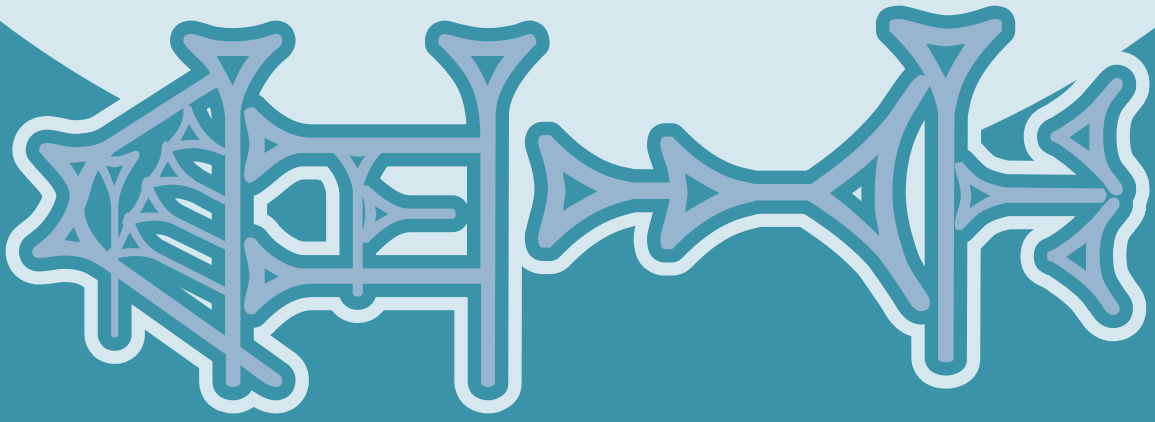
Lezioni di Traduzione

1



a cura di
Nadzieja Bąkowska
e Alberto Alberti

Bologna
2022

Lezioni di Traduzione

1

a cura di

Nadzieja Bąkowska
e Alberto Alberti

LILEC • Bologna
2022

Lezioni di Traduzione

DIRETTORE

Alessandro Niero

COMITATO SCIENTIFICO

Carlo Saccone
(*Università di Bologna*)

Matteo Lefèvre
(*Università di Roma "Tor Vergata"*)

Evgenij Solonovič
(*RAN, Institut mirovoj literatury, Moskva*)

Teresa Seruya
(*Universidade de Lisboa*)

Edward Balcerzan
(*Uniwersytet im. A. Mickiewicza, Poznań*)

Rainer Grutman
(*University of Ottawa*)

Waltraud Kolb
(*Universität Wien*)

COMITATO DI REDAZIONE

Alberto Alberti, Nadzieja Bąkowska,
Andrea Ceccherelli, Gabriella Elina Imposti,
Barbara Ivancic, Eugenio Maggi,
Roberto Mulinacci, Nahid Norozi

PROGETTO GRAFICO E LAYOUT EDITING

Alberto Alberti

SEGRETERIA DI REDAZIONE E COPYEDITING

Nadzieja Bąkowska
nadzieja.bakowska@unibo.it

REVISIONE LINGUISTICA

Jeremy Barnard

I volumi della collana "Lezioni di Traduzione" sono pubblicati online sulla piattaforma AMS Acta dell'Università di Bologna e sono liberamente accessibili

CC BY NC

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Lezioni di traduzione, 1
LILEC • AMS Acta by AlmaDL
University of Bologna Digital Library

© 2022 Authors

ISBN 9788854970946
DOI 10.6092/unibo/amsacta/6968

TAURI
TRADUZIONE, AUTOTRADUZIONE E RITRADUZIONE LETTERARIA

<https://site.unibo.it/tauri/it>

IN COPERTINA

Rielaborazione dei pittogrammi sumerici per 'traduttore' (*eme* 'lingua' + *bala* 'girare'), attestati in questa combinazione a partire dal periodo Protodinastico IIIb (ca 2450-2350 a.C.)

(cfr. ePSD, <http://psd.museum.upenn.edu/nepsd-frame.html>, s.v. *translator*).

Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne - LILEC
Via Cartoleria 5, 40124 Bologna (BO)

LILEC 2018-2022 DIPARTIMENTO DI ECCELLENZA MIUR

<https://lingue.unibo.it/it>

Indice

ROBERTO MULINACCI

A guisa di introduzione
Della traduttologia di oggi (e forse di domani) o elogio della tradizione

5

ALBERTO ALBERTI

«Cerca di farti degli amici tra i migliori e non tra i peggiori!»
*Massimo il Greco e l'*Epistola di Fozio al principe Boris

11

NADZIEJA BĄKOWSKA

Una panoramica sull'autotraduzione

41

ANDREA CECCHERELLI

Tradurre un diverso cronotopo
(sull'esempio di un dramma rinascimentale polacco)

63

CC BY NC

GABRIELLA ELINA IMPOSTI

Un caso di 'traduzione estrema':
Il palindromo

89

BARBARA IVANCIC

Diamo spazio ai Translator Studies
Il traduttore letterario come soggetto e oggetto di studio

105

ALESSANDRO NIERO

Tradurre la diacronia
Il caso di Afanasij Fet

123

NAHID NOROZI

Le traduzioni italiane del Divān *di Ḥāfeẓ,*
poeta persiano del XIV sec.

139

MONICA PEROTTO

Bilinguismo e traduzione
Creazione di corpora *paralleli per l'analisi*
delle traduzioni letterarie del concorso Kul'turnyj most

159

Lezioni di traduzione 1, a cura di N. Bąkowska e A. Alberti, LILEC, Bologna 2022, pp. 5-9
DOI: 10.6092/unibo/amsacta/6954

A GUISA DI INTRODUZIONE

Della traduttologia di oggi (e forse di domani) o elogio della tradizione

ROBERTO MULINACCI

> Les opérations de culture et de pensée sont des opérations de langues, généralement faites textes. Nous priver de la possibilité de comprendre et de sentir cela du dedans, c'est nous priver de toute la suite, de toutes le suites, de tous les bifurcations et connexions, nous priver de tout (Barbara Cassin, *Éloge de la traduction*).

Lezioni di traduzione. Sotto l'egida di questo titolo apparentemente neutro eppure così intrinsecamente polisemico da poter quasi oscillare, a seconda della percezione di chi lo legge, tra il minimalistico e il pretenzioso, vede finalmente la luce, dopo un breve e fisiologico periodo di gestazione, la nuova collana di studi traduttivi che qui si presenta. A tenerla a battesimo, insieme al sottoscritto – a cui, per gentile concessione dei colleghi, e senza che io ne avessi naturalmente alcun diritto, è stata demandata la responsabilità di questa *Introduzione* –, un gruppo di docenti e ricercatori dell'Università di Bologna (molti dei quali presenti in questo primo volume), tutti, come me, affiliati al Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne e, soprattutto, appartenenti a quel Nucleo di Ricerca lì costituitosi in *Traduzione, Autotraduzione e Ritraduzione Letteraria* (TAURI) che ha avuto il merito, tra gli altri, di far convergere formazioni disciplinari e specialismi professionali anche molto distanti in un progetto scientifico-culturale, ancor prima che editoriale, fondamentalmente comune.

