietose la vita di una giovane emigrata costretta ad una vita ai limiti della sopravvivenza, tra gli scarafaggi, nei bassifondi romani.

senza fratture, con facilità, nel modo giusto” (lettera ad O. Resnevič del 31 dicembre 1922, Garetto 1989: 104).

Come traduttrice si cimenta principalmente con autori contemporanei¹³. I suoi interessi spaziano tra diversi indirizzi letterari: Borgese, d’Annunzio, Papini, Pirandello, Verga. Progetta, d’accordo con A. Tolstoj, un’antologia di scrittori italiani che offra una panoramica variegata (con l’esclusione dei “*decadenti...*” che ululano alla luna”, lettera a O. Resnevič del 21 febbraio 1923, Garetto 1990: 49)¹⁴. Ciò che permette di identificare il gusto specifico della Petrovskaja – al di là dei dettami di Tolstoj e delle richieste del mercato – è senz’altro la sua predilezione per Pirandello e Verga. Su Pirandello si conservano entusiastiche annotazioni sia nelle lettere che negli articoli, e non sorprende, in fondo, l’inclinazione per un autore che parlava costantemente dei rapporti tra la società, le maschere e la vita nuda: lontana dalle cerchie simboliste, a contatto con una realtà letteraria completamente diversa, Petrovskaja ritrova nell’autore siciliano la lotta tra vita esterna ed interna, e quel tentativo di scardinare le convenzioni alla ricerca di “attimi di vera esistenza” che aveva rappresentato una costante sia della sua vita privata che della sua attività letteraria. Se di Pirandello si è conservata solo la traduzione di *Candelora*¹⁵, di Verga, al contrario, Petrovskaja traduce diversi racconti. La scrittrice trova l’autore siciliano “meraviglioso e attuale”¹⁶ e nel 1927 escono *Le novelle rusticane*, con il titolo *Osel svjatogo Iosifa* (Verga 1927), sul supplemento letterario di “Nakanune” pubblica *Libertà* (Verga 1923).

In questo vivace scenario si collocano le sue traduzioni di testi di letteratura per l’infanzia.

IL CIONDOLINO RUSSO

Se la decisione di Petrovskaja di focalizzarsi sulla letteratura per l’infanzia è dettata innanzitutto da scelte di mercato (è molto richiesta e ben pagata¹⁷), l’attività della scrittrice rivela anche uno specifico interesse per un genere a suo parere ingiustamente sottovalutato:

¹³ Unica eccezione rimarchevole, il tentativo di tradurre Boccaccio, fallito per l’estrema difficoltà (“una sintassi orribile, pur comprendendo tutto parola per parola, non riesco a decifrarne la costruzione”, lettera ad O. Resnevič del 2 aprile 1924, Garetto (1989a: 94).

¹⁴ Intento di Petrovskaja e Tolstoj è non solo divulgare, ma anche ristabilire il legame intellettuale tra i due paesi. Il progetto editoriale è un ambizioso florilegio di scrittori italiani contemporanei, tra cui Pea, Bontempelli, Negri, Alvaro, Bacchelli, Borgese, Barilli, Moretti e Pirandello. Per una serie di vicissitudini, tuttavia, il progetto resta sulla carta, mentre il risultato finale è la pubblicazione di due snelle sillogi, *Novelly* (1926) (Pirandello, Papini, Bontempelli) e *Molodaja Italija* (1927), cfr. Garetto (1990: 42).

¹⁵ Pubblicata in *Novelly*. In una lettera a O. Resnevič accenna al progetto di traduzione de *La carriola* (lettera ad O. Resnevič del 19 aprile 1924, Garetto (1989: 126).

¹⁶ Lettera a O. Resnevič del 21 febbraio 1923 Garetto (1990: 49).

¹⁷ “Quel che mi serve veramente per mangiare sono i libri per l’infanzia”, lettera a O. Resnevič del 21 febbraio 1923, Garetto (1990: 49).

Adesso tutti chiedono letteratura per l'infanzia, romanzi per ragazzi, libri per bambini, a partire dai più piccoli. Chiedono De Amicis, anche quel che è già stato tradotto; si può dire che soltanto ora, in Russia e all'estero, questo genere di letteratura, sempre bistrattato per scarsa attenzione o stupidità di scelta, si sta risollestando (Lettera di N. Petrovskaja a O. Resnevič del 16 febbraio 1923, Garetto 1990: 45).

In questi anni recensisce le novità librarie del settore, interviene alle mostre dedicate alla *detskaja literatura* (Petrovskaja 1923c, 2014: 727–728), sottolinea la difficoltà di realizzare una biblioteca per l'infanzia di buona qualità (dedica parole lusinghiere all'operato della casa editrice di Gržebín, Petrovskaja 1923d; Petrovskaja 2014: 732). Enuclea nei suoi scritti alcuni principi sul ruolo e sulle sfide dello scrittore per l'infanzia: prioritaria, per Petrovskaja, è la sua capacità di “insegnare senza insegnare”, ossia “con leggerezza”, facendo riflettere, ridere e sentire, educando nel contempo l'esigente gusto artistico del bambino (Petrovskaja 1924, 2014: 741). Ritiene rari gli autori contemporanei di talento (esprime particolare apprezzamento per Natalija Krandievskaja¹⁸, mentre stronca, ad esempio, i testi di N. Kal'ma). Al di là del gusto personale, riecheggiano in alcuni passaggi i principi elaborati, in altro contesto, da Kormčij: arma “dimenticata” ma “preziosa” per educare, la *detskaja literatura* deve essere purificata “dal veleno, dalla sporcizia, dalla spazzatura” di quella borghese (Kormčij 1918: 3)¹⁹. Anche secondo lei è giunta l'ora di estirpare le forme convenzionali della morale borghese dai testi russi per l'infanzia, che imbrattano l'anima dei bimbi e che andrebbero gettati dalla finestra:

La letteratura per l'infanzia è una cosa seria e ce n'è un enorme bisogno. I mercati librari di tutti i paesi si arricchiscono quotidianamente di opere di autori vecchi e giovani che rivendicano il titolo di scrittori per bambini. [...] Ma nelle cataste di tale spazzatura, che dilaga dalle vetrine, spiccano immancabilmente nomi di classici di fama mondiale, mentre tutto il resto, quasi senza eccezioni, si potrebbe gettare via senza che i giovani lettori ne risentano. La maggior parte di queste opere sono semplicemente pallide, insulse e di cattivo gusto, altre sono assolutamente dannose, come le note modalità convenzionali di insegnamento della morale borghese obsoleta, che sarebbe ora non solo di dimenticare gradualmente, ma di iniziare a sradicare (Petrovskaja 1923b, 2014: 719–720).

Petrovskaja critica aspramente anche le tematiche *false e borghesi*:

Tutti questi racconti sui vari Kolja e Miša, sazi fino a scoppiare, che colti da un impeto di nobiltà condividono un *pirožok* con un senzatetto, su ricompense elargite per reati e su punizioni per gesti eroici, su alberi di Natale negli scantinati improvvisati da borghesotti virtuosi, tutte queste opere imbrattano l'anima dei bambini con i semi cattivi di un modo di vivere putrefatto, ed è ora di gettarle dalla finestra (*ibidem*).

¹⁸ Cfr. i contributi pubblicati su “Nakanune”, Petrovskaja (1923a, 1923b)..

¹⁹ Su Kormčij cf. Helmann (2013, 2016).

Si tratta di idee e concetti ben precisi e in cui, di là dell'influenza dei dettami della *letteratura per l'infanzia di nuovo tipo*, si ravvisa, ancora una volta, il filo rosso che percorre la vita e le opere della scrittrice: la letteratura per l'infanzia, così come la letteratura in generale, deve rifuggire dal raffigurare il "falso", l'"ipocrisia", il *byt* sordido. Sono posizioni affini a quelle dei protagonisti della sua prosa che, sin dagli esordi nel periodo degli Argonauti, ma poi anche nei racconti di *Sanctus Amor*, ingaggiano una battaglia innanzitutto contro la vita quotidiana, intesa come "concrezione" di luoghi comuni e "ragnatela".

Nella sua concreta attività di traduttrice di letteratura per l'infanzia Petrovskaja è indirizzata da Gor'kij alla casa editrice di Gržebín e al Gosizdat²⁰, da Tolstoj alla casa editrice di "Nakanune". Da subito Petrovskaja si affida a Resnevič per consigli, suggerimenti e il reperimento del materiale²¹. Notizie dirette dal *laboratorio* della traduttrice si desumono dalla corrispondenza di questi anni. Nel 1923 Petrovskaja afferma di aver tradotto *Il Dante dei piccoli* di Dino Provenzal e di essere all'opera con *La scacchiera davanti allo specchio* di Bontempelli. Il lavoro ferve, in questo stesso periodo traduce sia *Ciondolino* che *Le avventure di Pinocchio*. A Resnevič racconta del lavoro matto e disperatissimo ("ho lavorato anche 11 ore al giorno") per *Ciondolino*, eseguito in 24 giorni nel gennaio del 1923²². Poche settimane dopo, il 15 febbraio, Petrovskaja consegna anche *Le avventure di Pinocchio*:

Ho consegnato appena ieri la traduzione delle *Avventure di Pinocchio* alla casa editrice "Nakanune", la stessa del giornale. Sono tutti entusiasti del testo e dei disegni, mi sono giunte molte lodi immeritate per la scelta! Gliele dono! Sarà un'edizione di lusso, redatta da Tolstoj; una sciccheria! Cercherò di vendere anche gli altri due, ma certo non con altrettanto successo (lettera del 16 febbraio 1923, Garetto 1990: 44).

A reperire concretamente *Ciondolino* è proprio Resnevič. Il 31 dicembre del 1922 Petrovskaja la ringrazia per i libri ricevuti e sottolinea che ha venduto la "montagna di formiche" ottimamente, aggiungendo che "Tolstoj ha proposto di curare la redazione del testo russo e scrivere l'introduzione" (Garetto 1989: 104).

Il romanzo d'esordio come scrittore per l'infanzia di Bertelli proprio a partire dai primi anni del Novecento aveva iniziato il suo viaggio in diverse lingue, tra cui francese, inglese, spagnolo, polacco²³. Se altri autori italiani per l'infanzia, ad

²⁰ Su queste case editrici e sul ruolo centrale di Gor'kij, cfr. Chlebnikov (1971).

²¹ "Mi rivolgo a Lei con una enorme preghiera personale. Gor'kij mi ha indirizzata a due case editrici: Gržebín e... la casa editrice di Stato, Moscovita (hanno una sede qui) – il Narkompros (!!). Gržebín chiede di tradurre dall'italiano qualcosa di nuovo, di molto bello, di letteratura per l'infanzia, mentre il Narkompros chiede qualcosa di pedagogia, sempre un libro ultra nuovo. Entrambi mi darebbero dei cospicui anticipi (e io ne ho tanto bisogno), ma io non so nulla di queste due materie, inoltre, a Berlino è impossibile reperire libri italiani" (lettera del 30 ottobre del 1922, Garetto 1989: 96–97).

²² "Vamba l'ho tradotto in 24 giorni – nonostante tutti gli altri impegni!, e scrivo direttamente in bella" (lettera a O. Resnevič del 21 febbraio 1923, Garetto 1990: 49).

²³ Tra cui *The Prince and His Ants* (1910), *Gigi parmi les insectes* (1923), *Cesarz mrówek* (1924), *Pingajillo. El Muchacho que se volvió hormiga* (1943).

iniziare da De Amicis²⁴ e dallo stesso Collodi (cfr. infra), erano già stati presentati al pubblico russo, di Bertelli non era uscito nulla. Si tratta, dunque, di una scelta non ovvia, tanto più che, per sua stessa ammissione, Petrovskaja non conosce lo scrittore. Nel febbraio del 1923 chiede anzi a Resnevič dati su Vamba, perché Tolstoj possa elaborare l'introduzione, confermando la difficoltà nel reperire materiali a Berlino: "So solo che è un autore molto famoso, ma se sia vivo o morto, vecchio o giovane, che altri libri abbia scritto – qui [a Berlino] nessuno ne sa nulla" (Garetto 1989: 106). Il libro uscirà senza l'introduzione di Tolstoj, che però compare in veste di redattore del volume.

Se poco, dunque, o nulla, la traduttrice sa di Bertelli, il volume di per sé dovette, tuttavia, colpirla, anche al di là degli interessi economici. Per alcuni aspetti *Ciondolino* corrisponde ad alcuni dei criteri da lei formulati per una letteratura per l'infanzia alternativa: come romanzo per ragazzi rappresenta "un libro di 'rottura' rispetto ai canoni e ai registri comunicativi cui tradizionalmente si era ispirata la letteratura per l'infanzia" (Ascenzi *et al.* 2008: 19). Il protagonista della storia, Gigino, chiamato Ciondolino perché trasandato (dai calzoncini vecchi e rifatti di dietro, "gli usciva fuori spesso un pezzetto di camicia, un ciondolino bianco che pareva una bandierina"²⁵, Vamba 1961: 10) e pigro (il "ciondolare" riecheggia anche l'"andar girando in qua e in là, starsene ozioso", che nel russo si perde, poiché reso semplicemente come *chvostik*, "codino"); il protagonista è concepito in modo realistico, concreto, senza ipocrisia e falsità. Il libro rivendica, nel contempo, l'urgenza di una cultura scientifica, coniugando la divulgazione scientifica con l'intento pedagogico. A questi due aspetti si unisce un ulteriore elemento di estremo interesse per Petrovskaja: il richiamo alla contemporaneità e, soprattutto, il tema dell'emigrazione. Il romanzo narra, infatti, di un viaggio in un mondo *altrui*, ripercorrendo, nelle difficoltà di Ciondolino, le difficoltà di chi *emigra*, il sentimento di chi si sente *čужoj*, *estraneo*, tema particolarmente caro alla traduttrice che, proprio in quegli anni, lamentava la condizione insopportabile dell'*émigré*, in un mondo diventato un "purgatorio", "né tenebre né luce". La centralità, nel Ciondolino russo, di questo elemento, sembrerebbe comprovata anche da alcune scelte traduttive: non a caso, forse, Petrovskaja introduce talora il termine *izgnanniki*, esuli, a rafforzare questa immagine, anche laddove l'originale non lo prevede (cfr. ad esempio, l'intertitolo del Cap. XVIII: *Due insetti che ritrovano la loro casa*, Vamba 1961: 139, reso con "Izgnanniki nachodjat rodnye doma", "Gli esuli trovano la loro casa", Vamba 1926: 105)²⁶.

Da un punto di vista strutturale e stilistico, centrali nel TP sono da un lato la colloquialità, l'oralità, costruite attraverso i vivaci dialoghi, dall'altro le digressioni scientifiche molto accurate, ricche di un lessico specialistico che offre ai giovani lettori vere e proprie lezioni di entomologia. Strategico da un punto di vista della

²⁴ Sulla ricezione di De Amicis cfr. De Michelis (2016).

²⁵ *Ciondolino* viene citato sulla base di Vamba (1961).

²⁶ La versione russa di *Ciondolino* viene citata sulla base di Vamba (1926).

narrazione, come è stato notato²⁷, è il soggettivismo prospettico che si incentra sull'eroe: largo spazio è tributato alle percezioni di Gigino, con un'attenzione specifica nel trasmettere la sorpresa del protagonista che – dopo essersi lagnato di dover studiare la grammatica latina e auspicando la vita spensierata delle formiche – si ritrova effettivamente trasformato in una formica, costretto a guardare il mondo con i suoi occhi: centoventitré – per l'esattezza. Gigino ai centoventitré nuovi occhi aggiunge un duplice punto di vista straniante, insieme di bambino e formica, e il paradosso della situazione in cui si trova crea spesso effetti comici e umoristici che allietano la lettura, alleggerendone le parti più didascaliche.

Come detto, *Ciondolino* diventa in russo *Codino* e Petrovskaja sente l'esigenza di precisare nel titolo che trattasi di “una narrazione dalla vita del mondo delle formiche”. Così facendo, rimanda in qualche misura i lettori russi a testi di riferimento di quegli anni, come i lavori di Fabre e Maeterlinck.

Da un punto di vista macrostrutturale la costruzione generale del TA risulta conforme al TP, di cui vengono riprodotti tutti e 44 i capitoli. Si intravedono, tuttavia, alcune strategie, adottate successivamente anche nella resa di *Pinocchio*. La prima riguarda la traduzione degli intertitoli tematici che vengono notevolmente ridotti. Gli esempi sono numerosi, tutti volti ad alleggerire, semplificare, appiattire e talora svuotare della loro funzione gli intertitoli²⁸. Esempio l'intertitolo del Capitolo XVI, dove Bertelli gioca sul doppio senso dei “fumi dell'ambizione” e dei “fumi” concreti e, per così dire, non fragranti, emanati dai coleotteri bombardieri, titolando “Come Gigino si trovasse tra i fumi dell'ambizione e i fumi di uno strano bombardiere” (Vamba 1961: 77), che in *Chvostik* viene sintetizzato in “Vanità” (Vamba 1926: 63).