Dove, però, sarà bene chiarirlo subito, "comune" non sta affatto per "unitario", nell'accezione di "univoco", "uniforme" o, peggio, di "monolitico", bensì semplicemente per "condiviso", quantunque la condivisione di un'idea alta e nobile di cosa debba essere oggi la traduttologia – indispensabile premessa e funzionale retroterra di una tale aggregazione di com-

CC BY NC

Roberto Mulinacci (LILEC, Università di Bologna) – roberto.mulinacci@unibo.it
ORCID: 0000-0002-9440-9207

petenze – non abbia minimamente implicato, per gli aderenti al progetto, una preliminare e settoriale scelta di campo tra l'audace infeudamento alle teorie più alla moda o il comodo appiattimento su quelle già ampiamente sperimentate, limitandosi piuttosto a rappresentarne il precario, sempre instabile e (perché no?) perfino contraddittorio compromesso. Un po' di qua e un po' di là, insomma, o, magari, né di qua, né di là, in un altrove teorico costantemente ridefinito in base alle specifiche esigenze euristiche dell'analisi testuale o, addirittura, perlomeno parzialmente ricalibrato sulle nuove frontiere interdisciplinari alimentate dall'inesausto dibattito epistemologico degli ultimi decenni, senza che, tuttavia, quel suo essere "altro" abbia significato, al contempo, anche un situarsi "oltre" il perimetro di ciò che, con un semplice travaso terminologico dall'ambito della critica letteraria, chiamerei, appunto, la *close translation* (ovvero la traduzione vista dal testo, in quanto, cioè, processo e prodotto), da contrapporre, pertanto, all'attuale e crescente voga della *distant translation* (che è quella, invece, traguardata da lontano, alla stregua perlopiù di una metafora, se non di un'autentica catacresi, con cui identificare estensivamente fenomeni culturali distinti ed eterogenei della nostra ecumene globale).

Ed è proprio, dunque, di questo nucleo, anche storico, del concetto di traduzione, anziché delle sue ormai dilaganti periferie contemporanee (del resto, tutte *très chic* e decisamente di tendenza…), che qui si parla. Intendiamoci: non ho nulla contro le periferie, nemmeno quelle concettuali, che, per converso, al pari di tutte le altre, mi interessano moltissimo. Solo che, all'inizio di un viaggio, è giusto sapere che cosa aspettarsi dall'itinerario proposto e soprattutto limitare subito le pretese dei viaggiatori. I quali, in effetti, non troveranno praticamente traccia, nelle pagine che seguono, di certe importantissime, ma a tratti un po' metafisiche, disquisizioni, per esempio, sull'"ecotraduzione" e dintorni (Cronin 2017), né saranno trascinati nelle complesse, ancorché forse non del tutto imprevedibili, dinamiche multietniche della città globale come "spazio traduttivo" (Weisz Woodsworth 2022) e di sicuro non dovranno inseguire, tra i tornanti di questa ormai lunga storia, l'ennesima "svolta" (*turn*) di una disciplina in cerca di un'ulteriore immagine di sé stessa.

Al posto di questo e forse molto altro, come convinta presa di posizione ideologica, per giunta orgogliosamente rivendicata, l'oggetto principale dei contributi di questa collettanea sarà, invece, quello tradizionalmente più consueto e immediato, almeno quando se ne evoca anche soltanto il nome, vale a dire la traduzione nel senso di operazione interculturale, in cui due lingue-culture – secondo quanto ricordava Barbara Cassin nel libro riportato in epigrafe (Cassin 2016) – si fanno concretamente testo, ossia «un texte

de textes» la cui materialità semiotica discende, appunto, da questo loro incontro-scontro che si dà non solo nella figura di un'irriducibile differenza (l'essere "tra" le lingue), ma altresì in una provvisoria relazione di ospitalità, dove, insomma, il «savoir-faire avec les differences» diventa, alla fin fine, «une leçon de 'vivre-ensemble'». E tuttavia, per non dare l'impressione fuorviante che io sembri preferire alla testualità rimossa dei *Cultural Studies* quella semplicemente trascesa o sublimata della filosofia del linguaggio, basterà aggiungere, a scanso di equivoci, che è proprio la traduzione intesa come pratica discorsiva e strategia enunciativa, e non certo la teoresi che tende a risemantizzarla in chiave culturalistica, ad essere al centro delle riflessioni degli otto autori coinvolti in questa nuova avventura editoriale.

Dal concetto al testo, quindi, o meglio, dai concetti ai testi, tutto rigorosamente al plurale, come d'altronde si conviene a questo campo di ricerca e come appare inoltre confermato dalla prospettiva d'analisi sostanzialmente convergente che s'intravede – al netto della preponderante ma totalmente fortuita rappresentanza di studiosi di area slavistica – dietro alla varietà dei metodi e dei temi di questa aurorale serie di lezioni. Così, dalla storia della traduzione (Alberti) all'autotraduzione (Bąkowska), dalle traduzioni in versi (Ceccherelli e Niero) a quelle dei giochi di parole (Imposti), passando per l'analitica della traduzione (Norozi e Perotto) e perfino per la dimensione biografica dei traduttori (Ivancic), è un pressoché ininterrotto susseguirsi di testi tradotti ciò che ci viene proposto, sebbene, lungi dal risolversi in quella sorta di considerazioni descrittive *a posteriori* definite da Ladmiral (2019: 17) la «traductologie d'hier», ognuno di questi singoli *case studies* (o potenzialmente tali) finisca poi per essere sapientemente rimodulato, dai loro validi proponenti, in "problema" di più vasta portata teorica e/o applicativa. Problemi di cui, però, per il rispetto profondo che ho delle argomentazioni altrui (nonché per la montante insofferenza che ho sviluppato in questi anni per le introduzioni piattamente rassegnistiche), mi guarderò bene dal dare sommariamente conto in parzialissime parafrasi riassuntive, anche perché, per citare alla lettera l'aureo suggerimento di Bassnett e Johnston (2019: 187) in un recente articolo di presentazione ad una miscellanea su rivista, «qthese essays and their authors are more than capable of speaking for themselves». E io credo che abbiano perfettamente ragione.

Ciononostante, anche prendendo a paradigma dell'intero spettro tematico del volume i soli due saggi che ne rappresentano idealmente gli estremi opposti, giustappunto in virtù del loro rapporto con il testo – ridotto, di fatto, al prototesto, in un caso, e all'extra-testo, nell'accezione di realtà esterna, nell'altro –, sia che si tratti dell'intricata vicenda filologica

dell'*Epistola di Fozio*, i cui aspetti traduttivi contribuiscono, più in generale, ad illuminare di luce riflessa le dinamiche culturali della Slavia meridionale, o piuttosto del nuovo filone dei cosiddetti *Translator Studies*, in cui la storia personale e la corporeità del traduttore costituiscono il necessario contesto, e non solo l'imprescindibile presupposto, dell'atto del tradurre, è comunque soprattutto una concezione essenzialistica della traduzione, in quanto pratica eminentemente interlinguistica, letteraria e artigianale (suppergiù il ritratto della *translation proper* di jakobsoniana memoria), a sostanziare le legittime ambizioni conoscitive di quest'insieme, al di qua o al di là delle sue diverse e contingenti declinazioni.

Anzi, spetta proprio a questa traduttologia, ancora, in massima parte, consapevolmente immersa nel fertile humus dei *Translation Studies*, con le sue parole d'ordine apparentemente consunte dall'uso (bilinguismo, cronotopo, ambiguità, diacronia, polisemia, corpora), il compito di raccogliere la sfida lanciatale dalla cosiddetta «Age of Post-Translation Studies» (Gentzler 2017) per dimostrare – senza intransigenti compiacimenti passatisti, ma anche senza reverenziali complessi di inferiorità – non solo la perdurante vitalità di un approccio critico e pragmatico ai testi, come pure la sua irrinunciabile funzionalità ermeneutica. Un approccio che, dunque, vale forse la pena di tramandare, oltre che semplicemente di praticare, se non altro per metterne alla prova tutte le ulteriori potenzialità e verificarne, nel lungo periodo, la capacità di tenuta.

E allora, in questo senso, si capisce che quella convergenza prospettica e d'intenti sopra accennata quale fondamento identitario della presente raccolta di articoli non consiste appena in un astratto principio organizzatore basato sui contenuti, bensì, in particolare, nella forma più divulgativa (o, se vogliamo, meno specialistica) con cui essi ci vengono offerti, in ossequio ad un preciso impegno pedagogico-didattico assunto, sia pure in modo non esclusivo, da ciascun autore nei confronti di un pubblico modello di studenti e che si trova, in fondo, implicitamente condensato nel titolo stesso della collana: la traduzione, insomma, dalle aule dell'università alla pagina scritta. Il che spiega altresì il taglio a volte panoramico, in stile corso introduttivo (tanto per mantenere la similitudine accademica), di qualche contributo, che nulla toglie, però, al loro rigore scientifico e metodologico, esattamente il medesimo di tutti gli altri, e a cui non di rado si associa, anzi, quasi ne fosse un epifenomeno, un supplemento di chiarezza espositiva quanto mai apprezzabile in trattazioni del genere e che, tuttavia, risulta qui, a prescindere, un obiettivo comune e un valore condiviso.

Lezioni, appunto. Di traduzione.

Bibliografia

Bassnett S., Johnston D. (2019), *The Outward Turn in Translation Studies*, "The Translator", xxv, 3, pp. 181-188.

Cassin B. (2016), *Éloge de la traduction. Compliquer l'universel*, Fayard, Paris.

Cronin M. (2017), *Eco-Translation. Translation and Ecology in the Age of the Anthropocene*, Routledge, New York.

Gentzler E. (2017), *Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies*, Routledge, New York.

Ladmiral J.-R. (2019), *Les quatre âge de la traductologie. Réflexions sur une diachronie de la théorie de la traduction*, "Langues, Cultures et Societés", v, 1, pp. 6-29.

Weisz Woodsworth J. (a cura di) (2022), *Translation and the Global City. Bridges and Gateways*, Routledge, New York.

Lezioni di traduzione 1, a cura di N. Bąkowska e A. Alberti, LILEC, Bologna 2022, pp. 11-39
DOI: 10.6092/unibo/amsacta/6957

«Cerca di farti degli amici tra i migliori e non tra i peggiori!»

Massimo il Greco e l'*Epistola di Fozio al principe Boris**

ALBERTO ALBERTI

Nella storia dell'erudizione bizantina, un'interessante, seppur nebulosa, parentela testuale collega due figure di primo piano, vissute a più di sei secoli di distanza: il patriarca Fozio (ca 820-893) e Michele Trivolis (ca 1470-1556). Quest'ultimo è noto in Russia, dove operò, con il nome monastico di Massimo, a cui la tradizione aggiunse l'epiteto "il Greco".

Nato ad Arta in Epiro e successivamente allievo di Giovanni Lascaris a Firenze, collaboratore di Aldo Manuzio a Venezia, al servizio della corte di Mirandola, di nuovo a Firenze come monaco domenicano, Michele Trivolis si formò alla scuola del più raffinato umanesimo italiano. Trentacinquenne o poco più (tra il 1505 e il 1506), decise di tornare in patria per entrare nel monastero di Vatopedi sull'Athos, dove adottò il nome monastico di "Massimo"[1]. Trascorsi dodici anni, nel 1518 fu inviato in Moscovia per rivedere le traduzioni slavo-ecclesiastiche allora in uso, in particolare quella

* Ricerca svolta nell'ambito del progetto triennale franco-italo-tedesco *Chrétiens orientaux et République des Lettres aux 16e-18e siècles: correspondances, voyages, controverses*, coordinato da V. Kontouma, M. Garzaniti e N. Makrides (Fondation Maison des Sciences de l'Homme – Deutsche Forschungsgemeinschaft – Villa Vigoni, cfr. <http://www.fmsh.fr/fr/international/29984>. L'ultimo accesso a tutti gli URL menzionati in questo contributo è stato effettuato il 24-02-2022).

1 In numerosi documenti redatti a quel tempo sull'Athos leggiamo infatti il nome «Massimo Trivolis» (Haney 1973: 27; cfr. Sinicyna 2008: 98).

CC BY NC

Alberto Alberti (LILEC, Università di Bologna) – a.alberti@unibo.it
ORCID: 0000-0003-3306-5719

del Salterio; gli attriti con il potere politico e religioso – erano anni segnati dalla lotta alle eresie da un lato, e dall'aspra polemica sulle proprietà della Chiesa dall'altro – gli valsero la reclusione e l'ostracismo: fino al momento della morte, avvenuta quasi 40 anni più tardi, non gli sarà più concesso di lasciare la Rus'. È stato scritto, non del tutto a torto, che «Massimo era pronto per una missione in Moscovia, era la Moscovia a non essere pronta per lui» (Haney 1973: 90). Ciononostante, Massimo il Greco, oltre a rappresentare uno degli scrittori più prolifici dell'intera Slavia medievale, fu letto e amato ben oltre il consueto, al punto da divenire presto oggetto di venerazione – anche se verrà canonizzato soltanto nel 1988 (*ibidem*: 90-91; Bulanin 1989: 93-94).

L'*Epistola di Fozio al principe Boris* (in seguito *Epistola*, ed. White, Berrigan 1982) è invece una delle fonti principali di cui disponiamo per ricostruire il contesto della cristianizzazione dei bulgari, assieme ai più noti – perlomeno in Occidente – *Responsa Nicolai ad consulta bulgarorum* (ed. Migne 1880; cfr. Garzaniti in stampa). Come si sa, a metà del tempestoso nono secolo, tra l'ascesa dell'impero franco a ovest e la fine dell'iconoclasmo a est, Boris di Bulgaria oscillò per un certo tempo tra Roma e Costantinopoli, prima di accogliere il Cristianesimo. Furono principalmente ragioni politiche, o meglio militari (White, Berrigan 1982: 13, 18-19), a condurlo a scartare l'ipotesi di un'alleanza coi franchi e ad accettare il battesimo per mano del patriarca costantinopolitano. La feroce inimicizia che oppose papa Nicola I e il patriarca Fozio – inimicizia che finì per concretizzarsi nel cosiddetto "scisma di Fozio"[2] – ebbe origine proprio nella disputa sulla giurisdizione ecclesiastica della Bulgaria[3]. Una volta battezzato da un inviato di Fozio, il regnante bulgaro si trovò subito a dover gestire l'opposizione interna, guidata da quanti non erano disposti a rinunciare al paganesimo (vale a dire all'indipendenza dal nemico bizantino). È in questo contesto che Fozio scrisse la sua lunga missiva. Il documento non è datato, ma fu redatto «con ogni probabilità durante il primo patriarcato di Fozio» (White, Berrigan 1982: 14), cioè tra l'858 e l'867. La lettera consta di due sezioni ben distinte e simili quanto a dimensioni: a detta degli studiosi, la prima parte

[2] Sullo "scisma di Fozio", cfr. Dvornik 1953.

[3] Secondo alcuni studiosi, uno degli «errori più grandi» di papa Nicola fu quello di non esaudire la richiesta di Boris, che voleva Formoso (il futuro papa, dall'891 all'896) come arcivescovo a capo di una Chiesa bulgara indipendente (Božilov, Gjuzelev 2006: 181, cfr. White, Berrigan 1982: 19).

sarebbe «davvero senza precedenti nel suo genere» (*ibidem*: 27): si tratta di un'esposizione dogmatica della fede cristiana, comprensiva del Simbolo niceno-costantinopolitano e di un breve resoconto dei 7 concili ecumenici (in particolare di Nicea II, che nel 787 sancì la fine dell'iconoclasmo); la seconda parte contiene invece una serie di pratici consigli politico-didattici per la giusta condotta del regnante, e si inserisce così nella tradizione degli *Specula principum*, "manuali di virtù" a uso del sovrano, diffusi fin dalla classicità (*ibidem*: 14) e ampiamente utilizzati tra basso medioevo ed età moderna[4]. Come è stato scritto, «c'è qualcosa di piacevolmente armonico in questa lettera, che inizialmente tocca gli aspetti spirituali della vita e la fede cristiana, e si conclude con una preghiera per il benessere del sovrano. È sicuramente un monumento dell'umanesimo cristiano, più di sei secoli prima di Erasmo» (*ibidem*: 28).