Questa scelta traduttiva peserà particolarmente ne *Le avventure di Pinocchio*, dove l'intertitolo svolge una funzione ancor più centrale nell'economia delle narrazioni di Collodi. Petrovskaja è molto attenta alla resa dei dialoghi e dei diversi registri linguistici, tenta di riprodurre la freschezza e la vivacità²⁹, in alcuni casi anche aggiungendo qualcosa. Esempio è il caso della Formica Fusca, nutrice pratica e affettuosa che accoglie Gigino nella sua nuova vita. Petrovskaja sembra voler rimarcare, a volte, sia la sua affettuosità (nei dialoghi con Gigino a volte compaiono degli appellativi come *družok*, *drug moj*, ‘mio piccolo amico’, assenti nell'originale) sia la sua saggia praticità, rendendo a volte più colorite le sue

²⁷ Su *Ciondolino* cfr., tra gli altri, Boero-De Luca (1995); Faeti 2011, Nicewicz-Staszowka (2016); Nacci (2008); Clerici (2018).

²⁸ Cfr. Cap. I. *Come la poca voglia di studiare inducesse tre bambini a desiderare di essere più bestie di quel che erano* > *A cosa porta la pigrizia*; Cap. XIX: *Come una formica per aver poca testa la facesse perdere a chi ne aveva molta...* > *Gigino si sente responsabile*; Cap. XXIII: *Un “segretario particolare” che esce da una pallottola di quercia*, > *Sotto la quercia*; Cap. XXX: *L'imperatore Ciondolino preso per una pulce* > *Finalmente a casa!*; Cap. XXXI: *Dove Gigino ha ancora occasione di lamentarsi del suo professore di latino* > *Gigino ricorda il professore di latino*; Cap. XXXVI: *Nel quale si assiste al colloquio di un imperatore con una regina* > *Codino e un'ape regina*.

²⁹ Sulla lingua di Bertelli in *Ciondolino* cfr. il saggio di Nacci (2008).

espressioni. Si veda per esempio il modo in cui rimbrotta le formiche giovani pronte a condannare a morte Gigino poiché il codino bianco indica che “non è un compagno, è diverso”: “Vergognatevi! – riprese Fusca con accento severo – Chi insegna a voi, che siete appena nate da un giorno, ad arrogarvi il diritto di vita e di morte sulle vostre compagne?” (Vamba 1961: 65). In *Chvostik* “nate appena da un giorno” diventa “il latte sulle vostre labbra non si è ancora asciugato”: “Postyditess’! U vas moloko ešče na gubach ne obsochlo, a už osuždaete na smert’!” che potrebbe essere reso come: “vergogna, mocciose che puzzate ancora di latte...” (Vamba 1926: 55)³⁰.

Quest’attenzione alla resa del linguaggio parlato e al dialogo si rivela anche nel tentativo di tradurre alcune esclamazioni colorite, talvolta senza trovare equivalenti (“corpo d’una patata” viene reso con “che il diavolo ti porti”, mentre “un momento di calma, corpo d’una quercia” diventa “calmati, per piacere, fammi riprendere fiato”).

Se nella resa vivace e fresca dei dialoghi, che arricchiscono anche i racconti di Petrovskaja di quegli anni, la scrittrice è sensibile e attenta al dettato del TP, il TA si caratterizza, invece, per una serie di omissioni e lacune che sembrerebbero non casuali, ma dettate da una precisa strategia:

1) il linguaggio specialistico, che nell’opera originale assolve una funzione specifica dettata dalla finalità divulgativo-scientifica, viene sovente alleggerito, se non omesso: i nomi degli insetti sono semplificati (ad esempio la “Mordella” diventa una semplice farfalla, “la vespa del genere dell’amofila *Sabulosa*” diventa più semplicemente “un’enorme vespa”; eliminati i gorgoglioni e i gallinetti, le razze “dalla *Lasius* europea all’americana *Atta Cephalotes...*”, le descrizioni troppo accurate, ad es. “era una vespa del genere *Pompilio*, con certe gambe lunghe, specialmente quelle di dietro, che erano anche armate sullo spigolo esterno delle tibie di certe spine e di certi denti ecc.”; evitate le digressioni quali: “quei peletti che si chiamano *pulvilli*, corrispondono a certe piccole glandole...”³¹. Nell’insieme, dunque, si può dire che la traduzione tenda a omettere il lessico specialistico e semplificare l’aspetto più tecnicamente entomologico del romanzo;

³⁰ Petrovskaja ritiene l’immagine appropriata e vi ritorna poco dopo. Scrive Bertelli: “Fusca riprese sempre più adirata: [...] e io mi meraviglio altamente che voi, non ancora uscite dalla nostra tutela, prive come siete di ogni esperienza e di ogni sapere, osiate dare dei giudizi sul nostro operato” (Vamba 1961: 65); Petrovskaja decide di condensare “la dipendenza dalle formiche adulte” e l’“inesperienza” delle formiche giovani nel termine *molokososy*, ‘lattanti’: “E io mi sorprendo che dei lattanti come voi si permettano di giudicare le azioni dei grandi” (Vamba 1926: 55).

³¹ Petrovskaja salva qualche rimando specifico quando Bertelli gioca, attraverso Gigino, proprio sulla *pesantezza* del linguaggio specialistico, un esempio: “[Fusca a Gigino]: Prima di tutto devi sapere che noi non abbiamo paura di nulla [...] Quello lì, vedi, non è che un verme della classe degli Anellidi e dell’ordine dei Chetopodi. degli Anellidi e della famiglia dei Chetopodi. [...] [Gigino]: Eh, quanto lusso di paroloni difficili! Senza farla tanto lunga mi poteva dire che è un lombrico, e avrei capito subito” (Vamba 1961: 37) > “Devi sapere che le formiche non temono nulla. Vedi, quello è un serpente del genere degli Anellidi – Oh signore! che parole sagge usa. Se avesse detto che si trattava di un semplice lombrico, avrei subito capito...” (Vamba 1926: 36–37).

2) le citazioni letterarie e i riferimenti culturali vengono eliminati (è questo il caso di Michelangelo e Dante³²), o addomesticati: è il caso de “*La cicala e la formica* del La Fontaine” (Vamba 1961: 45) che può *naturalmente* trasformarsi “nella fiaba di Krylov *La cicala e la formica*” (Vamba 1926: 43);

3) i nomi propri e gli antroponimi sono perlopiù traslitterati (Džidžino, Fuska, Dolčina, ecc.) con l’eccezione di alcuni nomi parlanti, quelli delle formiche nominate da Gigino sue aiutanti di campo: Testagrossa viene tradotto letteralmente con il calco *Bolščegolovyj*, mentre il prode e valoroso soldato ghiottissimo di miele, Grantanaglia, è reso, tra virgolette, con un minaccioso “*Smert’ vragam*” (‘Morte ai nemici’), che riecheggia da un lato il linguaggio dei *plakaty*, dall’altro il noto film muto di E. Bauer, intitolato appunto *Slava – nam, smert’ – vragam* (1914);

4) i toponimi vengono anch’essi semplificati o semplicemente omessi, eliminato quindi il Traforo del Cenisio, eliminati i rimandi all’America o ad altri paesi (ad es. “E allora fra un migliaio di migliaia d’anni, se Dio ci dà vita, sbucheremo in America!”);

5) si registra la tendenza ad eliminare i detti e i proverbi; quando vengono riprodotti, non sempre l’equivalente risulta funzionale, è il caso di “Chi è causa del suo mal pianga se stesso”, reso in russo con “*Snjavši golovu, po volosam ne plačut*” (equivalente di “inutile piangere sul latte versato”);

6) vengono eliminati versi, ritornelli, canzoni: eliminato il ritornello della magnifica ape che, con beatitudine, raccoglie il polline nel (“*Zon zon... Ti porto i baci. / Del fiore a te fedele; / Zon, zon... Dammi il tuo miele [...]*”, Vamba 1961: 163, 165); omesso l’inno entusiastico intonato dalle api all’ingresso dell’ape regina (“*Zon zon... del nostro popolo / Tu sei madre e regina. / Ogni ape, ecco, s’inchina / Suddita e figlia a te!*”, Vamba 1961: 187), omessa la cantilena con cui Grantanaglia introduce Ciondolino al cospetto dell’Ape regina, con ciò annullando l’effetto comico del *contro canto* intonato dal fedele scudiero (“*Ecco l’imperatore / Col trallerurillallera; / Fategli tutti onore / Col trallerurillallà*”, Vamba 1961: 188);

7) Vengono eliminate le cariche e i titoli (così come avverrà nella traduzione di Pinocchio), con l’eccezione di quelle militari: aboliti i conti, gli imperatori, le regine (l’imperatore Ciondolino diventa Chvostik I o Belyj Chvostik, o Chvostik *glavnokomandujuščij*; Grantanaglia, che in Ciondolino si guadagnava il titolo di “conte degli imenotteri”, in *Chvostik* più semplicemente “sale di grado”; il re diventa *polkovodec*).

Sul piano dell’equilibrio narrativo, gli elementi che più incidono sul risultato finale di *Ciondolino* in russo sono da un lato il sistematico alleggerimento dei passi

³² “E ricordandosi un po’ nella storia degli uomini di quei tempi famosi, in cui nessuno si contentava di essere bravo in una cosa sola, da Dante Alighieri che era poeta, scienziato e diplomatico, a Michelangiolo Buonarroti ch’era scultore, pittore, ingegnere, architetto, poeta e soldato...”, Cap. X, Vamba (1961: 52); omesso in Vamba (1926).

didascalici e il tentativo di smorzare il tono moralistico del TP³³, dall'altro l'indebolimento del punto di vista soggettivo del testo: vengono omesse molte battute di Gigino, in particolare le sue riflessioni, i passi in cui esprime i suoi stati d'animo, le digressioni³⁴. Nella traduzione viene inoltre trascurato, talora, il suo concreto punto di vista, strategico nella narrazione del TP. Un esempio: quando per la prima volta Gigino osserva la formica regina deporre le uova, non sa che di uova si tratti e Bertelli è attento nel definirle così come Gigino le *percepisce*, con uno sguardo da *fanciullino*, appunto: la formica "lasciava dietro di sé certe pallottoline un po' ovali..." (Vamba 1961: 24). Nella traduzione russa il lettore è avvertito subito: la formica "lasciava al suo passaggio le uova" (Vamba 1926: 21).

Queste scelte sembrano guidate da un generale intento di alleggerimento del testo per una più semplice fruizione, per la valorizzazione della trama e per l'attenuazione dell'elemento moralistico. Si tratta di un approccio al testo che riguarda, in parte, anche il più famoso prodotto di letteratura per l'infanzia realizzato da Petrovskaja, *Le avventure di Pinocchio*, tradotto, come si è visto, nello stesso periodo in cui veniva realizzato il *Ciondolino* russo.

EPILOGO. IL BURATTINO BERLINESE E CIONDOLINO

La pubblicazione delle *Avventure di Pinocchio* è annunciata da "Nakanune" il 9 febbraio 1924. Il frontespizio già fotografava, in poche righe, la *querelle*: *Le avventure di Pinocchio* escono nella traduzione di Nina Petrovskaja, nella

³³ Gli esempi in cui viene smorzato il tono didascalico con l'omissione di interi passi, sono numerosi, alcuni es.: la formica Fusca a Ciondolino: "Poi devi ricordarti che ti ho insegnato a non fidarti mai delle apparenze"; "Le formiche hanno tutte una gran voglia di lavorare, ciò che non si riscontra in tutti gli uomini. Di più, le formiche quando lavorano trovano perfino chi mette loro da mangiare in bocca, mentre spesso, purtroppo, nel mondo gli uomini che lavorano non trovano da mangiare neanche a cercarlo col lanternino!" (Vamba 1961: 58); "La pulizia è il primo indizio di un essere franco, leale, che ha dignità di sé stesso" (Vamba 1961: 47); eliminato totalmente il passo iniziale del Cap. XVIII in cui viene condannata l'ambizione ("Ma chi è ambizioso trova sempre il suo giusto castigo nell'ambizione stessa...") eliminate anche le riflessioni in cui Ciondolino sperimenta in prima persona tale castigo, vaneggiando di diventare "l'imperatore di tutti gli insetti" (Vamba 1961: 89-90).

³⁴ Ad es.: "Ma pensò subito che la formica non poteva capire questa sua osservazione poco formicolesca, e riprese..." (Vamba 1961: 23); quando la formica Fusca illustra la trasformazione delle formiche da uovo in larva, Bertelli inserisce un commento di Ciondolino sull'odiato latino e una battuta, da bambino, paradossale ("Lo dicevo io, che c'era anche il latino! – borbottò Gigino, il quale si ricordava, per miracolo, che *larva* è una parola latina la quale significa *maschera*. Poi soggiunse ad alta voce: – Uhm! Si vede che per le formiche il carnevale viene di luglio", Vamba 1961: 25); a volte vengono omesse le riflessioni di Gigino su quanto accade: "Gigino in cuor suo tradusse l'ammonimento nel proverbio "Non è tutt'oro quel che riluce" e non fiatò", omesso anche questo (Vamba 1961: 35); o ancora, vengono eliminate alcune parti in cui viene tratteggiato lo stato d'animo del protagonista: "Gigino si trovò un po' mortificato per la seconda volta perché, mentre egli non capiva nulla, tutte le altre mostravano d'aver afferrata pienamente l'idea" (Vamba 1961: 38); ancora: "Non che egli avesse paura..." (Vamba 1961: 40).

rielaborazione e adattamento di Aleksej Tolstoj, corredate dalle illustrazioni di L. Malachovskij (Kollodi 1924). Al rapporto genetico tra la traduzione e la rielaborazione sono dedicati numerosi studi, volti ad evidenziare i punti di contatto e distanza tra la traduzione e *Chiavina d'oro*, nel tentativo di identificare cosa si possa concretamente ascrivere alla penna di Tolstoj. A livello di analisi testuale, i critici hanno spesso evidenziato come sia possibile rinvenire nel *Pinocchio* del 1924 tracce dello stile di Tolstoj e hanno ipotizzato la natura degli interventi, basando l'indagine, principalmente, su "ciò che resta" del *Pinocchio* del 1924 nel testo successivo³⁵ e sull'amara affermazione della traduttrice, che accusa il Conte rosso di aver "stravolto" il testo senza conoscere l'italiano³⁶. In questa sede proponiamo di rovesciare la prospettiva, partendo proprio da quanto notato nella traduzione di *Ciondolino*: è infatti possibile ravvisare alcune strategie comuni nella resa dei due testi che lascerebbero intravedere, in qualche misura, la penna della Petrovskaja-traduttrice.

Innanzitutto, il primo dato che accomuna le traduzioni è la resa degli intertitoli: anche qui vengono condensati e svuotati del loro contenuto. Si tratta di una scelta traduttiva particolarmente *falsante*, stante il ruolo che l'intertitolo svolge nel testo di Collodi (dalla suspense, al coinvolgimento del lettore, all'anticipazione della storia, o anche al ruolo di unità di collegamento diegetico).

Un secondo dato è rappresentato dai tagli e dalle abbondanti omissioni. In *Pinocchio* sono individuabili alcune categorie di omissioni ricorrenti, ossia tali da lasciar intendere una precisa intenzione dei traduttori-curatori e non eventuali sviste:

- 1) come in *Ciondolino*, vengono qui spesso omesse le frasi, i detti, i proverbi che contengono insegnamenti morali³⁷;
- 2) i traduttori-curatori tendono a semplificare le frasi troppo lunghe, talora appiattendolo il linguaggio ed eliminando l'ironia. Un esempio è il banchetto luculliano di *Pinocchio*, del Gatto e della Volpe, in cui Collodi indugia sulla descrizione di pernici, starni, conigli, ranocchi, lucertole, uva paradisa (l'ampia descrizione è collegata al tema della fame, centrale nel romanzo); il passo viene tagliato in *Pinocchio* sino a ridursi a "Il Gatto mangiò cinque carassi fritti e un pollo, mentre la Volpe divorò una lepre frita e due pernici. Meno di tutti

³⁵ Cfr., tra gli altri: Cerrai (1985, 1987); Petrovskij (1986); Zanotto (1990: 68–84); Cusatelli (2002); Giovannoli (2013). La prima traduzione in italiano di *Zolotoj ključik* si deve a Garzone e risale al 1984 (Tolstoj 1984), seguita da quella di Cerrai del 1986 (Tolstoj 1986). Per un sommario delle lingue in cui è stato tradotto il testo, cfr. Risaliti (1976: 513–514). Un'analisi approfondita delle diverse traduzioni e del viaggio di "andata e ritorno" di *Pinocchio* in Russia è in Giovannoli (2013).