1. La traduzione slavo-ecclesiastica dell'*Epistola*

La stessa distanza temporale che intercorre tra l'"umanesimo" di Fozio e quello di Erasmo separa anche i più antichi testimoni greci della lettera, che risalgono alla prima metà del X secolo (cfr. White, Berrigan 1982: 23), dalla sua traduzione in slavo ecclesiastico, almeno a giudicare dai manoscritti pervenutici. Bisogna anche considerare che la traduzione slava dell'*Epistola* – per usare le parole di Tatjana Slavova, la studiosa che più se ne è occupata negli ultimi anni – «non è particolarmente nota, e ancor meno viene studiata» (Slavova 2015: 22); un giudizio decisamente caustico, che forse può essere ridimensionato almeno in parte: la traduzione dell'*Epistola* si è infatti conservata in 15 codici databili a partire dagli inizi del XVI secolo, tutti di area slavo-orientale. Se si eccettuano alcuni testimoni, che riportano il testo in forma abbreviata e dal punto di vista testuale vanno considerati una derivazione della versione integrale (*ibidem*: 23), i manoscritti di riferimento sono 8, elencati nella **TABELLA 1**:

4 L'*Epistola* di Fozio, tuttavia, può essere considerata un esempio di *Speculum principis* soltanto facendo riferimento all'impiego che se ne fece in età moderna (cfr. *infra*). In realtà, l'opera fu originariamente concepita come una presentazione generale della dottrina cristiana esposta in forma antologica, con un esplicito orientamento missionario e pastorale (cfr. Garzaniti in stampa).

TABELLA 1
Testimoni contenenti la traduzione slava dell'*Epistola*

RGB f.178 (Muz.), 3112	XVI sec.	**alla base dell'ed. Slavova 2013** (Slavova 2013: 8; cfr. Penkova 2018: 54)
RGB f.113 (Volok.), 488	1560-1570	(cfr. Maksim Grek 2008: 564).
RGB f.113 (Volok.), 489	1550-1570	
RGB f.113 (Volok.), 506	1550 ca.	
RGB f.113 (Volok.), 522	1550-1560	**alla base dell'ed. Sinicyna 1965** (cfr. Maksim Grek 2008: 564).
GIM Sin. 384/235	1525-1550	**alla base dell'ed. Zlatarski 1917** (cfr. Maksim Grek 2008: 564).
GIM Sin. 996	XVI sec.	
RGB f.310 (Und.), 588	XVII sec.	

L'assunto che questa traduzione «non è particolarmente nota» sembra perciò alludere alla scarsa popolarità di cui essa gode tra lettori e studiosi contemporanei; in passato, al contrario, il suo testo ha conosciuto una circolazione piuttosto ampia: 15 testimoni – oltretutto per un'opera di traduzione – rappresentano una tradizione testuale tutt'altro che esigua; basti pensare che un'opera come la *Vita di Metodio*, che di certo non può essere considerata marginale per il medioevo slavo, ci è giunta praticamente nello stesso numero di copie (16 mss., cfr. Trendafilov 1987; Kliment Ochridski 1973: 164 sgg.). D'altro canto, non va neppure enfatizzato il fatto che la traduzione dell'*Epistola* si sia conservata esclusivamente nella tradizione slavo-orientale: la stessa sorte, infatti, è toccata anche alla succitata *Vita di Metodio*. Quest'ultima, tuttavia, compare già in codici molto antichi, come l'Uspenskij del XII-XIII secolo, mentre l'*Epistola di Fozio* ci è pervenuta, nella sua forma integrale, in codici databili soltanto a partire dal XVI secolo[5].

5 V. Zlatarski (1917: 6) menziona un cod. (peraltro non slavo-orientale, ma serbo) conservato al Museo Nazionale di Storia di Bucarest, con segnatura 141 (158) e risalente al XV secolo. La versione dell'*Epistola* contenuta in questo codice sarebbe tuttavia «incompleta» (*ibidem*: 7). Secondo M.A. Charitonova (2008: 329) – che però ammette di non aver potuto consultare il manoscritto, ma solo una sua descrizione – dell'*Epistola* comparirebbe soltanto il titolo, peraltro biffato col cinabro e rimpiazzato da un'altra intestazione, scritta dalla stessa mano che ha redatto il testo principale.

Dal punto di vista testuale, la versione slava di quest'opera compare all'interno di quella che siamo soliti definire una "tradizione chiusa" (vale a dire riassumibile senza forzature all'interno di uno *stemma codicum*, senza fenomeni di contaminazione tra i vari rami della tradizione). Il testo appare stabile e le varianti sono «relativamente poche» (Slavova 2015: 23). Non è certo un caso se le tre edizioni scientifiche del testo slavo a nostra disposizione (quella di Vasil Zlatarski del 1917[6], quella di Nina Sinicyna del 1965[7] e la più recente edizione di Tatjana Slavova[8]) scelgono come testimone principale un manoscritto diverso: *de facto*, non paiono esserci stringenti ragioni filologiche per optare per un codice anziché per un altro! Non sarà superfluo aggiungere, a questo punto, che l'*Epistola di Fozio* compare anche come XLVII capitolo all'interno della *Kirillova kniga* (**FIGURA 1**)[9], una miscellanea stampata a Mosca nel 1644 e che rappresenta a tutti gli effetti l'*editio princeps* di questa traduzione slava.

Un rapido confronto delle prime pagine dell'*Epistola* ivi riprodotta con l'edizione di Sinicyna (1965) evidenzia come il testo a stampa non riproduca fedelmente nessuno dei testimoni della tradizione manoscritta. Soltanto in alcuni passaggi si può osservare la convergenza col testo di tre codici: uno, il Sinodale, è quello alla base dell'edizione di Sinicyna, mentre gli altri due (RGB f. 113, nn° 488 e 506) non sono mai stati impiegati come testimone principale. In sintesi, disponiamo di quattro edizioni a stampa, di cui tre scientifiche, senza che gli editori mostrino anche solo l'ombra di un accordo! Posta così la questione, sembra che nemmeno Eberhard Nestle[10] avrebbe saputo districarsi in un tale ginepraio! Come

6 Zlatarski 1917 (GIM Sin., n° 384/235).

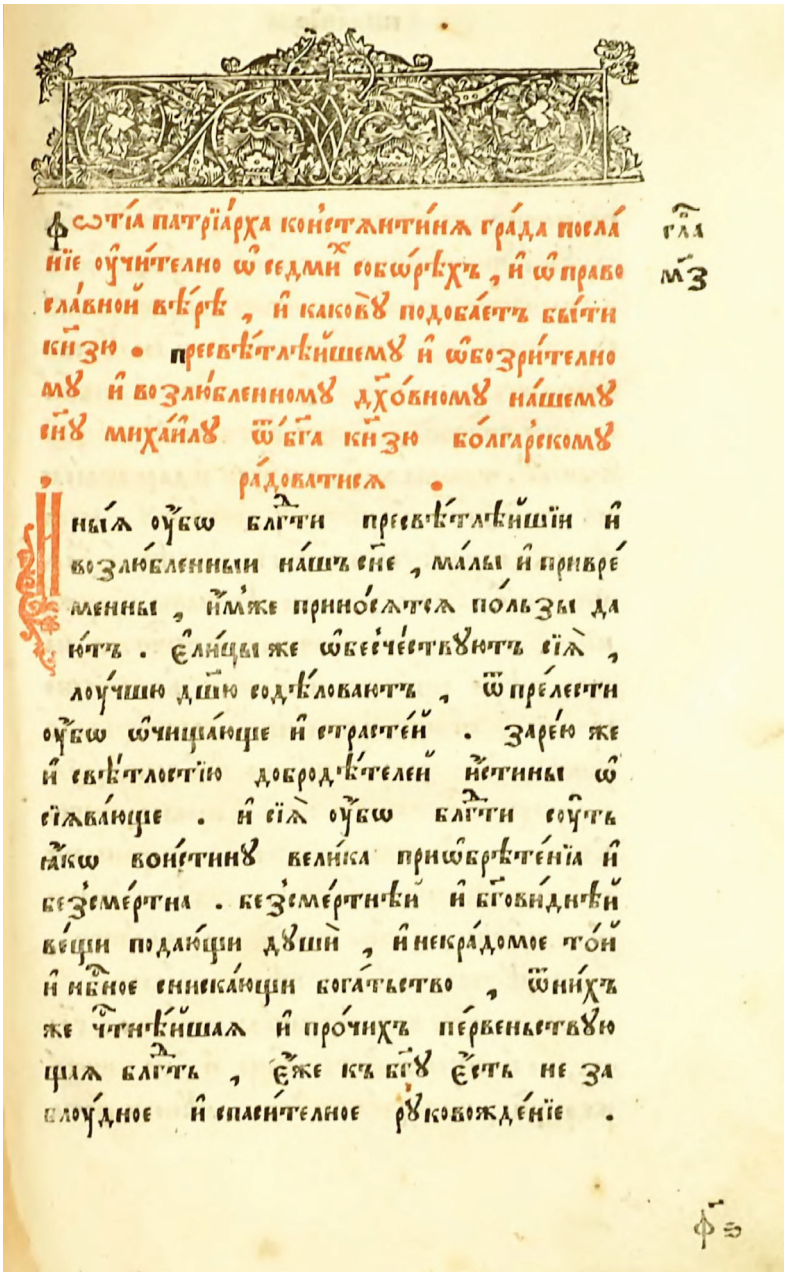
7 Sinicyna 1965 (RGB f. 113, n° 522).

8 Slavova 2013 (RGB f. 178, n° 3112 – per la trascrizione del testo di questo codice cfr. anche <http://histdict.uni-sofia.bg/textcorpus/show/doc_42>).

9 Kagan 1993. Per la riproduzione dell'edizione, cfr. <https://txt.drevle.com/text/kirillova_kniga-1644/531>.

10 A Eberhard Nestle (1851-1913), teologo e filologo biblico, si deve l'identificazione del cosiddetto "testo standard" del Nuovo Testamento. Quest'ultimo rappresenta a tutt'oggi il tentativo più avanzato di ricostruzione della versione originaria, ma Nestle non lo elaborò tramite una scrupolosa analisi filologica della tradizione manoscritta (procedimento che, sul finire del XIX secolo, aveva sostanzialmente portato la comunità scientifica a un'*impasse*) ma con il semplice confronto delle più diffuse *edizioni* ottocentesche (Tischendorf, Westcott-Hort e Weiss) e basandosi sul criterio di maggioranza! (Alekseev 2012: 104; Alberti 2016: 307).

FIGURA 1
Incipit della traduzione slava dell'*Epistola* nella *Kirillova Kniga*
(Moskva 1644, § 47, ff. 506r-546v)



dicevamo, tuttavia, la pluralità dei codici impiegati nelle varie edizioni è piuttosto testimonianza dell'estrema compattezza della tradizione, che non del contrario.

2. Traduzioni ed edizioni dell'*Epistola*

A questo punto, dopo aver menzionato la prima edizione a stampa della versione slavo-ecclesiastica dell'*Epistola*, non sarà superfluo notare che la prima traduzione latina (col testo greco a fronte) delle *Lettere di Fozio*, a opera del vescovo di Norwich, Richard Montague, venne data alle stampe a Londra soltanto sette anni dopo, nel 1651 (**FIGURA 2**)[11].

La prima edizione a stampa a noi nota (cfr. White 1981: 107) del testo greco delle *Lettere di Fozio* è in realtà quella approntata da David Hoeschel (**FIGURA 3**), che le pone in appendice alla *Biblioteca* di Fozio pubblicata ad Augusta nel 1601[12]: si tratta però di una selezione di 35 brevi missive, che non include l'*Epistola a Boris*.

Invece, «la prima versione in una lingua moderna»[13] dell'*Epistola* è rappresentata dalla traduzione francese (**FIGURA 4**) – a dire il vero una succinta epitome della seconda parte dell'opera – effettuata dal monaco teatino Bernard e pubblicata nel 1718 con una dedica a Luigi XV (**FIGURA 5**).

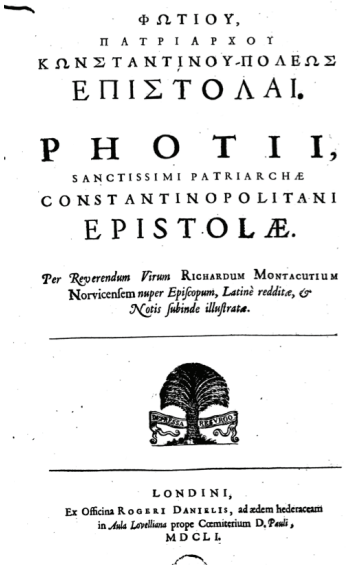
[11] *Photii, sanctissimi Patriarchae Constantinopolitani Epistolae*, Ex officina Rogeri Danielis, London 1651 (cfr. White, Berrigan 1982: 25; cfr. White 1981: 107). L'edizione è consultabile integralmente su GoogleBooks, cfr. <https://books.google.it/books?id=gh0TAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. L'*Epistola a Boris* occupa le prime pagine dell'edizione (1-47). Chi fosse interessato può procurarsene una copia per $ 975! (Cfr. <https://www.abaa.org/book/1131937391>).

[12] Consultabile integralmente sul portale "e-rara": <https://www.e-rara.ch/zut/content/pageview/13222528> (cfr. le pagg. 907-918 per il testo delle *Lettere*).

[13] *Maximes pour la conduite du prince Michel, roy de Bulgarie , traduites du grec en vers français et présentées au Roi par le P. D. Bernard*, Imprimerie Royale, Paris 1718 (cfr. White, Berrigan 1982: 26 – dove si indica il 1716 come anno di edizione). L'opera è consultabile integralmente sul portale "Gallica" della Biblothèque Nationale de France, cfr. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k712246.image>.

FIGURA 2

Frontespizio e *incipit* della traduzione latina dell'*Epistola*
(London 1651, pp. 1-47)



ΦΩΤΙΟΥ,
ΠΑΤΡΙΑΡΧΟΥ
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ-ΠΟΛΕΩΣ
ΕΠΙΣΤΟΛΑΙ.

PHOTII,
SANCTISSIMI PATRIARCHÆ
CONSTANTINOPOLITANI
EPISTOLÆ.

Per Reverendum Virum RICHARDUM MONTACUTIUM
Norvicensem *nuper Episcopum, Latinè redditæ, & Notis subinde illustratæ.*

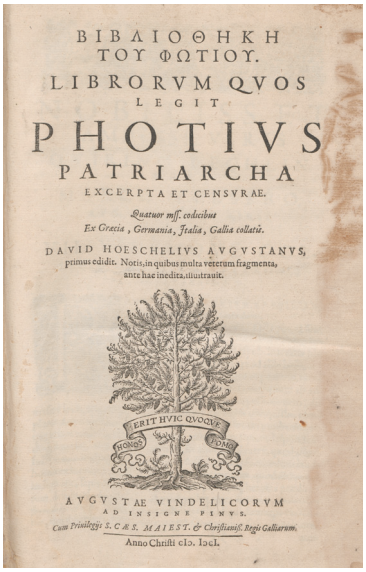
LONDINI,
Ex Officina ROGERI DANIELIS, ad ædem hederaceam
in *Aula Lovelliana* prope Cœmiterium D. *Pauli*,
MDCLI.