³⁶ "Ha distrutto completamente *Le avventure di Pinocchio* con la sua redazione (ha lavorato al libro senza conoscere la lingua)" (lettera di N. Petrovskaja a O. Resnevič del 18 maggio 1924, Garetto 1989: 128).

³⁷ Un esempio di passo interamente tagliato è quello in cui la Fata ricorda a *Pinocchio* che "le bugie hanno le gambe corte e il naso lungo", ridotta a: "La Fatina rideva a crepapelle, come una matta. – Non c'è niente di ridicolo, – brontolò *Pinocchio* e si fece rosso come un gambero dalla vergogna", Kollodi (1924: 43). Ulteriori esempi in Sulpasso (2008: 178–186); Giovannoli (2013: 70 e ss).

mangiò Pinocchio, che chiese una manciata di noci e un pezzo di pane e non finì neppure quello” (Kollodi 1924: 32);

3) come in *Ciondolino*, anche qui vengono omessi i titoli, “Cavaliere, Eccellenza, Commendatore”. Esempio particolarmente evidente il passo in cui Pinocchio invoca, in lacrime, il perdono e la pietà di Mangiafoco inanellando una sfilza di “Cavaliere, Commendatore, Eccellenza”, eliminati in Kollodi 1924, dove il passo è sintetizzato in un “Poščadite ego! Požalejte!” (Kollodi 1924: 27);

4) come in *Ciondolino*, vengono spesso omessi i pensieri di Pinocchio e, ciò che conta, i suoi “riassunti” che, come nota Fernando Tempesti (1993), sono strutturali anche per la resa della cultura parlata. Nel Pinocchio del 1924 vengono sostanzialmente riassunti o eliminati.

Il risultato, anche nel caso di *Le avventure di Pinocchio*, al di là di tutte le ulteriori variazioni di cui è stato scritto, a livello stilistico, di trama, di concezione anche pedagogica della *detskaja literatura* che poi troveranno strada e successo in *Zolotoj ključik*, è la realizzazione di un testo che mira a rendere la narrazione più incalzante, ad alleggerirla dell’impatto moralisticheggiante (risuonano le parole della Petrovskaja: “l’autore della letteratura per l’infanzia deve ‘insegnare senza insegnare’”), ad eliminare la descrizione degli stati d’animo; lo stile narrativo diventa più incisivo, a tratti meno umoristico. Il risultato è un Pinocchio *diverso*, simile per certi versi al *diverso* Ciondolino russo.

Sono anni in cui le sorti della letteratura per l’infanzia tradotta in russo seguono percorsi tortuosi. In quel 1923 in cui Petrovskaja traduceva *Ciondolino* e *Pinocchio*, Nabokov dava alle stampe, sempre a Berlino, la traduzione di *Alice nel paese delle meraviglie* (*Anja v strane čudes*)³⁸. L’Anja-Alice di Nabokov, per entrare nella Russia sovietica, dovrà attendere il 1989. Di converso, mentre il Collodi *canonico*, con *Le sue avventure di Pinocchio* originali, nel 1931 viene aspramente condannato dalla *Literaturnaja ěnciklopedija* (Ju. K.1931: 383), come opera “intrisa di morale piccolo borghese”, di lì a pochi anni il Pinocchio *diverso*, del 1924, rivisto, snellito e alleggerito di quella morale, potrà cambiar d’abito, diventare un eroe “positivo”, “meno insipido e noioso”³⁹, e viaggiare liberamente in lungo e in largo per lo sterminato paese dei Soviet, grazie alla rielaborazione di Aleksej Tolstoj. Del *Ciondolino* di Petrovskaja, pubblicato da Gosizdat, si perdono invece sostanzialmente le tracce⁴⁰.

³⁸ Pubblicata con lo pseudonimo di V. Sirin, per la casa editrice Gamajun (*Anja v strane čudes*, Gamajun, Berlin 1923), ripubblicata negli Stati Uniti nel 1979 per Dover, quindi nel 1982 per Ardis, e solo nel 1989 in Unione Sovietica; sulla versione di Nabokov a confronto con quelle di N.M. Demurova (1967) e A.P. Olenič-Gnenenko (1940)cfr. l’interessante contributo di Sicari (2015).

³⁹ Tolstoj in una lettera a Gor’kij del 13 febbraio 1935 lo definiva “noioso e insipido”, in Krjukova (1989: 202).

⁴⁰ Non sono state ad oggi rinvenute recensioni né successive riedizioni. Non sorprende, in fondo: il tema del viaggio e dell’emigrazione non doveva riscuotere entusiasmo di lì a breve, basti pensare alle vicissitudini del racconto di Charms *O tom, kak Kol’ka Pankin letal v Braziliju, a Pet’ka Ersov ničemu ne veril* (1928), in cui il racconto di come due ragazzi che desiderano partire alla volta del Brasile e si ritrovano in URSS motiva l’accusa “di istigazione dei bambini sovietici a emigrare”. Cfr. (Piccolo 2019: 672).

BIBLIOGRAFIA

- ALEKSEEVA M.I. (1982): *Sovetskie detskie žurnaly 20-ch godov*, Izd-vo MGU, Moskva.
- ALJAKRINSKAJA N.R. (2003): *Ital'janskije očerki Niny Petrovskoj* in: N.P. KOMOLOVA (otv. red.), *Rossija i Italija. Russkaja emigracija v Italii v XX veke*, Nauka, Moskva: 133–149.
- ASCENZI A., DI FELICE M., TUMINO R. (2008): “Per educare la gioventù della nuova Italia”. Luigi Bertelli giornalista e scrittore tra eredità risorgimentale e costruzione di una nuova coscienza etico-civile (1860–1920), in: IID. (a cura di), “Santa giovinezza!” *Lettere di Luigi Bertelli e dei suoi corrispondenti (1883–1920)*, Alfabetica edizioni, Macerata: 13–44.
- BERNARDI M. (2016): *Letteratura per l'infanzia e alterità. Incanti, disincanti, ambiguità, tracce*, FrancoAngeli, Roma.
- BOERO P. (1999): *Alla frontiera. Momenti, generi e temi della letteratura per l'infanzia*, Einaudi Ragazzi, Torino.
- BOERO P., DE LUCA C. (1995): *La letteratura per l'infanzia*, Laterza, Roma.
- BRODSKIJ I. (2001²): *La condizione che chiamiamo esilio*, in: BRODSKIJ I., *Dall'esilio*, trad. it. G. Forti e G. Buttafava, Adelphi, Milano.
- BYSTROVA O.V. (2000): *Berlinskije izdatel'stva*, in: *Literaturnaja enciklopedija ruskogo zarubež'ja: 1918–1940*, vol. 2: *Periodika i literaturnye centry*, Rosspen, Moskva.
- CERRAI G. (1985): *Introduzione alla “Chiavina d'oro” di Aleksej Tolstoj*, “Rassegna sovietica”, XXXVI, 6 novembre-dicembre: 132–141.
- CERRAI G. (1987): *La chiavina d'oro di A. N. Tolstoj: una lettura antropologica-pedagogica*, “I problemi della pedagogia”, II (luglio-dicembre): 69–80.
- CHLEBNIKOV L.M. (1971): *Iz istorii gor'kovskich izdatel'stv: “Vsemirnaja literatura” i “izdatel'stvo Z.I. Gržebina”*, “Literaturnoe nasledstvo”, 80, Moskva: 668–699.
- CLERICI L. (2018), *Libri per tutti. L'Italia della divulgazione dall'Unità al nuovo secolo*, Laterza, Roma.
- CUSATELLI G. (2002) (a cura di): *Pinocchio esportazione. Il burattino di Collodi nella critica straniera*, Armando Editore, Roma.
- D'AMELIJA, A., RICCI D. (2019) (red.-sost.), *Russkoe prisutstvie v Italii v pervoj polovine XX veka. Enciklopedija*, Rosspen, Moskva.
- D'ARCANGELO R.M. (2010): *Materiali di storia della letteratura sovietica per l'infanzia. Le riviste degli anni Venti*, tesi di dottorato (XXII ciclo), Sapienza Università di Roma.
- DE FLORIO G. (2017): *Tutta la serieità del gioco. La letteratura per l'infanzia sovietica e le sue fonti (1917–1934)*, tesi di dottorato (XXIX ciclo), Sapienza Università di Roma.
- DE MICHELIS C.G. (2016): *La fortuna russa di Cuore di De Amicis*, in: DI SALVO M., ZIFFER G. (a cura di), *Traduzioni e rapporti interculturali degli slavi con il mondo circostante*, Bulzoni editore, Roma: 131–138.
- GARETTO E. (1989): *Žizn' i smert' Niny Petrovskoj*, “Minuvšee. Istoričeskij al'manach”, 8: 7–16; *Vospominanija*, ivi: 17–90; *Pis'ma k O.I. Sin'orelli*, ivi: 91–133; *Pis'ma N.Petrovskoj k Ju. Ajčeval'du*, ivi: 133–138.
- EAD. (1990) (a cura di): *Una russa a Roma. Dall'archivio di Olga Resnevič Signorelli (1883–1973)*, Cooperativa libreria IULM, Milano.
- EAD. (1995): *Intrecci berlinesi: dalla corrispondenza di Nina Petrovskaja con Vladislav Chodasevič e Nina Berberova*, “Europa Orientalis”, XIV/2: 111–150.
- GARDZONIO S., SULPASSO B. (2011): *Oskolki ruskog Italii. Issledovanija i materialy. Kniga I, Russkij put'*, Moskva.
- GIOVANNOLI V. (2013): *Pinocchio in Russia: andata e ritorno*, tesi di dottorato (XXV Ciclo), Università degli studi Roma Tre.

- HELLMAN B. (2013): *Detskaja literatura kak oružie: tvorčeskij put'*. L. Kormčevo, in: BALINA M.JU., VYJUGIN V.JU. (sost. i red.), "Ubit' Čarskiju...": *paradoksy sovetskoj literatury dlja detej (1920-e – 1930-e gg.)*. Sbornik statej, Aleteja, Sankt-Peterburg: 20–45.
- HELLMAN B. (2016): *Skazka i byl'*. *Istorija russoj detskoj literatury*, per. O. Buchinoj, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva (or. *Fairy Tales and True Stories: The History of Russian Literature for Children (1574–2010)*, Leiden Boston 2013).
- KOLLODI K., *Priključenija Pinokkio*, per. s ital'. N. Petrovskoj, predelal i obrabotal A. Tolstoj, Izd. Nakanune, Berlin 1924.
- KORMČIJ L. (1918): *Zabytoe oružie. O detskoj knige*, "Pravda", 17 febraio: 3.
- KRJUKOVA A.M. (1989): *Perepiska A.N. Tolstogo v dvuch tomach*, izd. Chudožestvennaja literatura, Moskva.
- K. JU. (1931): *Kollodi*, in: *Literaturnaja enciklopedija*, t. 5., Izd-vo Kom. Akad., Moskva: 383–384.
- NACCI L. (2008): *Ciondolino: metamorfosi e avventura. Appunti linguistici*, in: VAMBA, *Ciondolino*, NACCI L. (a cura di), Greco Editori, Milano: 13–25.
- NICEWICZ-STASZOWKA, E. (2016) *Viaggi nel microcosmo. Ciondolino di Vamba e Micròbo di Erasmo Crottolina*, in: REDAELLI S. (a cura di) *La scienza nella letteratura italiana*, Aracne, Roma: 71–82.
- PETROVSKAJA N. (1908): *Maksim Gor'kij na Kapri. Literaturnyj siluèt*, "Astrachanec", 1908, 5 maggio: 2–3.
- EAD. (1923a): *Knizka pro veseloe žit'isko. Stichi Natalii Krandievskoj. Kartinki Gertrudy Kaspari. Detskaja biblioteka "Nakanune"*. Veselye pustjaki. Stichi Natalii Krandievskoj. *Kartinki A. Gol'sta. Detskaja biblioteka "Nakanune"*, "Nakanune", 408: 5.
- EAD. (1923b): *Natalija Krandievskaja. Skazka pro Niku, Džeka i Feofana. Litografii N. Zarekogo. Detskaja biblioteka "Nakanune"*, "Nakanune", 444: 6.
- EAD. (1923c): *Vystavka knig, vypuščennyh knigoizdatel'stvom Z.I. Gržebina v Berline*, 6: 469.
- EAD. (1923d): *Detskie knigi izdatel'stva Z.I. Gržebina. Krasnaja šapocka, Mal'čik-s-pal'čik. S ris. Konaševica. Svinopas. S ris. Dobužinskogo. Skazki i povesti Andersena v dvuch tomach, per. s datskogo A.I. G. Ganzen. Indijskie skazki (sost.) S.F. Ol'denburg. Berlin 1923*, "Nakanune", 480: 7.
- EAD. (1924): *Prokazniki, Šaluny, Zolotoe detstvo, Veselyj god, Vokrug sveta, Železnaja doroga i dr. Tekst Kal'my "Nakanune"*, 522: 7.
- EAD. (2014): *Razbitoe zerkalo. Proza. Memuary. Kritika*, B.S.G.-Press, Moskva.
- PETROVSKIJ M.S. (1986): *Čto otpiraet «Zolotoj Ključik»?*, in: ID., *Knigi našego detstva*, Kniga, Moskva: 147–220.
- PICCOLO L. (2019): *Scrivere per i bambini, scrivere oltre i confini: Daniil Charms funambolo della soglia*, in: POLI D. (a cura di), *In limine. Frontiere e Integrazioni*, Il Calamo, Roma: 665–679.
- PIRANDELLO L., PAPINI DŽ., BONTEMPELLI M. (1926): *Novelly*, per. Niny Petrovskoj, pred. Vlad. Lidina, Akc. izdat. O-vo "Ogonek", Moskva.
- PREINDL N. (2016): *Russische Kinderliteratur Im Europaeischen Exil Der Zwischenkriegszeit*, Peter Lang, Frankfurt am Main.
- PUTILOVA E.O. (1982): *Očerki po istorii kritiki sovetskoj detskoj literatury. 1917–1941*, Detskaja literatura, Moskva.
- RAEFF M. (1990): *Russia Abroad: A Cultural History of the Russian Emigration, 1919–1939*, Oxford University Press, New York-Oxford.
- RISALITI R. (1976): *Pinocchio in Russia*, in: *Studi Collodiani. Atti del I Convegno Internazionale, Pescia, 5–7 ottobre 1974*, Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, Pistoia: 513–519.
- ID. (1985): *La critica russo sovietica su "la chiavina d'oro" di A Tolstoj e Collodi*, "Rassegna sovietica", 6: 132–141.
- SICARI I. (2015): *Sonja-Anja-Alisa, ovvero, Le Avventure di Alice in Russia*, "Studi Slavistici", XII: 99–118.

- SULPASSO B. (2008): *Lo specchio infranto. Il percorso letterario di Nina Petrovskaja*, Aracne, Roma.
- EAD. (2019): *Nina Petrovskaja*, in: D'AMELIJA A., RICCI D. (SOST.), *Russkoe prisutstvie v Italii v pervoj polovine XX veka. Ėnciklopedija*, Rosspèn, Moskva: 519–520.
- TEMPESTI F. (1993) (a cura di): *Pinocchio: introduzione e commento critico*, Feltrinelli, Milano.
- TOLSTOJ A.N. (1984): *Il compagno Pinocchio: la piccola chiave d'oro o le avventure di Burattino*, trad. it. L. Garzone, Stampa alternativa, Roma.
- TOLSTOJ A.N. (1986): *La Chiavina d'Oro ovvero le avventure di Burattino*, trad. it. G. Cerrai, "Rassegna sovietica", XXXVII/1: 17–84.
- VAMBA (LUIGI BERTELLI) (1910): *The Prince and his Ants*, trad. S.F. Woodruff, L. Kellogg Holt and Company, New York.
- ID. (1923): *Gigi parmi les insectes*, trad. Gencé, M. Albin, Paris.
- ID. (1924): *Cesarz mrówek*, trad. H. Grotowska, Książnica Polska, Lwów.
- ID. (1926): *Chvostik. Povest' iz žizni murav'ev*, per. s ital. N. Petrovskoj, pod red. A. Tolstogo, so mnogimi risunkami, Gosudarstvennoe izdatel'svo, "Dlja detej i junošestva", Moskva-Leningrad.
- ID. (1943): *Pingajillo. El Muchacho que se volvió hormiga*, trad. C. De Castro, Hyssa, Barcelona.
- ID. (1961³¹): *Ciondolino. Libro per ragazzi*. Con illustrazioni e tavole a colori di V. Berti, Bemporad-Marzocco, Firenze.
- ID. (2008): *Ciondolino*, a cura di L. Nacci, Greco Editori, Milano.
- VERGA DŽ. (1927) *Osel svjatogo Iosifa*, per. s ital. N. Petrovskoj, Raboče izdatel'stvo Priboj, Leningrad.
- VERGA DŽ. (1923) *Svoboda*, "Nakanune", 484: 9.
- ZANOTTO P. (1990): *Pinocchio nel mondo*, Edizioni Paoline, Torino.