PHOTII,
Sanctissimi Patriarchæ CONSTANTINOPOLITANI, *epistola ad Michaelem Bulgariæ Principem, de officio Principis.*

ΦΩΤΙΟΥ
ΤΟΥ ΑΓΙΩΤΑΤΟΥ ΠΑΤΡΙΑΡΧΟΥ ΤΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΩΣ ΤΟ ΠΡΟΣ ΜΙΧΑΗΛ ΤΟΝ ΒΟΥΛΓΑΡΙΑΣ ΑΡΧΟΝΤΑ, ΤΙ ΧΡΗ ΠΡΟΣ ΑΡΧΟΝΤΑ ΦΙΛΟΣΟΦΕΙΝ.

FIGURA 3

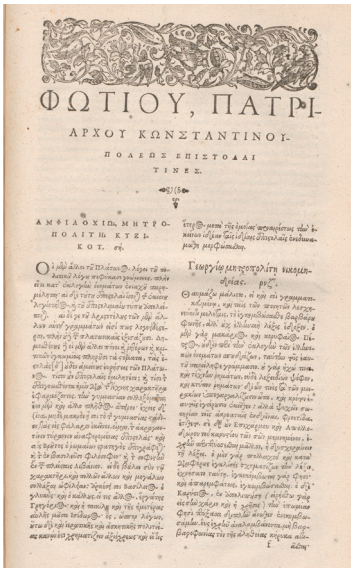
Frontespizio e *incipit* della selezione di lettere di Fozio
(*Bibliothêkê tou Phôtiou*, Augsburg 1601, pp. 907-918)



ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
ΤΟΥ ΦΩΤΙΟΥ.
LIBRORVM QVOS
LEGIT
PHOTIVS
PATRIARCHA
EXCERPTA ET CENSVRAE.
Quatuor mss. codicibus
Ex Græcia, Germania, Italia, Gallia collatis.
DAVID HOESCHELIVS AVGVSTANVS,
primus edidit. Notis, in quibus multa veterum fragmenta,
ante hac inedita, illustrauit.

ERIT HVIC QVOQVE
FONS
COMES

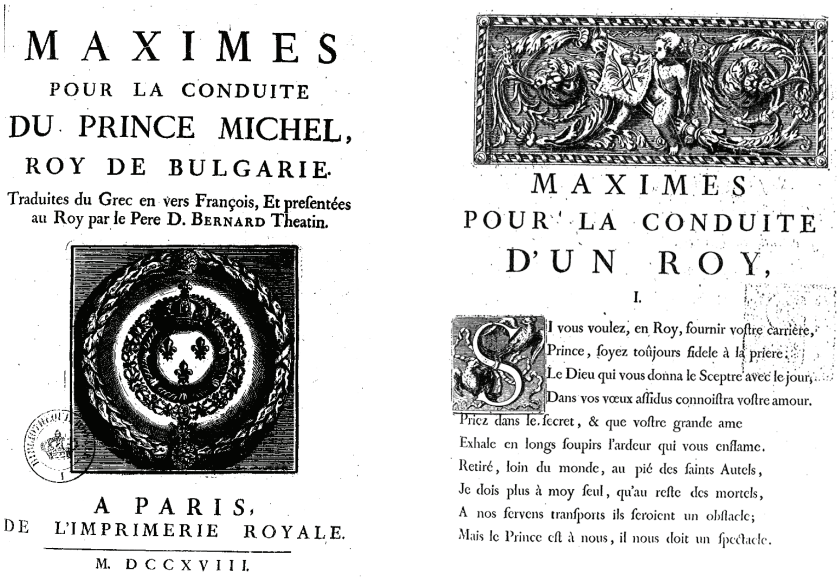
AVGVSTAE VINDELICORVM
AD INSIGNE PINVS.
Cum Privilegio S. C. & S. MAIEST. & Christianiss. Regis Galliarum.
Anno Christi CIↃ. IↃCI.



ΦΩΤΙΟΥ, ΠΑΤΡΙ-
ΑΡΧΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ-
ΠΟΛΕΩΣ ΕΠΙΣΤΟΛΑΙ
TINES.

FIGURA 4

Frontespizio e *incipit* della traduzione francese dell'*Epistola* (Paris 1718)



MAXIMES
POUR LA CONDUITE
DU PRINCE MICHEL,
ROY DE BULGARIE.
Traduites du Grec en vers François, Et preſentées au Roy par le Pere D. BERNARD Theatin.

A PARIS,
DE L'IMPRIMERIE ROYALE.
M. DCCXVIII.

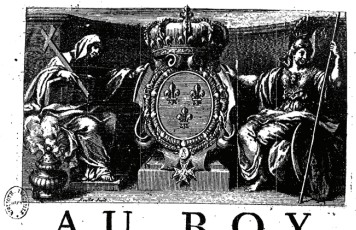
MAXIMES
POUR LA CONDUITE
D'UN ROY,

I.

SI vous voulez, en Roy, fournir voſtre carriére,
Prince, ſoyez toûjours fidele à la priere;
Le Dieu qui vous donna le Sceptre avec le jour,
Dans vos vœux aſſidus connoiſtra voſtre amour.
Priez dans le ſecret, & que voſtre grande ame
Exhale en longs ſoupirs l'ardeur qui vous enflame.
Retiré, loin du monde, au pié des ſaints Autels,
Je dois plus à moy ſeul, qu'au reſte des mortels,
A nos fervens tranſports ils ſeroient un obſtacle;
Mais le Prince eſt à nous, il nous doit un ſpectacle.

FIGURA 5

Dedica a Luigi XV nella traduzione francese dell'*Epistola* (Paris 1718)



AU ROY.

ODE.

PRecieux eſpoir de la France,
Prince, reſte heureux de nos Rois,
Je ne viens pas à voſtre enfance
Etaler de nouvelles loix.
Pour une Muſe ſolitaire
L'entrepriſe trop téméraire
Me deffend des projets ſi vains.
Malgré le zéle qui m'enflame,
Pour former une ſi belle ame,
Il faut de plus habiles mains.

A

FIGURA 6
Frontespizio della traduzione russa dell'*Epistola*
(Moskva 1779)

ФОТІЯ,
СВЯТѢЙШАГО
ПАТРІАРХА
КОНСТАНТИНОПОЛЬСКАГО,
ПОСЛАНІЕ,
КЪ
МИХАИЛУ
КНЯЗЮ БОЛГАРСКОМУ,
О
ДОЛЖНОСТИ КНЯЖЕСКОЙ.
ВЪ МОСКВѢ
вѢ Университетской Типографіи 1779. года.

Una sessantina d'anni dopo (nel 1779) compare a Mosca la prima traduzione russa, stavolta integrale, dell'*Epistola*, effettuata da Iust Dranicyn, monaco gesuita, sulla base dell'edizione di Montague (**FIGURA 6**)[14].

3. La tradizione testuale della versione slava

Se ora accantoniamo il testo dell'*Epistola* e ci occupiamo di questioni più propriamente codicologiche, possiamo notare – riposando sugli studi di Sinicyna (1965: 98 sg.) – come tre dei quattro manoscritti conservati nel fondo del monastero di Volokolamsk (i nn° 522, 489 e in parte 506, cfr. la **TABELLA 2**) riportino la traduzione slava dell'*Epistola di Fozio* all'interno di uno «stabile complesso di opere», una serie di testi «caratterizzata da unità di contenuto e di orientamento» (*ibidem*). Siffatti "blocchi tematici" – come li chiameremmo oggi – che si reiterano nella tradizione manoscritta furono definiti da D.S. Lichačev (2001: 242; cfr. 1ª ed. 1962: 233) con il termine di «convogli» (*konvoi*, che in russo indica più precisamente il "convoglio navale", ovvero le "navi di scorta" poste a protezione dell'imbarcazione principale). I mss. 522 e 489, in particolare, contengono il medesimo "convoglio": sei testi, con la cosiddetta *Scheda Regia* (ovvero i *Capitoli ammonitori* del diacono Agapito per l'imperatore Giustiniano) in apertura e la nostra *Epistola* al termine. Come appare evidente, si tratta sempre di istruzioni e consigli indirizzati a un sovrano, per prepararlo o indirizzarlo al buon governo; quasi sempre, inoltre, queste opere rivendicano, implicitamente o esplicitamente, il diritto stesso di fornire consigli al potere politico.

La medesima finalità soggiace al "convoglio" presente nel codice n° 506[15], che pur presenta una differente selezione di opere: in questo caso si va dalla *Lettera dei tre patriarchi orientali all'imperatore Teofilo* alla *Missiva di Massimo il Greco a Ivan IV*; di nuovo, si tratta di una sorta di "guida per il buon governo". Particolarmente interessante è la presenza della *Missiva*

[14] *Fotija, svjatejšago patriarcha konstantinopol'skago, poslanie, k Michailu knjazju bolgarskomu, o dolžnosti knjažeskoj*, Universitetskaja tipografija u N. Novikova, Moskva 1779 (cfr. White, Berrigan 1982: 26).

[15] Il ms., come i restanti del fondo Volokolamsk, è consultabile on-line sul sito della Laura della Trinità e di San Sergio: <https://lib-fond.ru/lib-rgb/113/f-113-506/#image-1>).

TABELLA 2
'Convoglio' dell'*Epistola* (I)

	RGB, f. 113, nn° 489 (ff. 334v-397r) e 522 (ff. 305r-455r)	RGB, f. 113, n° 506 (ff. 190r-297v)
1.	*Scheda Regia* del diacono Agapito	*Lettera* dei tre patriarchi orientali all'imperatore Teofilo
2.	*Capitoli parenetici* di Basilio I	*Capitoli parenetici* di Basilio I
3.	*Del saggio greco Socrate*	*Del saggio Menandro sulla ragione*
4.	Dalle *epistole* di Aristotele ad Alessandro Magno	Dalle *epistole* di Aristotele ad Alessandro Magno
5.	*Sermone sulla fede* del patriarca Gennadio	***Epistola di Fozio al principe Boris***
6.	***Epistola di Fozio al principe Boris***	*Missiva* di Massimo il Greco a Ivan IV

di Massimo il Greco, dal momento che in quest'opera, che reca il titolo *Discorso per chi governa sulla terra*[16] e fu scritta tra il 1548 e il 1551, il monaco atonita consiglia espressamente al neoproclamato zar di tutta la Rus' di leggere proprio la *Lettera di Fozio* (Sinicyna 1965: 99):

> Како же ли можеши прославити Его и угодити Ему въ всѣх, чти себѣ частѣе послание блаженаго Фотиа патриарха Царяграда, его же посла къ блъгарскому князю Михаилу, и велику премудрость и ползу оттуду исчерпнути имаши, аще послушаеши его (Maksim Grek 2014: 248sg.).

> [Se vuoi sapere] come puoi glorificarLo e compiacerLo in tutto, leggiti assiduamente l'Epistola del beato Fozio, patriarca di Costantinopoli, che la inviò al principe bulgaro Michele: se ne seguirai i consigli, ne trarrai grande saggezza e giovamento.

È sufficiente, a questo punto, una rapida scorsa al contenuto dei restanti codici che contengono la traduzione slava dell'*Epistola di Fozio*

[16] Cfr. il n° 24 dell'ed. di N. Sinicyna (Maksim Grek 2014: 247-252). Lo zar forse ricevette la *Missiva*, assieme a un "quaderno" di opere di Massimo, per mano del metropolita Macario (*ibidem*: 387; cfr. Maksim Grek 2008: 191), lo stesso che «molto verosimilmente» aveva precedentemente commissionato a Massimo il Greco i *Capitoli didattici per coloro che governano rettamente* (sempre rivolti a Ivan IV, cfr. il n° 25 dell'ed. Maksim Grek 2014; cfr. 2008: 206).

TABELLA 3
'Convoglio' dell'*Epistola* (II)

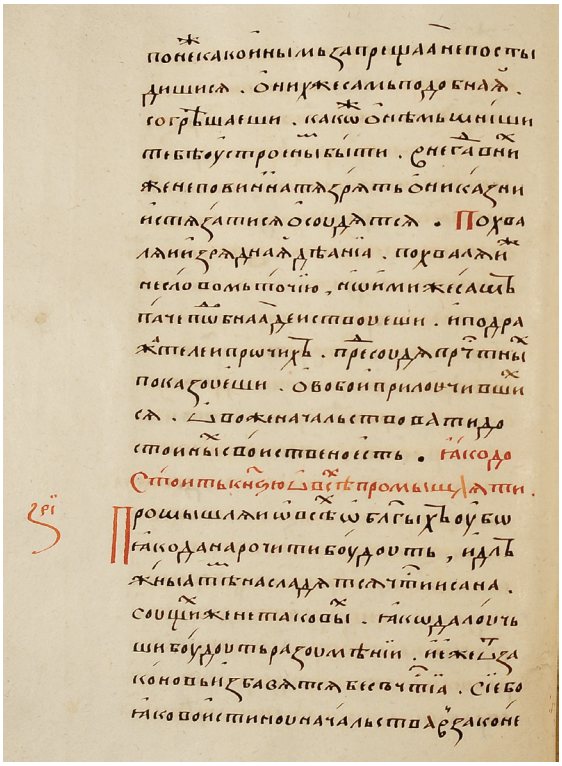
	GIM, Sin. n° 384/235 (ff. 1r-390r)	RGB, f. 113, n° 488 (ff. 1r-271r)
1.	*Opere* di Grigorij Camblak	***Epistola* di Fozio al principe Boris**
2.	*Vita di S. Giovanni evangelista* di Simeone Metafraste (trad. di Massimo il Greco)	*Vita di S. Tommaso apostolo* di Simeone Metafraste (trad. di Massimo il Greco)
3.	*Replica* di Vassian Patrikeev	*Dormizione della Vergine Maria* (trad. di Massimo il Greco)
4.	***Epistola* di Fozio al principe Boris**	Cinque *Missive* di Massimo il Greco (quattro delle quali a Fedor Karpov)
5.	*Opere* di Simeone Metafraste (trad. di Massimo il Greco)	*Opere* di Simeone Metafraste e Basilio I (trad. di Massimo il Greco)
6.	*Missiva* di Massimo il Greco a Fedor Karpov	*Missiva* di Massimo il Greco a Ivan IV

per accorgersi che questa si trova spesso associata proprio agli scritti di Massimo il Greco (**TABELLA 3**): il manoscritto Sinodale n° 384 – quello su cui basò la sua edizione Zlatarski – in realtà contiene per lo più opere di Grigorij Camblak, che occupano i primi 2/3 del codice; subito dopo queste, però, compare una serie di traduzioni di Simeone Metafraste effettuate da Massimo il Greco, che fungono per così dire da "cornice" all'*Epistola di Fozio*. Dopo le traduzioni, a chiusura del codice, compare anche la *Missiva* di Massimo il Greco a Fedor Karpov sull'astrologia.

Ancora più omogeneo, dal punto di vista contenutistico, è il manoscritto n° 488 del monastero di Volokolamsk: questo codice si apre con l'*Epistola di Fozio* e nel prosieguo presenta esclusivamente traduzioni e opere originali di Massimo il Greco (anche se in un paio di casi si tratta di traduzioni a lui soltanto *attribuite*). Comunque sia, come scriveva un cinquantennio fa N. Sinicyna:

> se si eccettua l'*Epistola di Fozio a Boris-Michele*, questo manoscritto può essere definito una raccolta di opere di Massimo il Greco, nella fattispecie missive e traduzioni. Se però si considera, 1. che anche nella miscellanea precedente [la Sinodale n° 384] l'*Epistola di Fozio* compariva in mezzo a opere di Massimo il Greco; 2. che nella miscellanea n° 522 del monastero

FIGURA 7
Nota marginale ("**зрї**") al testo dell'*Epistola di Fozio*
(RGB, f. 113, n° 488, f. 36v)



di Volokolamsk [...] a fianco dell'*Epistola di Fozio* compaiono alcune Lettere di Massimo il Greco [...] e 3. che fu lo stesso Massimo il Greco a raccomandare la lettura di quest'opera a Ivan IV [...], allora si può supporre che proprio Massimo il Greco si sia dedicato, se non a una nuova traduzione, a una qualche opera di redazione-revisione della traduzione precedente (Sinicyna 1965: 98).