EWA NICEWICZ
(UNIWERSYTET KARDYNAŁA STEFANA WYSZYŃSKIEGO W WARSZAWIE)
ORCID 0000-0001-5388-6931

“UN LIBRO PER BAMBINI DAI 10 AI... 100 ANNI”.
RIFLESSIONI SULLA PRIMA EDIZIONE POLACCA DE
IL ROMANZO DI CIPOLLINO DI GIANNI RODARI

*Ma di tutti il beniamino
è l'allegro Cipollino.*

Gianni Rodari

*Geniale e irriverente scompaginatore dell'ordine linguistico costituito,
non aveva trovato riconoscimenti adeguati fra gli addetti ai lavori
della critica letteraria italiana, ma era tradotto nelle più diverse lingue
del mondo.*

Tullio De Mauro

ABSTRACT

In communist Poland in the 1950s, “comrade” Gianni Rodari was one of the most frequently translated authors: his works were published in the press and in book form. The aim of this paper is to investigate the first Polish edition of *Tile of Cipollino*. The novel was translated into Polish by Zofia Ernst in 1954, based on its first Italian edition (1951), significantly different from the next version – in 1957 the novel was modified by the author himself and is now known as *Adventures of Cipollino*. The paper focuses on the translation challenges and strategies employed by the translator and on issues related to presumed censorship.

KEYWORDS: Rodari, translation, children’s literature, Cipollino, Zofia Ernst

STRESZCZENIE

W latach 50. XX wieku „towarzysz” Gianni Rodari był w komunistycznej Polsce jednym z najchętniej tłumaczonych autorów – jego utwory ukazywały się zarówno na łamach prasy, jak i w formie publikacji książkowych. Celem niniejszego artykułu jest analiza pierwszego polskiego wydania *Opowieści o Cebulku*. Powieść została przetłumaczona w 1954 roku przez Zofię Ernstową na podstawie pierwszego włoskiego wydania (*Il romanzo di Cipollino* 1951), znacznie różniącego się od zmienionej przez Rodariego i publikowanej od 1957 roku wersji tekstu (*Le avventure di Cipollino*). Artykuł koncentruje się na wyzwaniach przekładowych oraz strategiach zastosowanych przez tłumaczkę, a także kwestiach związanych z domniemaną cenzurą.

SŁOWA KLUCZOWE: Rodari, przekład, literatura dla dzieci, Cebulek, Zofia Ernst

“CIPOLLINO E I SUOI AMICI”

L’astuto e birbante Cipollino, uno dei più amati protagonisti rodariani, nasce a Roma il 3 settembre 1950. Proprio in quell’anno Rodari, un giornalista comunista fino ad allora residente a Milano dove dal 1947 lavorava per l’“Unità”, per il volere del Pci viene trasferito nella capitale per fondare e dirigere, insieme a Dina Rinaldi, il “Pioniere”, rivista a fumetti per ragazzi legata alla nascente Associazione Pionieri d’Italia (Roghi 2020: 56; Rossitto 2019: 26–27; Franchini 2006: 22–23). Come ricorda l’autore:

Nel 1950 fui praticamente costretto, anche se non del tutto convinto, a dirigere un settimanale per bambini e ragazzi e per caratterizzarlo inventai una serie di personaggi che conoscevo bene dai tempi in cui, da cronista, avevo frequentato quotidianamente i grandi mercati di Milano per studiare i prezzi delle patate, del pesce, della carne, per occuparmi dei problemi della spesa delle famiglie. Così nacquero dei personaggi come Cipollino, Pomodoro, le contesse del Ciliegio, Pero Pera, mastro Uvetta ecc. (Rodari 1983: 86; cfr. Rodari 1965).

Le divertenti avventure di ortaggi e frutta antropomorfizzati, narrate in quartine di ottonari, sono accompagnate dalle allegre vignette di Raul Verdini che si accordano bene con i personaggi inventati da Rodari (Rossitto 2019: 28). La storia creata dal duo Rodari-Verdini, che dà anche inizio alla loro fruttuosa collaborazione¹, sin dalle prime puntate gode di uno strepitoso successo tra i lettori del periodico e introduce un soffio di leggerezza nella rivista che dappprincipio soffre, secondo Pino Boero e Carmine De Luca, dell’“accentuata gravità e «realismo» dei contenuti” (2012: 276). Cipollino diventa simbolo del “Pioniere”, dà il nome a molti reparti dell’Associazione Pionieri d’Italia e appare in cartoline, manifesti, pupazzi e diversi distintivi portati dai giovani abbonati della rivista (Boero 2020: 22). Rodari scrive i versi per le tavole di Cipollino sul “Pioniere” solamente per un anno circa dal momento dell’ideazione del personaggio, lasciando in seguito l’incarico a Marcello Argilli e Gabriella Parca, ma continuando a tornare al fortunato protagonista in varie occasioni (Boero 2020: 22–23; Rossitto 2019: 28).

Infatti, nell’ottobre 1951 a Roma, per i tipi dello stabilimento tipografico Italgraf S. A. e per conto delle Edizioni di Cultura Sociale, esce *Il romanzo di Cipollino* che, secondo Alberto Asor Rosa (1992: XVII), si iscrive in un “filone pedagogico-realistico [...], a forte impronta educativa” e indubbiamente partecipa al neorealismo “anche se in una chiave garbatamente ironica e surreale”. Come nel fumetto, i personaggi del romanzo sono ortaggi e frutta antropomorfizzati “che si

¹ Oltre alla collaborazione sulla rivista, Verdini sarà poi l’illustratore dei seguenti volumi rodariani: *Il romanzo di Cipollino* (1951), *Le carte parlanti* (1952), *Cipollino e le bolle di sapone* (1952), *Le avventure di Scarabocchio* (1952), *Gelsomino nel paese dei bugiardi* (1958) e *La filastrocca di Pinocchio* (1974).

muovono in una realtà contadina e artigiana, all'interno di una società di cui l'autore mette in luce gli sbilanciati rapporti sociali" (Rossitto 2019: 30). Il libro narra le gesta di un ragazzo di umili origini, che – testimone dell'incarcerazione del padre innocente – decide di opporsi alla prepotenza della nobile dinastia del Ciliegio, appoggiata dal capriccioso Principe Limone e dall'arrogante Cavalier Pomodoro, che opprimono senza scrupoli la gente comune. Rodari ritrae il popolo con simpatia, considerandolo depositario di valori positivi e contrapponendolo alla civiltà feudale che vive a spese dei ceti umili. Le avventure degli ortaggi oppressi si concludono con un lieto fine: il trionfo degli ideali rivoluzionari. Tuttavia, i veri artefici del cambiamento saranno non più gli adulti, bensì i ragazzi, giacché, come nota Rossitto (2019: 31), "la speranza, e la realizzazione del miglioramento, in Rodari infatti è sempre – brechtianamente – affidata alle nuove generazioni". Per descrivere le loro avventure lo scrittore si rifà a fonti diverse (temi popolari, la Bibbia, il giallo, la leggenda dell'Orecchio di Dionisio, Peter Pan, *Cuore*, i romanzi di Salgari, il fumetto, il film d'avventura), ma senza dubbio alla base del romanzo sta soprattutto *Pinocchio* di Carlo Collodi, fatto confermato, come osserva Rossitto, anche dalla variazione del titolo della successiva edizione, *Le avventure di Cipollino*². Nel 1957 Rodari pubblica la versione del romanzo che, oltre al cambiamento dell'intestazione, conterrà numerose varianti e che d'allora in poi sostituirà quella del 1951³.

La maggior parte delle correzioni (presenti in ogni pagina del romanzo) ha un carattere stilistico (vengono riviste la punteggiatura, l'ortografia, la grafia e la struttura delle frasi, l'organizzazione degli accapi e simili), ma sono presenti anche modifiche più consistenti che riguardano il contenuto, dal momento che Rodari si impegna, come sostiene Pino Boero (2020: 23), "a non ripubblicare testi se non dopo attente revisioni ideologiche e stilistiche". In primo luogo, vengono riscritti in rima i titoli dei trenta capitoli (nel 1951 sono ventinove più un epilogo, mentre nel 1954 sono trenta senza epilogo). Il testo viene reso più scorrevole, a volte attraverso riformulazioni, riscritture oppure l'eliminazione di una o più frasi, un accapo (ad esempio, nei capitoli IV, VII, XX, XXIII, XXVI, XXVII, XXVIII), l'eliminazione di una filastrocca (capitolo XVI) o più raramente un'aggiunta del testo (ad esempio nei capitoli IX, XXVIII). Non di rado, nota Pino Boero, le correzioni si muovono "in direzione di un più netto gusto paradossale e di un più sostenuto umorismo"⁴. Rodari accentua volentieri alcuni elementi buffi e caricaturali, li enfatizza e li imposta sull'assurdo, come si può notare negli esempi riportati sotto.

² Sugli elementi collodiani ricalcati da Rodari e per un confronto approfondito tra *Le avventure di Pinocchio* e *Le avventure di Cipollino* cfr. Rossitto (2019: 31–33). Sull'affetto di Rodari per *Pinocchio* cfr. Roghi (2020: 86–90) e Rodari (1952: 19).

³ Nel 2021 Einaudi Ragazzi lancia un'edizione vintage riproponendo il romanzo nella versione del 1957 con le illustrazioni a colori di Raul Verdini. Va notato che la copertina con cesto di frutta e di verdura e lettering colorato (con la variante del titolo) proviene dalla prima edizione del 1951.

⁴ *Cipollino torna... alle origini. Con le illustrazioni della prima edizione!*, Rodaripedia, <<https://100giannirodari.com/cipollino-edizione-illustrazioni-originali/>> [ultimo accesso: 15.06.2021].

Rodari 1951	Rodari 2021 (1957)
[...] sono laureato in diritto civile, penale e canonico all'Università di Salamanca (19).	[...] sono laureato in diritto civile, penale e penoso all'università di Salamanca" (21).
[...] ci parliamo con lei come se fossimo dei vecchi gentiluomini di corte (53).	[...] mi dai del lei come se fossi un vecchio cortigiano in parrucca (52).
[...] figurandosi che lui si sarebbe messo ad ascoltare i loro discorsi, gliene dissero di tutti i colori (70).	[...] figurandosi che Pomodoro li stesse a sentire, cominciarono a parlare di lui e ne dissero di tutti i colori, di cotte, di crude e di così così (67).
[...] lo videro diventare giallo, arancione, verde, azzurro, indaco e violetto (77).	[...] lo videro diventare giallo, arancione, verde, azzurro, indaco e violetto, e infine più nero di uno scarafaggio (73).
Il boia si stancò tanto che cadde svenuto (98).	Il boia sudò, sbuffò, ringhiò, si stancò tanto che cadde svenuto (93).
[...] a tavola non servono che vini di terz'ordine, che mi danno l'acidità di stomaco (162).	[...] a tavola non servono che acqua sporca e vino di cavoli (145).

Per non urtare la fragilità dei giovani lettori, alcuni passi vengono resi più delicati, a volte – come nella famosa scena dei topi – giocando sul paradosso.

Rodari 1951	Rodari 2021 (1957)
[...] indugiava a tavola davanti alla bottiglia della grappa (51).	[...] a tavola a discorrere con la bottiglia (51).
Il Capo-topo, irritatissimo per l'insuccesso, voleva fare la decimazione. Infatti, la fece. Mise tutti i suoi soldati in fila e ne fece fucilare uno ogni dieci (71-72).	[...] il Topo-in-capo, irritatissimo per l'insuccesso, voleva fare la decimazione. Infatti, la fece. Mise tutti i topi in fila e fece tagliare i baffi a uno ogni dieci (68).
Stavolta sono morto davvero (106).	Stavolta sono morto davvero. Sento già le voci del Paradiso (100).
Guarda che razza di imbecille (172).	Guarda che razza di sciocco (154).

Probabilmente per gli stessi motivi lo scrittore elimina del tutto alcuni brani un po' crudi, ad esempio: “[...] i topi non amano la musica e scappavano via maledicendo quel dannato strumento che impediva loro di avvicinarsi” (Rodari 1951: 63) oppure: “[...] Mezza-coda, che dall'alto del suo carro armato frustava senza pietà i topi da tiro” (*ivi*: 67). Le numerosissime modifiche riportate per varie ragioni nel testo meriterebbero una considerazione a parte e non sono oggetto del seguente studio, ma su alcune di esse si tornerà nel corso della seguente analisi e questo per un dato fondamentale: la traduzione in polacco che si andrà ad esaminare fu effettuata in base alla prima edizione del romanzo di Rodari del 1951, e quindi quella precedente ai numerosi cambiamenti da parte dell'autore.

CIPOLLINO DIETRO IL “SIPARIO DI FERRO”

Prima di passare all'analisi e al commento della traduzione del romanzo, occorre ancora soffermarsi brevemente sulla sua ricezione, sia in Italia che all'estero. L'inizio dell'attività letteraria di Rodari combacia con un periodo di dichiarata avversione verso i comunisti. Il 1° luglio 1949 la Congregazione del Sant'Uffizio emana un decreto in cui dichiara illecita l'iscrizione al Pci, nonché ogni forma di appoggio ad esso, precisando che tutti i seguaci della dottrina comunista sono da ritenere apostati, quindi incorrono nella scomunica (Ruggieri 2011; Argilli 1990: 80; Roghi 2020: 61). Come notano Boero e De Luca, in Italia, già “l'uscita del periodico non è tranquilla, suscita negli ambienti cattolici reazioni di ostilità e di malanimo” (2012: 274) e ai suoi collaboratori vengono rivolte pesanti accuse. Le copie del “Pioniere” e di conseguenza anche i libri di Rodari-comunista vengono bruciati dai preti zelanti nei cortili parrocchiali. Dato il clima politico e considerato il fatto che *Il romanzo di Cipollino* è diffuso, come altri libri rodariani pubblicati in quel periodo, solamente da sigle editoriali e reti distributive del Pci e ne parla solo la stampa di sinistra (Argilli 1990: 84), non stupisce il fatto che il libro non riesca a raggiungere il vasto pubblico. Ma ciò che procura a Rodari non pochi problemi in patria diventa un trampolino di lancio per l'estero, prima nel Paese dei Soviet (Roberti 2020: 23–29)⁵ e subito dopo in altri paesi del blocco comunista tra cui la Polonia (Nicewicz-Staszowska 2020: 249–260; Biernacka-Liczmar 2018: 158–169). Di conseguenza, Argilli potrà notare che la fama di Rodari in Italia è soprattutto “un effetto di rimbalzo dello straordinario successo riportato nell'URSS dal romanzo di Cipollino e dalle filastrocche [...]” (1990: 84–85).

L'attività letteraria e politica di Rodari viene presto notata dalle autorità comuniste polacche che in quel periodo stanno cercando autori ideologicamente corretti per creare un nuovo canone della letteratura per l'infanzia. Non sfugge alla loro attenzione il successo che l'autore italiano ottiene in URSS e altri paesi del blocco (Biernacka-Liczmar 2018: 158). Leggono di lui sulla stampa italiana di sinistra (“l'Unità”, “Vie Nuove”) e Rodari risponde perfettamente a tutti i criteri dell'autore ideale: è membro del Partito comunista italiano, caporedattore e poi giornalista del settimanale “Pioniere”, un fervente comunista e, se non bastasse, ha anche il dono di conquistare i cuori dei bambini. Rodari comincia a essere pubblicato in Polonia dapprima sulla stampa, nel 1953, quando escono in occasione dell'imminente giornata mondiale dell'infanzia le prime filastrocche nella traduzione di Janusz Minkiewicz (Nicewicz-Staszowska 2020: 251–253; Nicewicz-Staszowska 2017: 460–462). Sull'ondata della notorietà di Rodari in URSS, ma

⁵ Sull'approdo e lo strepitoso successo in URSS scrive Anna Roberti nella sua recente monografia *Cipollino nel Paese dei Soviet* (2020). Dato lo spazio limitato è impossibile approfondire quest'argomento, ma occorre notare che le vicende della traduzione e della ricezione in URSS e in Polonia dimostrano numerose affinità. Sulle traduzioni e la ricezione delle opere di Rodari in Unione Sovietica cfr. anche De Florio (2019), Balina e Caroli (2020) e Apone (2019).

anche in seguito alla ricezione entusiasta dei primi componimenti in versi, si decide presto di proporre ai lettori polacchi anche le sue opere in prosa. La traduzione de *Il romanzo di Cipollino* viene affidata alla debuttante Zofia Ernst⁶ e pubblicata a luglio del 1954 presso la più importante casa editrice statale dell'epoca, Nasza Księgarnia, col titolo *Opowieść o Cebulku*. Prima dell'edizione in volume le peripezie del popolo della frutta e verdura appaiono in versione ridotta in venti puntate, dal 3 gennaio al 6 giugno, sull'importante settimanale satirico "Szpilki"⁷ col titolo semplificato di *Cebulek (Cipollino)*. La pubblicazione sul periodico viene preceduta da una nota introduttiva dal sapore ideologico in cui riecheggiano le parole dell'ormai celebre intervento di Paolo Robotti sulla terza pagina dell'"Unità" del 20 dicembre 1952, *Cipollino nel paese dei Soviet*, già precedentemente menzionato in Polonia in occasione della pubblicazione delle filastrocche rodariane (cfr. Nicewicz-Staszowska 2020: 252). Nella nota del 3 gennaio 1954 si legge, tra l'altro, che Rodari è "il redattore del settimanale di sinistra per ragazzi" e le sue opere "sono un'arma preziosa contro l'ondata del kitsch americano". *Il romanzo di Cipollino* viene definito "un libro per bambini dai 10 ai... 100 anni" nonché "un'efficace satira politica" (in Rodari 1954: 7a).

L'edizione in volume è invece priva di un'introduzione ideologica e preceduta dalla lettera di Rodari indirizzata ai piccoli lettori polacchi in cui si può leggere:

Buon viaggio, Cipollino!

Ho saputo che vai in Polonia e che hai imparato a parlare il polacco. Sono contento che tu faccia progressi e impari le lingue; [...] così potrai trovare nuovi amici e raccontare loro le tue straordinarie avventure. Spero che i bambini polacchi ti accolgano calorosamente [...]. Devo dire che sono parecchio commosso a scriverti queste parole: sei oggi il piccolo ambasciatore dei bambini italiani in Polonia. [...] Va', Cipollino, a Varsavia, non vorrei che tu tardassi all'incontro coi bambini polacchi. [...] Arrivederci, Cipollino, salutami affettuosamente i bambini polacchi e abbracciameli tutti insieme. Tu e i compagni delle tue avventure sapete senz'altro farlo.

Gianni Rodari

Roma, il 9 aprile 1954 (Rodari 1954b: 5-7)⁸.

Il romanzo di Cipollino, come aveva sognato il suo autore, viene accolto in Polonia con parecchio entusiasmo, in primo luogo dai "compagni" censori che ne favoriscono la pubblicazione (Biernacka-Licznar 2018: 59), poi anche dai critici (Kubarowa 1955: 2) e infine dai lettori. Il libro, grazie all'alta tiratura (30.000 copie) e della ristampa nell'anno successivo, ovvero nel 1955, è disponibile nella maggior

⁶ Sulla vita e l'opera traduttiva di Zofia Ernst cfr. Biernacka-Licznar (2017), Wołodko (2018), Kabatc (1974).

⁷ Il romanzo, tradotto da Ernst, viene pubblicato con le illustrazioni di Henryk Tomaszewski nei numeri 1-10, 13-20 e 22-23.

⁸ Traduzione dell'autrice del saggio. Il testo italiano si è perso nel tempo o non era mai stato scritto dato che Rodari e la sua traduttrice si comunicavano soprattutto per telefono.

parte delle biblioteche scolastiche e pubbliche e presto diventa anche oggetto di messinscene (Biernacka-Licznar 2018: 162). Nel 1957 Kuliczowska (1957: 21) potrà ormai definire celebre il romanzo di Rodari e Sielczak constatare che ha conquistato tanti amici sia tra bambini che tra gli adulti (1957: 35). Indubbiamente il successo avviene, indipendentemente da una forte promozione dell'autore da parte delle autorità polacche, per merito dell'ottima traduzione di Zofia Ernst che si andrà ad analizzare in seguito.

TRADURRE RODARI: SFIDE E SOLUZIONI

A differenza delle prime filastrocche di Rodari volte da Janusz Minkiewicz dal russo (Nicewicz-Staszowska 2020: 251), *Il romanzo di Cipollino* viene tradotto direttamente dall'italiano, come informa anche la nota editoriale all'interno del libro. La traduzione di Ernst conquista la benevolenza dei censori che la giudicano molto "riuscita, senza passi prolissi e termini complicati, viva e spiritosa" (Biernacka-Licznar 2018: 160). Ernst, che conosceva Rodari e non di rado scambiava con lui chiacchierate telefoniche⁹, traduce il libro con molta maestria e attenzione al dettaglio dimostrando grande cura nella resa del testo di partenza, nonché un'ottima conoscenza della lingua e cultura italiana. La sua traduzione produce nel lettore lo stesso effetto che il testo fonte esercita su chi legge il libro in italiano. Lì dov'è possibile, Ernst cerca di mantenere il colorito locale, ossia, come si direbbe oggi, di straniare il testo; solo nei casi necessari decide di addomesticarlo sostituendo il tipico contesto italiano con quello più affine e, di conseguenza, più naturale al lettore della lingua d'arrivo (Venuti 1995). Lo stile narrativo di Rodari, essendo rivolto ai bambini, da una parte tende alla semplicità, dall'altra invece non risulta privo di sfide particolarmente ardue nella resa in un'altra lingua, giacché la scrittura rodariana sin dall'inizio è caratterizzata dalla libertà di fantasia e da numerosi giochi di parole. Tra le maggiori difficoltà che deve affrontare Ernst si trovano: i nomi propri, i cosiddetti *realia*, cioè elementi culturali specifici (Newmark 1988), le paremie e i rimandi intertestuali, tutti oggetto della seguente analisi. Dato il contesto sociopolitico in cui nasce e viene tradotto il romanzo, sarà anche interessante soffermarsi brevemente sulle questioni ideologiche, ovvero sulla religione.

I nomi propri, come osserva Toscano (2016: 91), "svolgono un numero notevole di funzioni comunicative: sono indicatori semantici, sociali, etnici, retorici, stilistici". In generale, essendo "esterni alla lingua", sono considerati "intraducibili e da non tradurre" (Newmark 1988: 129). Tuttavia, nel caso de *Il romanzo di Cipollino* si ha

⁹ Ne conserva il preciso ricordo il figlio della traduttrice, Tomasz Ernst, intervistato da Katarzyna Biernacka-Licznar nel 2017. Ringrazio la prof. Biernacka-Licznar per la condivisione delle informazioni allora raccolte.

a che fare con i “nomi parlanti” (Toscano 2016: 92) che quindi rendono la peculiarità dei personaggi, possiedono un significato ben preciso e non sono portatori di determinate caratteristiche nazionali bensì sociali: la scelta dei nomi propri è un “aspetto fondamentale del messaggio dell’autore” (ivi: 93). Per di più, trattandosi di una sorta di fiaba (Rossitto 2019: 31), il messaggio che il nome reca è ben trasmissibile nella cultura d’arrivo (cfr. Newmark 1988: 130–132). Ernst riesce a trovare felici corrispondenti dei nomi italiani, ricostruisce con successo i giochi di parole su cui sono fondati e solo in due casi, adeguandosi alle regole grammaticali del polacco, cambia il genere dei protagonisti: la signora Talpa senza alcun danno al racconto diventa il signor “Kret” e la piccola Patatina si trasforma in un allegro ragazzo “Kartofelek” (di conseguenza, la traduttrice modifica leggermente il brano della “donna rapita” dai pirati, cfr. Rodari 1954b: 86). Per non cambiare il genere di molti altri protagonisti Ernst ricorre a vari trucchi. A volte aggiunge denominativi che definiscono in maniera univoca il genere del personaggio e che sono adoperati in molti casi anche da Rodari. Al padre del protagonista, ovvero Cipollone, dato che l’equivalente polacco è di genere femminile, Ernst aggiunge quasi dappertutto l’aggettivo qualificativo “vecchio”, ribattezzando il personaggio “stary Cebula”. Lo stesso procedimento si può osservare nella traduzione di altri nomi il cui equivalente polacco ha un genere diverso dall’italiano, con l’unica differenza che sono preceduti dai sostantivi: “Dziadek Jagoda”, “ojciec Stonoga”, “Książę Cytryna”, “Książę Mandarynka”, “Baron Pomarańcza”, “Profesor Sałata”, “Mister Marchewka” o “Pan Pietruszka”. Nel caso di quest’ultimo, nella lingua d’arrivo si perde inevitabilmente la spiegazione dell’origine del nome del precettore “chiamato così perché saltava sempre fuori da tutte le parti” (50). Dato che in polacco non esiste l’espressione idiomatica “essere come il prezzemolo”, cioè mettersi sempre in mezzo, intromettersi in tutto, Ernst si limita solo a scrivere che: “Zawsze i wszędzie było go pełno” (35). Invece, per mantenere il genere maschile di sor Zucchini, la traduttrice adopera una variante della verdura, tra l’altro molto nota in Polonia, cioè “kabaczek” (*Cucurbita pepo*). Nella stessa maniera viene addomesticato anche il nome di uno dei dottori che si presentano per curare Ciliegino, Nespolino, che ordina al paziente “un impacco di sugo di nespole di Giappone” (58). Poiché in polacco il medico avrebbe dovuto portare il poco noto e abbastanza complicato appellativo “Nieśplik”, la traduttrice lo battezza con il nome di un frutto benefico popolare in Polonia, ovvero “Głóg” (*Crataegus*) e cambia anche la ricetta prescritta a Ciliegino in “okłady z soku głogowego” (41). Un interessante esempio di resa addomesticante risulta pure la traduzione del nome proprio del professor Pero Pera che in polacco diventa “Profesor Grusza-Gruszkowski”, e quindi è dotato di un doppio cognome, molto artistico, che finisce con un suffisso tipico per i cognomi polacchi: “-ski”.

Ernst, approfittando della grande capacità del polacco di produrre forme alterate di nomi e aggettivi, ricostruisce con successo anche la lunga serie di nomi alterati, ad esempio, quelli appartenenti alla famiglia del protagonista basati sulle parole derivate dalla cipolla e formate con i suffissi diminutivi “-ino”, “-etto”, “-otto” e quello vezzeggiativo “-uccio”: Cipollino, Cipolletto, Cipolotto, Cipolluccia (nel

1957 modificato in Cipolluccio) che nella traduzione diventano rispettivamente: “Cebulek”, “Cebuleczek”, “Cebulus” e “Cebulinek”, tutti diminutivi con i suffissi: “-ek”, “-eczek”, “-uś”, “-inek”. Allo stesso modo vengono alterati il dispregiativo Limonaccio (con il suffisso “-accio”), in polacco “Cytrynisko” (con il suffisso “-sko”), e il diminutivo Ciliegino che, grazie al suffisso maschile “-ek”, diventa “Wisienek”. Occorre poi notare che tutta la nobile dinastia del Ciliegino viene ribattezzata nella lingua d’arrivo in “Wiśnie”, ovvero amarene, visto che in polacco il termine può avere un significato dispregiativo legato al modo di dire “nie bądź wiśnia”¹⁰. Viene semplificato il nome del barone molto rotondo, Melarancia, che in polacco si chiama concisamente “Pomarańcza” (arancia). Alterati, ma anche modificati, sono i nomi della famiglia dei Millepiedi, dato che in italiano questi insetti, come suggerisce il loro nome, avrebbero mille piedi mentre in polacco solo cento (“stonoga”). Di conseguenza, cambia anche la descrizione del padre di famiglia, Millepiedi, “zoppo [...] da centodiciassette zampe (25) che in polacco si chiama “ojciec Stonoga” e “utykał [...] na dwanaście nóg” (19). È interessante notare poi che i nomi dei figli di Millepiedi, due neologismi creati in italiano attraverso l’uso dei sinonimi, ovvero zampa e gamba, non hanno più come prefisso “mille-” bensì “cento-” (Centozampine e Centogambette/ Centozampette¹¹), quindi possono essere ricostruiti con molta facilità in polacco (“Stołapek” e “Stonózek”).

La traduttrice decide di ribattezzare, pur mantenendo pienamente il significato dell’appellativo, il nome del ragno Sette e mezzo che in polacco diventa “Półśmejj-Nogi” (la metà dell’ottava gamba). L’unico nome che non viene tradotto, ma sostituito con un nome comune è Capo-topo (trasformato da Rodari nell’edizione del 1957 in Capo-in-Topo) che Ernst traduce come “głównodowodzący” (comandante in capo). Traduce invece fedelmente il suo soprannome eliminato in seguito da Rodari, ovvero Mezza-coda che diventa in polacco “Półogon”.

Nonostante la lingua polacca possieda una gamma lessicale piuttosto ampia di titoli e appellativi, di non poca difficoltà traduttiva si rivelano i nomi propri di cui l’appellativo è parte costitutiva, sia nei titoli di rango, sia di quelli semplici o dialettali che rimandano alla tradizione italiana delle favole e delle novelle (Toscano 2016: 99). Manca, ad esempio, in polacco il doppio uso del predicato d’onore “don”, in Italia anteposto ai nomi e cognomi degli ecclesiastici ma anche ai membri dell’alta aristocrazia, e quindi il precettore di Ciliegino viene battezzato con un semplice appellativo di cortesia, “Pan” (signore). Non trovano in polacco equivalenti convincenti gli appellativi “sor/sora”, dato che i termini polacchi “kum/kuma” hanno sfumature semantiche leggermente differenti e in primo luogo si riferiscono a “padrino/madrina”. In questo caso Ernst decide di ricorrere a diversi appellativi: “Ojciec” (padre), “Dziadek” (nonno), “Pani” (signora) e a una

¹⁰ Variante eufemistica (attraverso metatesi delle consonanti) della comune espressione *nie bądź świnia* “non fare il maiale”. Cfr. *Nie bądź wiśnia*, NCK, <https://nck.pl/projekty-kulturalne/projekty/ojczysty-dodaj-do-ulubionych/ciekawostki-jezykowe/NIE_BADZ_WISNIA_cltt,N> [ultimo accesso: 15.06.2021].

¹¹ Nell’edizione del 1951 il secondo nome appare in due varianti.

trascrizione dell'appellativo italiano "signore", effettuata secondo le regole di pronuncia polacche, ovvero "Sinior" (cfr. Osimo 2011: 112). Del resto, non è l'unico esempio di straniamento dei nomi propri, dal momento che questa caratteristica è presente anche negli appellativi delle contesse: "Donna Prima" e "Donna Sekunda" (la nobiltà può permettersi nomi stranieri stravaganti), e dell'investigatore privato di ispirazione anglosassone che allude ai romanzi di Doyle: "Mister Marchewka". Problematico da tradurre risulta invece il titolo nobiliare del cavalier Pomodoro dato il suo doppio significato in polacco ("kawaler" è cavaliere d'onore ma anche celibe), quindi Ernst ricorre a un arcaico "Imć", un'abbreviazione di "Jego Miłość" (Sua Grazia), nel passato usato per persone di status sociale elevato. Non creano invece problemi e vengono tradotti fedelmente altri appellativi come mastro, governatore, ciambellano, principe, barone ecc. Nella tabella sotto stati riportati i più importanti nomi propri con la loro rispettiva traduzione:

Rodari 1951	Rodari 1954b
Cipollino	Cebulek
Cipollone	stary Cebula
professor Pero Pera	Profesor Grusza-Gruszkowski
Pirro Porro	Por
Mastro Uvetta	Majster Winogronko
sor Zucchina	Ojciec Kabaczek
sor Pisello	Sinior Groszek
sora Zucca	Pani Dynia
sor Mirtillo	Dziadek Jagoda
Fagiolino	Fasolek
Fagiolone	Fasola
Patatina	Kartofelek
Tomatino	Pomidorek
Ciliegiino	Wisienek
Ravanella	Rzodkieweczka
Don Prezzemolo	Pan Pietruszka
Fragoletta	Poziomeczka
Talpa (Signora Talpa)	Kret (Pan Kret)
Mastino	Mops
Principe Limone (Governatore)	Książę Cytryna (Gubernator)
Limoncini	Cytrynkowie
Limonaccio	Cytrynisko
Cavaliere Pomodoro	Imć Pomidor
Donna Prima	Donna Prima
Donna Seconda	Donna Sekunda
Barone Melarancia	Baron Pomarańcza
Duchino Mandarinino	Książę Mandarynka
Mister Carotino	Mister Marchewka
Segugio	Gończy
Ragno Zoppo	Kulawy Pająk
Sette e mezzo	Pólósmej-Nogi

Altrettanto riuscite sembrano le scelte riguardanti i dettagli culturospecifici: riferimenti geografici, piatti e prodotti alimentari, oggetti della vita quotidiana, riferimenti ad arte e cultura e specie di piante tipiche per l'Italia. Ne *Il romanzo di Cipollino*, ambientato in un tipico villaggio italiano, appaiono diversi fenomeni e oggetti rappresentativi del Bel Paese. Ernst, che studia l'italiano sin dalla prima giovinezza e comincia ad andare in Italia già all'età di diciannove anni (Biernacka-Licznar 2017: 16), e quindi, come si ha già detto, ha un'ottima conoscenza della lingua e cultura italiana, cerca di trasmettere in polacco tutte le loro peculiarità. Nella traduzione dei termini culturospecifici troveremo sia rese stranianti che addomesticanti. La prima strategia è ben visibile nel capitolo XXIX dove, per ricostruire in polacco la parola "rivoluzione" composta dalla prime lettere di vari comuni italiani, Ernst ricorre a diversi toponimi legati all'Italia riproducendo fedelmente l'operazione di Rodari e nello stesso tempo mantenendo il contesto culturale del testo di partenza:

Rodari 1951	Rodari 1954b
Non mi meraviglierei che fosse scoppiata la Rivoluzione. [...] La parola maledetta gli ballava davanti agli occhi in tutte le lettere: R come Roma, I come Imola, V come Venezia eccetera eccetera" (232).	Nie zdziwiłbym się wcale, gdyby okazało się, że wybuchła rewolucja. [...] Wszystkie litery owego przeklętego słowa tańczyły mu przed oczami: R jak Rzym, E jak Etna, W jak Wenecja i tak dalej, i tak dalej (153).

Nel romanzo non mancano però elementi lessicali che denotano oggetti unici e fenomeni caratteristici per la cultura italiana che hanno un "colore" locale o storico e in molti casi mancano di un esatto corrispondente nella lingua e cultura polacca. Se l'amato gioco infantile, ossia il "girotondo" (130), trova un felice equivalente in polacco "kółko graniaste" (89), ci sono poi parecchi termini che devono essere addomesticati in quanto potrebbero essere fraintesi (un esempio di falso amico è "confetti", che in polacco significa "coriandoli") o addirittura incomprensibili ("rosolio"). Alcuni esempi di resa addomesticante si possono vedere sotto:

Rodari 1951	Rodari 1954b
sigaro toscano (8)	cygaro (7)
cappone (14)	kapłon (12)
saracinesca (16)	żałuzja (13)
confetti (16)	cukierki (13)
aranciata (29)	oranżada (21)
rosolio (30)	likier (22)
un piatto di pasta asciutta (40)	talerz makaronu (29)
uova, polli, maiali, buoi, mucche, conigli, frutta, verdura, pane, biscotti, torte (40)	jajka, kurczęta, świnie, woły, krowy, króliki, owoce, jarzyny, chleb, biszkopty, ciasta (28)

Rodari 1951	Rodari 1954b
dolce (44)	legumina (32)
grappa (51)	wódka (35)
tombola (120)	loteryjka (81)
battaglioni schierati di bottiglie, bariletti, barilotti, fiaschi e fiaschette (163)	bataliony butelek, baryłek, baryłeczek, flaszek i flaszeczek (109)

Un interessante caso è rappresentato dalla traduzione del “riccio di castagno” (35), dato che questa pianta arborea non cresce nelle latitudini settentrionali e all’epoca doveva essere piuttosto sconosciuta in Polonia. Per tradurlo, Ernst adopera il termine “kasztan” (25) che però in polacco ha il doppio significato e si riferisce sia a *Castanea sativa* (kasztan jadalny) sia a *Aesculus hippocastanum* (kasztanowiec). Occorre perciò sottolineare che per un utente di lingua polacca “kasztan” è soprattutto il frutto dell’ippocastano, una pianta tipica polacca, dunque l’immagine linguistica codificata nella consapevolezza comune risulta ben diversa da quella posseduta da un parlante di lingua italiana (cfr. Anusiewicz 1990).

Un altro elemento problematico è costituito dalla fraseologia in quanto strettamente legata alla cultura di appartenenza, alla sua storia, tradizioni e usanze. Nel caso de *Il romanzo di Cipollino* la sfida si fa ancora più ardua dal momento che il testo abbonda di espressioni idiomatiche, metafore e proverbi alterati o addirittura inventati. Ernst tenendo conto non solo di regole strettamente linguistiche, ma anche di elementi culturali affronta la questione adoperando tre strategie traduttive. In primo luogo ricorre, aiutata anche dal contesto contadino, fortemente legato al cattolicesimo e quindi approfittando del fatto che le due culture, quella italiana e quella polacca, sono abbastanza vicine (Nida 1964), a una paremia esistente sia nella lingua di partenza che di arrivo. Lì dove non è possibile trovarla, cerca invece una corrispondenza attraverso un’idea chiave quindi adopera un equivalente o un sostituto culturale. Ad esempio:

Rodari 1951	Rodari 1954b
[...] tutti i miei progetti andranno in fumo (80).	[...] wszystkie moje plany spalą na panewce (56).
Anche lui, del resto, vedeva piuttosto nero (84).	Zresztą on sam także widział przyszłość raczej w czarnych barwach (58).
[...] io sto sudando sette camicie [...] (121).	Biją na mnie siódme poty [...] (82).
Ride bene chi ride ultimo! (126).	Ten się dobrze śmieje, kto się śmieje ostatni! (86).
Qui il diavolo ci ha messo la coda [...] (211).	Diabeł tu ogonem zamieszał [...] (139).
[...] questa volta aveva passato il segno (235).	[...] tym razem przeciągnął strunę (155).

A volte infine sceglie la terza strategia ovvero ricorre a un enunciato più generico e traduce il significato letterale di una paremia, anche a costo di modificare un intero brano edificato su di essa, come nel caso dell'espressione idiomatica "Qui gatta ci cova", sconosciuta in Polonia, e usata da Rodari più di una volta, ad esempio nel capitolo XXII:

Rodari 1951	Rodari 1954b
<p>– Qui gatta ci cova¹² – disse Mister Carotino, usando un'espressione cara ai consiglieri militari stranieri.</p> <p>– Molte, molte gatte ci covano – rinforzò Segugio.</p> <p>– Dove le avranno prese? – domandò il Principe.</p> <p>– Che cosa? –</p> <p>– Tutte queste gatte. –</p> <p>– Altezza, non si tratta di gatti. Se hanno lasciato aperto il cancello, ci dev'essere un trabocchetto. — (177).</p>	<p>– Coś się w tym kryje – powiedział Mister Marchewka używając ulubionego wyrażenia zagranicznych doradców wojskowych.</p> <p>– Kryje się bardzo, bardzo wiele rzeczy – poparł go natychmiast Gończy.</p> <p>– A skąd one się wzięły? – zapytał księżę.</p> <p>– Co takiego?</p> <p>– No, te rzeczy.</p> <p>– Wasza wysokość, nie idzie tu o żadne rzeczy. Jeśli bramę pozostawiono otwartą, to musi być zasadzka (117).</p>

I casi in cui la traduttrice decide di sciogliere l'espressione idiomatica o il proverbio della cultura di partenza parafrasandola o rendendola letteralmente non sono infatti rari. Alcuni esempi di questa strategia si possono vedere sotto:

Rodari 1951	Rodari 1954b
[...] Ciliegino non sapeva a che santo votarsi (51).	Biedny Wisienek [...] nie wiedział już, jakiego świętego wzywać na pomoc (35).
Chi si contenta gode (70).	Ja wiele nie wymagam (48).
[...] gliene dissero di tutti i colori (70).	[...] wymyślali mu ile wlezie (49).
Buon pro gli faccia (108) [...] buon pro gli faccia (238)	Dobrze mu tak (74). [...] niech im będzie na zdrowie (157).
[...] due mangiapane a ufo (171).	[...] dwu darmozjadów (114).
[...] non sapeva che pesci pigliare (178).	[...] już nie wiedzieli, co począć (117).
Dagli amici mi guardi Iddio, che dai nemici mi guardo io (180).	Niech Bóg mnie chroni od przyjaciół, przed wrogami sam się obronię (119).
[...] le sue guardie avevano tagliato la corda [...] (227).	[...] strażnicy rzucili broń [...] (150).

Dagli esempi finora riportati si può notare che nel testo appaiono parecchie unità fraseologiche che rimandano alla sfera religiosa. La religione cattolica è infatti molto presente nel romanzo e costituisce un importante punto di riferimento. Come

¹² Grafia originale.

nel caso de *Le avventure di Pinocchio* (Zappella 2011) anche ne *Il romanzo di Cipollino* si possono cogliere numerose riprese e allusioni più o meno esplicite alla Bibbia o alle credenze popolari. Rodari, un ex-alunno del seminario di Milano (Roghi 2020: 22) ma anche figlio del popolo (*ivi*: 16–17), un popolo all’epoca molto devoto alla Chiesa che trasmetteva la fede di generazione in generazione (Rodari 1951: 186), conosce profondamente questa realtà e la affronta con disinvoltura, non di rado in modo ironico-dissacratorio. Lo dimostra molto bene, ad esempio, la chiusura del romanzo che finisce con un’espressione con cui terminano preghiere e altre formule liturgiche: “E così sia” (240) e che nel 1957 diventa addirittura rafforzato da un amen: “E così sia, amen” (Rodari 2021: 213).

E qui occorre sottolineare che, nonostante il clima assai anticlericale della Polonia comunista, la traduttrice decide di mantenere quasi tutti i richiami alla sfera religiosa; lo può fare probabilmente anche perché, come si è detto, Rodari è piuttosto dissacrante nei suoi riferimenti al cristianesimo. Le poche eccezioni in cui nella traduzione sparisce la parola Dio, ad esempio nell’esclamazione: “Guardate quanta grazia di Dio!” (163) tradotta da Ernst: “Popatrz, co tu za wspaniałości!” (108) oppure in cui viene eliminata un’espressione idiomatica, ad esempio, “Che babilonia, allora, ragazzi” (236) tradotto come: “Posłuchajcie tylko, moje dzieci, jakie powstaje zamieszanie!” (156) sono dovute all’impossibilità di trovare un equivalente paremico in lingua polacca. Si veda, invece, il brano in cui sulla base del discorso della pianura di Gesù (Lc 6, 17–49) vengono costruiti i divieti di don Prezzemolo indirizzati a Ciliegino (in uno di essi si trova anche un bell’esempio di riscrittura di un’espressione proverbiale “una ciliegia tira l’altra”):

Rodari 1951	Rodari 1954b
Guai a quei ragazzi che guardano le mosche! [...] Poi una mosca tira l’altra [...] (50).	Biada chłopcom, którzy przyglądają się muchom. [...] Najpierw się patrzy na jedną muchę, potem na drugą [...] (35).
Guai a quei ragazzi che perdono il tempo a disegnare le belle figure (51).	Biada tym chłopcom, którzy marnują czas na rysunki i rysunczki (35).

Al vangelo, più precisamente alla narrazione del giudizio finale (Mt 25, 31–46), Rodari torna anche nella scena dell’ispezione alle cantine del Castello compiuta dal Barone Melarancia e il Duchino Mandarinino e anche qui Ernst riesce a mantenere il rimando intertestuale, molto chiaro e univoco nella lingua di arrivo:

Rodari 1951	Rodari 1954b
Il cielo vi renderà merito delle vostre premure [...] avete dissetato un assettato, non morirete mai di sete (164).	Niebo ci zapłaci za twoje starania [...] napoiłeś spragnionego, nigdy nie zginiesz z pragnienia (109).

Bisogna poi sottolineare che alcuni riferimenti alla sfera religiosa verranno in seguito cancellati dallo stesso Rodari, come dimostrano i casi riportati sotto, lasciando traccia di sé nella traduzione di Zofia Ernst del 1954.

Rodari 1951	Rodari 1954b	Rodari 2021 (1957)
[...] il mio padrone mi ha dato da rimettere i tacchi a un paio di scarpe del signor arciprete (29).	[...] majster dał mi do naprawienia obcasy u butów księdza kanonika (21).	[...] il mio padrone mi ha comandato di rimettere i tacchi a un paio di scarpe del barbieri (29).
S... O... S... Significa Salvate le nostre anime (174).	S... O... S... znaczy to: ratujcie nasze dusze (114).	S... O... S... Significa Salvate le nostre vite (155).

Considerato il clima politico in Polonia, i richiami alla sfera religiosa sono paradossalmente quelli più conservati nella traduzione a discapito di alcuni rimandi intertestuali letterari e storici. Nell'edizione polacca sparisce, ad esempio, la netta allusione di Rodari al cane collodiano, Mastino, che per un inspiegabile motivo viene trasformato da Ernst in Mops (carlino). La scelta non trova giustificazione neanche nelle già esistenti varianti dell'edizione polacca de *Le avventure di Pinocchio*, dato che sia nella traduzione anonima del 1912¹³, sia in quella di Józef Wittlin del 1926, il mastino Alidoro viene tradotto come bulldog¹⁴. Ma forse semplicemente Ernst aveva optato per una razza di cane non troppo grande che potesse entrare abbastanza comodamente nella casetta del sor Zucchina?

In *Opowieść o Cebulku* sparisce anche il richiamo molto diretto al romanzo di J.M. Barrie in cui l'isola di Peter Pan viene trasformata in un'isola incantata qualsiasi (questo brano verrà poi cancellato anche da Rodari nel 1957):

Rodari 1951	Rodari 1954b
Sembra l'isola di Peter Pan – osservò la Talpa, che aveva sentito parlare di quel celebre personaggio e della sua isola, dove tutti si rincorrevano, come se si mordessero la coda (159).	– Mam wrażenie, jakby to była jakaś czarodziejska wyspa, na której wszyscy się nawzajem gonią – zauważył Kret (106).

Ad un intervento consistente viene poi sottoposto il passo in cui si parla di Attilio Regolo e i Cartaginesi, forse limato da Ernst in quanto crudele e per di più incomprensibile al giovane lettore polacco non avvezzo alla cultura italiana e antica:

¹³ Il romanzo erroneamente attribuito dall'editore a Eugenio Cherubini, cfr. Cherubini (1912).

¹⁴ Nel 1954 Nasza Księgarnia pubblica un'importante traduzione del romanzo collodiano ad opera di Zofia Jachimecka. Anche lì il "mastino Alidoro" viene tradotto come "buldog Alidor".

Rodari 1951	Rodari 1954b
Ma dal giorno che i cartaginesi hanno esposto Attilio Regolo ai raggi del sole dopo avergli strappato le ciglia, l'umanità è diventata sempre più crudele (74).	Cóż, kiedy ludzkość staje się coraz okrutniejsza (52).

Come si vede negli esempi riportati sopra, le modifiche non hanno un carattere censorio, o in ogni caso non è possibile affermare che risentano della dominante ideologia comunista. Il messaggio “politico” trasmesso da Rodari nella storia del popolo oppresso è, infatti, molto chiaro e univoco anche per il censore che esamina il romanzo nel febbraio del 1954; egli ne permette la stampa immediata nella versione proposta da Ernst senza la necessità di apportare ulteriori modifiche (Biernacka-Licznar 2018: 64).

CONCLUSIONI

Mentre le prime filastrocche volte in polacco dalle versioni “maršakizzate” (Roberti 2020: 48) risultano a tratti fortemente “condite” ideologicamente (Nicewicz-Staszowska 2020: 253), la molto riuscita traduzione di Ernst mantiene lo spirito rodariano e, al contrario dalla tesi sostenuta da Wielgosz (2020), è ben lontana dalle manipolazioni di carattere ideologico; lo dimostrano soprattutto i moltissimi richiami alla sfera religiosa mantenuti nell’edizione polacca. Le modifiche all’interno del testo sono frutto delle strategie traduttive adoperate da Zofia Ernst, fine conoscitrice della cultura italiana, allo scopo di produrre nel lettore polacco lo stesso effetto che il testo di partenza aveva sul lettore della lingua italiana. Le obiezioni mosse alla traduttrice da Wielgosz derivano in primo luogo dall’aver paragonato la traduzione di Ernst, effettuata in base alla prima edizione del romanzo, con la più diffusa versione del 1957. È fuor di dubbio che Rodari resti impresso nella memoria di molti lettori polacchi come autore “comunista”, ma non certo per colpa delle scelte traduttive adoperate da Ernst in *Opowieść o Cebulku*. Diversamente da molti altri paesi, *Il romanzo di Cipollino*, dopo il clamoroso successo ottenuto in Polonia negli anni Cinquanta, è caduto in oblio cedendo il posto al più letto e ristampato *Gelsomino nel paese dei bugiardi* nella traduzione di Hanna Ożogowska (Nicewicz-Staszowska 2020: 259, 263–264). Oggi, quindi, urge più che mai la necessità di riscoprire questo grande classico della letteratura italiana e offrirlo al lettore polacco magari nella veste aggiornata da Rodari.

BIBLIOGRAFIA

LETTERATURA PRIMARIA:

- RODARI G., (1950): *Cipollino e i suoi amici*, "Pioniere", 1, 3 settembre: 6.
- RODARI G. (1951): *Il romanzo di Cipollino*, Edizioni di Cultura Sociale, Roma.
- RODARI G. (1954a): *Cebulek*, przekł. ERNST Z., "Szpilki", 1–10, 13–20, 22–23 (venti puntate pubblicate dal 3 gennaio al 6 giugno).
- RODARI G. (1954b): *Opowieść o Cebulku*, przekł. ERNST Z., Nasza Księgarnia, Warszawa.
- RODARI G. (2021): *Le avventure di Cipollino* (ed. vintage), Einaudi Ragazzi, San Dorligo della Valle.

LETTERATURA SECONDARIA:

- ANUSIEWICZ J. (1990): *Językowo-kulturowy obraz kota w polszczyźnie*, "Etnolingwistyka. Problemy Języka i Kultury", 3: 95–141.
- APONE E. (2019): *Lo scrittore italiano amato dai russi*, "Andersen", 365: 20–21.
- ARGILLI M. (1990): *Gianni Rodari. Una biografia*, Einaudi, Torino.
- ASOR ROSA A. (1992): *Gianni Rodari e le provocazioni della fantasia*, in: RODARI G., *Le storie*, Editori Riuniti, Roma: XI–XXVI.
- BALINA M., CAROLI D. (2020): *Libri per l'infanzia di Gianni Rodari tradotti in Unione Sovietica*, in: TODARO L. (a cura di), *Gianni Rodari. Incontri e riflessioni a cento anni dalla nascita*, Edizioni Anicia, Roma: 215–247.
- BIERNACKA-LICZNAK K. (2017): *Zofia Ernst (1918–1994): l'arte di vivere, l'arte di tradurre*, "Italica Wratislaviensia", 8 (2): 11–36.
- BIERNACKA-LICZNAK, K. (2018): *Serce Pinokia. Włoska literatura dla dzieci i młodzieży w Polsce w latach 1945–1989*, Wydawnictwo SBP, Warszawa.
- BOERO P. (2020): *Una storia, tante storie. Guida all'opera di Gianni Rodari* (edizione aggiornata), Einaudi Ragazzi, San Dorligo della Valle.
- BOERO P., DE LUCA C. (2012³): *La letteratura per l'infanzia*, Editori Laterza, Roma-Bari.
- CHERUBINI E. (1912): *Przygody pajaca: powieść dla dzieci*, przekład anonimowy, G. Gebethner i S-ka, Kraków.
- Cipollino torna... alle origini. Con le illustrazioni della prima edizione!*, Rodaripedia, <<https://100giannirodari.com/cipollino-edizione-illustrazioni-originali/>> [ultimo accesso: 15.06.2021].
- COLLODI C. (1926): *Pinokio: przygody drewnianej kukielki*, przekł. WITTLIN J., Druk. Bańkowa, Warszawa.
- COLLODI C. (1954): *Pinokio: przygody drewnianego pajaca*, przekł. JACHIMECKA Z., Nasza Księgarnia, Warszawa.
- DE FLORIO G. (2019): *Emblematic Journeys: Gianni Rodari's Translations in the URSS*, "Cognition, communication, discourse", 18: 24–33.
- DE MAURO T. (1980): *Perché è stato tanto ignorato*, "L'Unità", 16 aprile: 3.
- FRANCHINI S. (2006): *Diventare grandi con il «Pioniere» (1950–1962). Politica, progetti di vita e identità di genere nella piccola posta di un giornalino di sinistra*, Firenze University Press, Firenze.
- KABATC E. (1974): *O przekładach z literatury włoskiej z Zofią Ernstową*, "Literatura na Świecie", 1(33): 383–387.
- KUBAROWA Z. (1955): *Pinokio i Cebulek – dwaj synowie ludu włoskiego*, "Przegląd Kulturalny", 13: 2.
- KULICZKOWSKA K. (1957): *Od Pulcinelli do sklepu Befany*, "Nowe Książki", 8: 21–22.

- NEWMARK P. (1988): *La traduzione: problemi e metodi. Teoria e pratica di un lavoro difficile e di incompresa responsabilità*, trad. di FRANGINI F., Garzanti, Milano.
- NICEWICZ-STASZOWSKA E. (2017): *Tradurre poesia per bambini. Osservazioni sull'edizione polacca delle filastrocche di Gianni Rodari*, "Kwartalnik Neofilologiczny", 4: 456–466.
- NICEWICZ-STASZOWSKA E. (2020): "Non vorrei che tu tardassi all'incontro coi bambini polacchi". *Sulla fortuna di Gianni Rodari in Polonia*, in: TODARO L. (a cura di), *Gianni Rodari. Incontri e riflessioni a cento anni dalla nascita*, Edizioni Anicia, Roma: 249–270.
- Nie bądz wiśnia*, NCK, <https://nck.pl/projekty-kulturalne/projekty/ojczysty-dodaj-do-ulubionych/ciekawostki-jezykowe/NIE_BADZ_WISNIA_.cltt,N> [ultimo accesso: 15.06.2021].
- OSIMO B. (2011³): *Manuale del traduttore*, Hoepli, Milano.
- ROBERTI A. (2020): *Cipollino nel Paese dei Soviet. La fortuna di Gianni Rodari in URSS (e in Russia)*, Lindau, Torino.
- RODARI G. (1952): *Un secolo di fantasia è sorto da un pulcino e un burattino*, "Vie Nuove", 11 maggio, 19: 19.
- RODARI G. (1965): *Gianni Rodari racconta come diventò scrittore. Storia delle mie storie*, "Il Pioniere dell'Unità", inserto de "L'Unità", 4 marzo 1965.
- RODARI G. (1983): *Esercizi di fantasia*, NIBBI F. (a cura di), Editori Riuniti, Roma.
- ROGHI V. (2020): *Lezioni di Fantastica. Storia di Gianni Rodari*, Editori Laterza, Bari-Roma.
- ROSSITTO M. (2019²): *Non solo filastrocche. Rodari e la letteratura del Novecento*, Bulzoni Editore, Roma.
- RUGGIERI G. (2011), *La condanna dei comunisti del 1949*, "Enciclopedia Treccani", <https://www.treccani.it/enciclopedia/la-condanna-dei-comunisti-del-1949_%28Cristiani-d%27Italia%29/> [ultimo accesso: 15.06.2021].
- SIELCZAK Z. (1957): *Prawdziwa poezja dla dzieci*, "Nowe Książki", 6: 35–36.
- TOSCANO S. (2016): *I nomi propri nella traduzione russa di due romanzi di Gianni Rodari. Un'analisi contrastiva*, in: PUATO D. (a cura di), *Lingue europee a confronto. La linguistica contrastiva tra teoria, traduzione e didattica*, Sapienza Università Editrice, Roma: 91–106.
- WIELGOSZ A. (2020): *Autocenzura w pierwszych polskich przekładach Gianniego Rodariego*, "Porównania", 1 (26): 255–265.
- WOŁODKO A. (2018): „*Rówieśniczki Niepodległej*”. *Zofia Ernstowa – tłumaczka*, "BuwLOG", <<http://buwlog.uw.edu.pl/rowiesniczki-niepodleglej-zofia-ernstowa-tlumaczka>> [ultimo accesso: 15.06.21].
- ZAPPELLA L. (2011): *La radice e il legno: echi biblici in Pinocchio*, "Il mondo della Bibbia", 110: 56–58.

KWARTALNIK NEOFILOLOGICZNY

WSKAZÓWKI DLA AUTORÓW

1. ZASADY OGÓLNE

- Kwartalnik Neofilologiczny (KN) publikuje wyłącznie artykuły wcześniej nigdzie niepublikowane i prezentujące nową wiedzę językoznawczą, lingwistyczną, literaturoznawczą, kulturologiczną, glottodydaktyczną i translatoryczną.
- KN publikuje jedynie artykuły napisane w języku angielskim, niemieckim, francuskim, włoskim, hiszpańskim oraz portugalskim.
- Nadesłane artykuły zostaną opublikowane w KN, o ile uzyskają pozytywne oceny powołanych przez Redakcję KN recenzentów. Jeśli recenzenci uzależnią możliwość opublikowania nadesłanego artykułu od wprowadzenia wskazanych przez nich poprawek, zostanie on przyjęty do publikacji, o ile Autor zechce odpowiednio zmodyfikować jego wersję pierwotną.
- Recenzje nadsyłanych artykułów są sporządzane w trybie obustronnie anonimowym (double-blind review).
- Artykuły przygotowane przez dwóch lub więcej autorów należy zaopatrzyć w przypis możliwie dokładnie określający wkład wniesiony w jego przygotowanie przez jego poszczególnych autorów. W szczególności należy w takim przypadku podać do publicznej wiadomości, kto jest autorem koncepcji, założeń i metod przedstawionych w nim badań.
- Redakcja KN podziela opinię, że zarówno tzw. *ghostwriting* (tj. ukrywanie osób, które przyczyniły się do powstania tekstu przeznaczonego do publikacji), jak i tzw. *guest authorship* (tj. wymienianie jako współautorów osób, które nie przyczyniły się wcale lub przyczyniły się w znikomym stopniu do powstania danej pracy) należy traktować jako praktyki naganne.
- Materiały przeznaczone do publikacji w KN prosimy nadsyłać w formie elektronicznej (.doc/.docx) na adres: kwartalnik@pan.pl lub Franciszek.Grucza@pan.pl.
- Wysyłając materiały do publikacji w KN należy wskazać adres tak tradycyjny, jak i elektroniczny, z którego Redakcja ma skorzystać, gdy zajdzie potrzeba skontaktowania się z autorem (autorami).

- Postępowaniu redakcyjnemu będą poddawane tylko materiały nadesłane wraz z oświadczeniem o przeniesieniu autorskich praw majątkowych. W oświadczeniu Autor/Autorzy deklaruje/deklarują, że (a) nadesłane materiały są oryginalne – wcześniej nigdzie nie opublikowane; (b) bierze/biorą na siebie całkowitą odpowiedzialność za wszelkie roszczenia prawne, jakie wywołać może publikacja nadesłanych materiałów i (c) zrzeka/zrzekają się prawa do jakiegokolwiek honorarium za ich publikację oraz rozpowszechnianie.
- Procedurze redakcyjnej będą poddawane tylko artykuły i/lub recenzje (a) nadesłane w wersji elektronicznej, (b) spełniające wymienione niżej warunki formalne i (c) przesłane do Redakcji wraz z krótką (maksymalnie 500 znaków) informacją w języku angielskim o ich autorze, w szczególności o jego stopniu i tytule naukowym, aktualnym miejscu pracy, pełnionej funkcji akademickiej i jego najważniejszych publikacjach. Informację o autorze (z numerem ORCID) proszę umieścić na końcu artykułu, po bibliografii.
- Na końcu artykułu prosimy przedstawić skróconą wersję tytułu do żywej paginy, maksymalnie do 80 znaków ze spacjami.

2. USTAWIENIA I OBJĘTOŚĆ TEKSTU

- Artykuły powinny obejmować łącznie, tzn. wraz ze streszczeniami, bibliografią i przypisami, nie więcej niż 40.000 znaków ze spacjami.
- Tekst artykułu musi być zredagowany w Times New Roman, rozmiar 12 pkt, odstęp 1,5. Przypisy i dłuższe cytaty: Times New Roman, rozmiar 10 pkt, odstęp 1. Wcięcie pierwszego wiersza każdego akapitu 1 cm.
- Tekst prosimy sporządzać w formacie A4 (210x297mm) z marginesami 2,5 cm.
- Imię i nazwisko oraz zawodową afiliację autora/autorów artykułu należy wymienić w lewym górnym rogu linijki poprzedzającej tytuł artykułu.
- Tytuł artykułu należy napisać wielkimi literami, 14-sto punktową czcionką.
- Tekst właściwy artykułu należy poprzedzić jego angielsko- i polskojęzycznym streszczeniem (to ostatnie o ile jest to możliwe dla autora). Artykuły nie „zaopatrzone” przynajmniej w streszczenie po angielsku nie będą poddawane dalszej procedurze redakcyjnej.
- Streszczenia prosimy pisać czcionką 10-cio punktową. Streszczenia nie powinny obejmować więcej niż 500 znaków ze spacjami.
- W linijce następującej po streszczeniu prosimy podać 5 słów kluczowych.
- Śródtytuły należy sporządzać czcionką 12-sto punktową. Śródtytuły mają być dośrodkowane, nienumerowane i napisane wielką literą.

3. REDAKCJA TEKSTÓW

- CZCIONKA

Prosimy nie stosować czcionki pogrubionej ani podkreśleń. Kursywy należy używać wyłącznie: 1) w zapisie tytułów dzieł literackich, muzycznych, teatralnych, filmowych i plastycznych; 2) w zapisie wyrazów obcych w stosunku do języka, w którym jest napisany tekst, jako wyróżnik pojęcia bądź terminu, np.: wyrażenia łacińskie typu *ibidem*, *passim*, *infra*, *sic*, itp., z wyjątkiem wyrażień będących w powszechnym użytku; 3) do podkreślenia znaczenia jakiegoś słowa.

- CYTATY

Krótsze cytaty należy umieszczać w tekście głównym lub w przypisie w cudzysłowie drukarskim podwójnym. Cytaty dłuższe niż trzy linijki należy wyodrębnić w osobnym akapicie, z wolną linią przed i po cytacie, rozmiar czcionki 10 pkt, odstęp 1, wcięcie z lewej strony 1 cm. Nie stosujemy cudzysłowu. Ewentualne opuszczenia oznaczamy wielokropkiem w nawiasie kwadratowym: [...].

- TŁUMACZENIA

Z wyjątkiem języka angielskiego, wszystkie cytaty powinny być przytaczane w języku, w którym jest napisany artykuł. Jeżeli nie istnieje już opublikowane tłumaczenie danego tekstu, autor powinien dać własne tłumaczenie, zaznaczając to przy pierwszym cytacie w następujący sposób: „tu i dalej, o ile nie zostało zaznaczone inaczej, tłumaczenie autorskie”. W przypadku tekstów literackich będących przedmiotem analizy autor decyduje, czy przytoczyć w przypisie także cytaty w oryginale. W przypadku konieczności zacytowania w przypisie dolnym tekstu w przekładzie, po którym następuje oryginał, należy zastosować następujący model: „La malattia è la mia torre d’avorio. L’avorio la mia torre” (Konwicki 2019: 225) (Choroba to moja wieża z kości słoniowej. Kość słoniowa to moja wieża, Konwicki 2010: 167).

- INTERPUNKCJA

Znaki interpunkcyjne umieszczamy na zewnątrz cudzysłowów, nawiasów, myślników etc. Przy wtrąceniach używamy myślnika średniego (półpauzy): [–], nie zaś długiego (pauzy). Półpauzy stosujemy również w bibliografii końcowej, żeby oddzielić strony (np. 6–12). Myślnik krótki (łącznik) [-] stosujemy wyłącznie w pojęciach dwuwyrazowych [np. polsko-włoski]. Jeśli kropka stanowi część skrótu [cit., etc.] kończącego zdanie, traktujemy ją jako znak kończący, nie wymagający powtórzenia.

- NAWIASY I UKOŚNIKI

Stosujemy w większości wypadków nawiasy okrągłe (). Nawiasy kwadratowe [] należy stosować w następujących przypadkach:

– autorskie wstawki, dodatki i opuszczenia w cytatach;

– nawiasy wewnątrz tekstu ujętego w nawias okrągły.

Nawiasy ostrokątne < > zamykają wstawki lub koniektury wydawcy, zwłaszcza w przypadku tekstów o charakterze filologicznym.

Ukośniki: nie zostawiać żadnego odstępu przed i po ukośniku: „alternatywa proza/poezja”, „stosunek koszty/zyski”. Ukośnik wskazuje także koniec wersu, podczas gdy koniec strofy oznaczamy ukośnikiem podwójnym (/).

• CUDZYSŁÓW

W tekstach w języku polskim obowiązuje cudzysłów „drukarski”. W tekstach w innych językach stosuje się cudzysłowy właściwe temu językowi, np. “tekst angielski”, « tekst francuski », „tekst niemiecki”. Cudzysłówów angielskich używa się, w przypadku kiedy cały artykuł jest w języku angielskim, niemieckich – gdy cały artykuł jest w języku niemieckim itd.

Cudzysłów Sstosujemy :

- w krótszych cytatach wewnątrz tekstu;
- do wypuklenia terminów i pojęć;
- w zapisie tytułów gazet, czasopism, konferencji;
- w partiach dialogowych w zapisie cytatów, myśli etc.

Stosuje się następującą kolejność cudzysłówów: „ « ‘ ’ » ”.

Nie wstawia się znaku prim (') w miejsce apostrofu (’).

• SKRÓTY

Stosujemy skróty zgodnie z zasadami języka w którym dany tekst jest zredagowany.

4. PRZYPISY I ODSYŁACZE

- Odsyłacze bibliograficzne powinny być włączone bezpośrednio do tekstu głównego według następującego wzoru: (Gieysztor 2018: 90), tj. Autor rok: strona/y.
- Odsyłacz bibliograficzny należy umieścić po cudzysłowie. “It has to be stressed that the term *translation technique* is sometimes used interchangeably with the term *translation strategy*” (Tardzenyuy 2016: 48).
- W przypadku, gdy tom ma więcej niż dwóch autorów lub redaktorów, trzeba ograniczyć się do wskazania w tekście głównym pierwszego nazwiska z dodaniem adnotacji *et al.*: (Prola *et al.* 2014). W bibliografii końcowej trzeba natomiast wymienić wszystkie nazwiska autorów lub redaktorów.
- W przypadku kilku kolejnych cytowań tego samego tekstu i tej samej strony prosimy o umieszczenie *ibidem* w nawiasach okrągłych. Jeżeli odsyła się do innej strony tego samego tekstu, należy to wskazać w następujący sposób: *ibidem*: 89.

- Stosujemy przypisy dolne z numeracją progresywną. Numer przypisu należy zawsze umieszczać przed niskim znakiem interpunkcyjnym, tj. średnikiem, dwukropkiem, przecinkiem i kropką, ale po znaku wysokim (pytajnikiem, wykrzyknikiem) i po zamknięciu cudzysłowu:
[...] pisarstwa Czesława Miłosza¹.
[...] czy rzeczywiście tak było?¹.
- Przypisy dolne prosimy ograniczyć do minimum, starając się włączyć jak najwięcej do tekstu głównego. Redakcja KN akceptuje jedynie przypisy dolne prezentujące dodatkowe informacje rzeczowe, natomiast nie akceptuje przypisów dolnych prezentujących tylko dane bibliograficzne.

5. BIBLIOGRAFIA KOŃCOWA

- Odsyłacze zamieszczone przez autora w tekście przeznaczonym do publikacji muszą odpowiadać pełnym adresom bibliograficznym uporządkowanym alfabetycznie na końcu artykułu. Prosimy o objęcie bibliografią końcową tylko tekstów cytowanych w artykule.
- Publikacje książkowe należy przedstawiać w zgodzie z następującymi wzorami:
WHITMAN-LINSEN C. (1992): *Through the Dubbing Glass*, Peter Lang, Frankfurt.
LEŚMIAN B. (2010): *Poezje zebrane*, TRZNADEL J. (red.), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
IKSIŃSKI Z. (2004) (red.): *Sztuka Świata*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- W przypadku, gdy tom lub artykuł posiada więcej niż dwóch autorów lub redaktorów, powinni oni być wszyscy wskazani tylko w bibliografii końcowej:
CZAPLIŃSKI P., ŚLIWIŃSKI P. (1999): *Literatura Polska 1976/1998*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Artykuły opublikowane w monografiach wieloautorskich prosimy prezentować według tego wzoru:
PROLA D. (2017): *O ptakach, kwiatach i innych realiach: Iwaszkiewicz jako tłumacz Quasimodo*, w: BROGI BERCOFF G., CICCARIANI M., SOKOŁOWSKI M. (red.), *Inna komparatystyka. Od dokumentu do wyobraźni*, Wyd. WLS, Warszawa: 169–198.
- Artykuły opublikowane w czasopismach prosimy prezentować według wzoru:
KOTARBIŃSKI T. (1972): *Pojęcia i zagadnienia metodologii ogólnej i metodologii nauk praktycznych*, „Studia Filozoficzne”, 1/74: 5–12.

- Prosimy używać “ID” i “EAD.”, aby nie powtarzać nazwiska autora lub redaktora. Np.:
CICCARINI M. (2008): *Świat ideologiczny*, w: EAD., *Żart, inność, zbawienie. Studia z literatury i kultury polskiej*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa.
- W przypadku większej ilości tytułów tego samego autora powinny być one uporządkowane chronologicznie.
- Jeżeli w tekście został zamieszczony odsyłacz do wydania innego niż pierwsze, powinno ono być wskazane w bibliografii za pomocą numeru po dacie wydania:
MIŁOSZ Cz. (2011³): *Rodzinna Europa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Tytuł zawarty wewnątrz innego tytułu napisanego kursywą, musi być zapisany czcionką prostą:
TEODOROWICZ-HELLMAN E. (2001): *Pan Tadeusz w szwedzkich przekładach*, Świat Literacki, Warszawa.
- W źródłach internetowych wskazać szczegółowy adres (URL) cytowanej strony, bez podkreśleń, ujęty w nawias ostrokątny, podając datę ostatniej konsultacji w nawiasie kwadratowym:
<<http://www.drevnyaya.ru/vyp/v2013.php>> [ostatni dostęp: 21.11.16].
- Proszę stosować kapitaliki dla imion autorów i redaktorów.

6. RECENZJE I INNE

- KN wprowadzi też dział informacyjny, gdzie można umieścić recenzje, sprawozdania z konferencji, streszczenia itd. W tej części, oprócz języka angielskiego, niemieckiego, francuskiego, włoskiego, hiszpańskiego oraz portugalskiego, uwzględnia się również teksty napisane w języku polskim.
- KN publikuje recenzje książek dotyczące zagadnienia językoznawstwa, literaturoznawstwa, kulturoznawstwa, glottodydaktyki, translatoryki oraz literatury pięknej, ale jedynie takich, które zostały opublikowane co najwyżej trzy lata przed ich zrecenzowaniem.
- W nagłówku recenzji przeznaczonej do publikacji w KN należy wymienić po kolei: a) imię i nazwisko autora recenzowanej książki, b) jej tytuł zapisany kursywą, c) ewentualnie nazwę, tom, część serii, w ramach której recenzowana książka się ukazała, d) nazwę wydawnictwa, e) miejsce i rok jej opublikowania oraz f) liczbę jej stron, a w przypadku recenzowania tłumaczenia także g) imię i nazwisko tłumacza.
- Imię i nazwisko autora recenzji prosimy wymienić na końcu recenzji dużymi literami z wyrównaniem do prawej strony.

-
- Tekstu recenzji nie należy opatrywać żadnymi komentarzami dolnymi, ani żadnym spisem publikacji. Wszelkie informacje bibliograficzne prosimy zamieszczać wewnątrz tekstu.

7. UWAGI KOŃCOWE

Użyte w tekście przeznaczonym do publikacji w KN znaki fonetyczne, nietypowe symbole oraz obrazy (tylko czarno-białe) należy zebrać i przesłać do Redakcji w postaci oddzielnego dokumentu elektronicznego. Ponadto, prosimy dołączyć PDF utworzony przez Autora z osadzeniem użytych niestandardowych czcionek.

KWARTALNIK NEOFILOLOGICZNY

GUIDELINES FOR AUTHORS

1. GENERAL RULES

- Kwartalnik Neofilologiczny (KN) exclusively publishes articles that have never previously been published anywhere and which provide new insights into language, linguistics, literature, culturology, glottodidactics and translating.
- KN exclusively publishes articles written in English, German, French, Italian, Spanish or Portuguese.
- Articles submitted are published in KN if they receive a positive assessment from the reviewers appointed by the KN Editorial Board. If reviewers make publication of a given article dependent on the introduction of corrections suggested by them, it will be published only if the author is prepared to make the relevant changes to the original text.
- Reviews of the submitted articles are made anonymously (double-blind review).
- Articles written by two or more authors must be provided with annotation describing as precisely as possible the input into the work of each individual author. In particular, it must be made public who is responsible for the concept, the underlying assumptions and the research methods used in it.
- The Editorial Board of KN shares the opinion that equally *ghostwriting* (i.e. concealing the identity of people who contributed to the creation of an article submitted for publication), as well as *guest authorship* (i.e. naming as co-authors people who did not contribute at all or to a minimal degree to the creation of the given article) are practices which should be condemned.
- Materials submitted for publication in KN should be sent in electronic form (.doc/.docx) to: kwartalnik@pan.pl or Franciszek.Grucza@pan.pl.
- When submitting materials for publication in KN, please provide both a traditional postal address as well as an email address which the editors can use in their contacts with the author (authors).
- Only materials sent together with a declaration on the transfer of proprietary copyrights will be subject to editorial procedure. In the statement, the author/authors declares/declare that (a) the submitted materials are original – not published anywhere before; (b) assumes/assume full responsibility for any legal claims that the publication of the submitted material may raise, and (c) waives/waive any fee for their publication and dissemination.

- Only those articles and/or reviews that are (a) sent in electronic form, (b) meet the formal criteria described below, and are (c) sent to the Editorial Board together with a brief (maximum 500 characters) description of the author, particularly including the information about his or her academic titles and degrees, current place of employment, academic position, and the most important publications, will be put forward for the detailed editorial process. The information about the author (with an ORCID number) should be placed at the end of the article, after the bibliography.
- At the end of the article, please provide an abbreviated version of the title to a running head, up to 80 characters including spaces.

2. SETTINGS AND TEXT VOLUME

- Articles should not contain in total more than 40,000 characters including spaces i.e. including the abstract, bibliography and annotations.
- The text of the article must be edited in Times New Roman, size 12 points, spacing 1.5. Footnotes and longer quotes: Times New Roman, size 10, spacing 1. The first line of each paragraph should be indented by 1 cm.
- The text should be typed using A4 format (210x297mm) with 2.5 cm margins.
- The full name and professional affiliation of the author/authors of the article should be placed in the top left corner of the line preceding the article's title.
- The article's title should be typed in capital letters, 14-point font type.
- The article's main text should be preceded by an abstract in both English and Polish (the latter, if possible for the author). Articles not "provided" with at least an abstract in English will not be subject to further editorial procedure.
- Abstracts should be written in 10-point font. Abstracts should not be longer than 500 characters including spaces.
- Five key words in Polish and English should be provided in the line immediately below the abstract.
- Subheadings should be written in 12-point type. Subheadings are to be centred, unnumbered, and written capital letters.

3. TEXT EDITING

- **FONT**
Please do not use bold fonts or underlining. Italics should be used only:
1) while providing the titles of literary, musical, theatrical, film and art works;
2) while providing foreign words in relation to the language in which the text is

written, as a distinguishing feature of a concept or term, e.g. Latin expressions such as *ibidem*, *passim*, *infra*, *sic*, etc., except for expressions in common use; 3) while emphasising the meaning of a word.

- QUOTATIONS

Shorter quotations should be placed in the main text or in a footnote in double quotation marks. Quotations longer than three lines should be separated in a separate paragraph, with a free line before and after the quotation, font size 10 points, spacing 1, indentation on the left side 1 cm. We do not use quotation marks. Any omissions are marked with an ellipsis in square brackets: [...].

- TRANSLATIONS

With the exception of English, all quotations should be in the language of the article. If there is no already published translation of a given text, the author should provide his or her own translation, marking it in the first quotation as follows: “here and hereafter, unless otherwise stated, the author’s translation”. In the case of literary texts being analysed, the author decides whether to cite the original quotation in a footnote. If it is necessary to quote the text in the translation followed by the original in the footnote, the following model should be used: “Disease is my ivory tower. Ivory is my tower” (Konwicki 2019: 225) (Choroba to moja wieża z kości słoniowej. Kość słoniowa to moja wieża, Konwicki 2010: 167).

- PUNCTUATION

We put punctuation marks outside quotation marks, brackets, dashes etc. For inclusions, we use a medium dash (en dash): [–], not a long dash (em dash). We also use an en dash in the final bibliography to separate the pages (e.g. 6–12). We use a short dash (hyphen) [-] only in two-word concepts [e.g. Polish-Italian]. If a full stop is part of an abbreviation [cit., etc.] at the end of a sentence, we treat it as a terminating character, not requiring repetition.

- BRACKETS AND SLASHES

In most cases, we use parentheses (). Square brackets [] should be used in the following cases:

- original inserts, additions and omissions in quotations;
- brackets inside a text enclosed in parentheses.

The angle brackets <> close the publisher’s inserts or constructions, especially in the case of philological texts.

Slashes: leave no space before and after the slash: “prose/poetry alternative”, “cost/profit ratio”. The slash also marks the end of the line, while we mark the end of the stanza with a double slash (//).

- QUOTATION MARKS

Texts in Polish should use “printing” quotation marks („”). Texts in other languages use language-specific quotation marks, e.g. “English text”, « French

text », „German text”. English quotation marks are used when the entire article is in English, German when the entire article is in German, etc.

We use quotation marks:

- in shorter quotations inside the text;
- to emphasise terms and concepts;
- in the record of the titles of newspapers, magazines, conferences;
- in the dialogue parts while providing quotations, thoughts, etc.

The following order of quotation marks is used: “ « ‘ ’ » ”.

Do not put a prime (') in place of an apostrophe (').

• ABBREVIATIONS

We use abbreviations in accordance with the rules of the language in which the text is written.

4. FOOTNOTES AND CROSS-REFERENCES

- Bibliographic references should be included directly in the main text according to the following pattern: (Gieysztor 2018: 90), i.e. author year: page/s.
- The bibliographic reference must be placed after the quotation marks. E.g. “It has to be stressed that the term *translation technique* is sometimes used interchangeably with the term *translation strategy*” (Tardzenyuy 2016: 48).
- If a volume has more than two authors or editors, only the first surname in the main text should be indicated, adding an annotation *et al.*: (Prola *et al.* 2014). In the final bibliography, however, all the names of the authors or editors must be mentioned.
- In the case of several subsequent citations of the same text and the same page, please put *ibidem* in parentheses. If a reference is made to another page of the same text, this should be indicated as follows: *ibidem*: 89.
- We use footnotes with progressive numbering. The footnote number should always be placed before the low punctuation mark, i.e. semicolon, colon, comma and period, but after the high mark (question mark, exclamation mark) and after closing quotation marks:
 - [...] the writings of Czesław Miłosz¹.
 - [...] was it really so?¹.
- Please keep footnotes to a minimum, trying to include as much as possible in the main text. The Editorial Board of KN only accepts footnotes presenting additional substantive information, but does not accept footnotes presenting only bibliographic data.

5. FINAL BIBLIOGRAPHY

- Cross-references included by the author in the text to be published must correspond to full bibliographic information in alphabetical order at the end of the article. Please include only the texts cited in the article in the final bibliography.
- Book publications should be presented in accordance with the following pattern:

WHITMAN-LINSEN C. (1992): *Through the Dubbing Glass*, Peter Lang, Frankfurt.

LEŚMIAN B. (2010): *Poezje zebrane*, TRZNADEL J. (ed.), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

IKSIŃSKI Z. (2004) (ed.): *Sztuka Świata*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa.

- If a volume or article has more than two authors or editors, they should all be indicated only in the final bibliography:

CZAPLIŃSKI P., ŚLIWIŃSKI P. (1999): *Literatura Polska 1976/1998*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

- Articles published in multi-author monographs should be presented according to this pattern:

PROLA D. (2017): *O ptakach, kwiatach i innych realiach: Iwaszkiewicz jako tłumacz Quasimodo*, in: BROGI BERCOFF G., CICCARI NI M., SOKOŁOWSKI M. (eds.), *Inna komparatystyka. Od dokumentu do wyobraźni*, Wyd. WLS, Warszawa: 169–198.

- Articles published in magazines should be presented according to the following pattern:

KOTARBIŃSKI T. (1972): *Pojęcia i zagadnienia metodologii ogólnej i metodologii nauk praktycznych*, „Studia Filozoficzne”, 1/74: 5–12.

- Please use "ID." and "EAD." to avoid repeating the name of the author or editor. For example:

CICCARI NI M. (2008): *Świat ideologiczny*, w: EAD., *Żart, inność, zbawienie. Studia z literatury i kultury polskiej*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa.

- If there are more than one title by the same author, they should be arranged chronologically.
- If the text contains a cross-reference to an edition other than the first edition, it should be indicated in the bibliography with a number after the edition date:

MIŁOSZ Cz. (2011³): *Rodzinna Europa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

- A title contained within another italicised title must be written in simple font:
TEODOROWICZ-HELLMAN E. (2001): *Pan Tadeusz w szwedzkich przekładach*, Świat Literacki, Warszawa.
- In internet sources, indicate the detailed address (URL) of the cited page, without underlining, enclosed in square brackets, specifying the date of the last consultation in square brackets:
<<http://www.drevnyaya.ru/vyp/v2013.php>> [last access: 21.11.16].
- Please use small caps for the names of authors and editors.

6. REVIEWS AND OTHER

- KN will also introduce an information section, where you can post reviews, conference reports, summaries, etc. In this section, in addition to English, German, French, Italian, Spanish and Portuguese, texts written in Polish will be also included.
- KN publishes book reviews on linguistics, literary studies, cultural studies, glottodidactics, translation studies and belles-lettres, but only those that were published no more than three years before their review.
- In the heading of the review to be published in KN, the following should be listed in turn: a) name and surname of the author of the book being reviewed, b) its title in italics, c) possibly the name, volume, part of the series within which the reviewed book was published, d) name of the publishing house, e) place and year of its publication and f) number of pages, and in the case of translation reviews, also g) name and surname of the translator.
- The full name of the author of a review should be given at the foot of the review in capital letters and right justified.
- The text of a review should not contain footnotes or bibliography. All bibliographical information is to be provided within the body of the text.

7. FINAL REMARKS

Phonetic signs, unusual symbols and pictures (only black and white) used in the text intended for publication in KN should be collected and sent to the Editorial Board in the form of a separate electronic document. In addition, please attach a PDF created by the author with the embedding of the custom fonts used.