4. Massimo il Greco e la traduzione slava dell'*Epistola*

Negli stessi codici menzionati poc'anzi (il Sinodale n° 234 e il Volokolamsk n° 488 [f. 36v], cfr. **FIGURA 7**), databili rispettivamente al secondo

e al terzo quarto del XVI secolo (Sinicyna 1965: 96-97)[17] – vale a dire proprio quando Massimo il Greco era attivo in Moscovia – a margine del testo dell'*Epistola*, in corrispondenza del capitolo *Come conviene al principe provvedere a tutti*, compare l'annotazione «vedi» (*zri*), che è difficile non ricondurre alle indicazioni che proprio in quegli anni Massimo aveva rivolto allo zar, nella lettera a lui indirizzata (*ibidem*: 100, cfr. 118).

Perciò, che Massimo il Greco si sia occupato di controllare – e all'occorrenza correggere – questa traduzione è sì soltanto un'ipotesi, ma tutt'altro che infondata. Più difficile è, a mio parere, condividere le certezze di quanti vogliono che la traduzione dell'*Epistola* sia direttamente opera del monaco atonita (certezze che hanno finito col convincere la stessa Sinicyna, a giudicare dall'introduzione al primo tomo delle opere di Massimo il Greco, di un quarantennio posteriore all'edizione dell'*Epistola di Fozio*[18]).

In ultima analisi, l'elemento che ha portato gli studiosi ad attribuire la traduzione direttamente a Massimo il Greco è una frase presente nel Nomocanone (*Kormčaja kniga*) redatto da Vassian Patrikeev nel periodo 1515-1517[19]. Patrikeev, attivo oppositore delle proprietà ecclesiastiche e stretto collaboratore di Massimo, rimanda all'*Epistola di Fozio* con le parole «…в новей книзе Максимова перевода» («nel nuovo libro della traduzione di Massimo»)[20]. Ora, a prescindere dal fatto che quest'indicazione andrebbe verificata tramite un attento esame del manoscritto[21] – mentre, come spesso accade, da più di un trentennio viene riproposta meccanicamente nella letteratura scientifica –, sappiamo bene come nella tradizione manoscritta slavo-ecclesiastica siano innumerevoli i casi in cui il riferimento a una «nuova traduzione» allude in realtà alla revisione della traduzione

17 Per RGB Vol.488, cfr. anche <https://lib-fond.ru/lib-rgb/113/f-113-488/#image-1>.

18 Maksim Grek 2008: 58; cfr. Sinicyna 2008: 134, Charitonova 2008 e Pliguzov 2017: 151.

19 Haney 1973: 43-47. Subito dopo la stesura originaria, negli anni tra il 1518 e il 1524, fu proprio con l'aiuto di Massimo il Greco che Patrikeev licenziò una seconda redazione del Nomocanone (Kazakova 1974: 349).

20 Pliguzov 2017: 151 (ma l'informazione è già presente in Pliguzov 1988: 41); cfr. Korogodina 2016: 118, 120.

21 Il codice citato (senza l'indicazione del foglio! Stando a Sinicyna [2008: 134] si tratterebbe del f. 631r) da Pliguzov (2017: 151; cfr. 1988: 41) è conservato al Museo di Vladimir-Suzdal' con segnatura v5636/399 (cfr. Pliguzov 2017: 143). Sul Nomocanone di Patrikeev cfr. Beljakova *et al.* 2017: 98-105.

precedente[22]. Mi sembra perciò evidente che l'indicazione di Patrikeev, se anche va tenuta nella dovuta considerazione, non si può certo considerare una «testimonianza indubitabile»[23] del fatto che la traduzione sia opera di Massimo il Greco. Del resto, sono gli stessi studiosi che lo affermano a dover riconoscere che «verosimilmente esisteva già una traduzione più antica di quest'opera o di una qualche parte di essa» (Charitonova 2008: 328; cfr. Slavova 2015: 23), visto che ne fa menzione in una lettera del 1489 l'arcivescovo di Novgorod Gennadij[24]:

> да ес(ть) ли оу в(а)с в кириловѣ, или в' Фарофонтовѣ, или на каменном(ь), книги, селивестръ папа римскы, да афанасеи александрѣискы, да слово козмы прозвѵ̑тера, на новоявльшоуюс(я) ересь на богоумилю • да посланїе фотѣя патрїарха, ко кн(я)sю борисоу болгарьскомоу, да прор(о)чьства • да быт(и)я • да ц(а)р(ь)ства, да притчи • да менандръ • да ісоу(съ) сѵ̑раховъ • да логика • да деѡнисеи арепаѡгит(ъ) • занеж(е) тѣ книги, оу еретиков(ъ) в(ь)сѣ ес(ть) <https://lib-fond.ru/lib-rgb/304-i/f-304i-730/#image-252>, cfr. Kazakova, Lur'e 1955: 320).
>
> Avete presso di voi, nel monastero Kirillo-Belozerskij, o nel monastero Ferapontov, o nel monastero Kamennyj, i libri seguenti: Papa Silvestro, Atanasio di Alessandria, il *Discorso* del presbitero Cosma sulla recente eresia dei bogomili, la *Lettera del patriarca Fozio al principe bulgaro Boris*, i Profeti, la Genesi, i Re, i Proverbi, Menadro, Siracide, la *Logica*, Dionigi Aeropagita? Perché questi libri gli eretici ce li hanno tutti!

Decisamente più convincenti mi sembrano gli argomenti di T. Slavova: secondo la studiosa, le cui argomentazioni poggiano prevalentemente (ma non solo) su basi linguistiche, l'*Epistola di Fozio* sarebbe stata tradotta sul finire del XIV secolo a Tărnovo (Slavova 2013: 147; 2015: 27), poco prima che la capitale del secondo impero bulgaro cadesse in mano ottomana, nel contesto della grande stagione di studi filologici convenzionalmente nota

22 Un caso ben noto sono le parole «e tratta una copia dalle parole greche nella nostra parlata slava» (и изложивъ прѣписа изь еллинских словесь вь нашѫ словѣнскѫѧ слогнѫ), vergate dal monaco Simon nel colofone del Vangelo di Ivan Aleksandăr, il cui testo non rappresenta in realtà che la *revisione* della "classica" versione paleoslava del testo evangelico (Popova, Miklas 2017: 568; cfr. Alberti 2010: 108, 209).

23 *Besspornoe svidetel'stvo* in Charitonova 2008: 332; cfr. *podtverždaet s besspornost'ju* in Sinicyna 2008: 134.

24 La lettera, indirizzata a Ioasaf di Rostov, ci è pervenuta come *codex unicus*, cfr. il ms. RGB, f. 304 (TSL), n° 730 (una *Paleja* della prima metà del XVI sec.), ff. 246r-253r (Kazakova, Lur'e 1955: 315).

come "riforma eutimiana" – dal nome di Eutimio, il patriarca bulgaro che sistematizzò i risultati di quasi un secolo di revisione ortografico-testuale del patrimonio letterario slavo-ecclesiastico. Non sarà superfluo sottolineare che anche la definizione di "scuola di Tărnovo" è in buona misura convenzionale: buona parte delle "innovazioni" stilistiche, ortografiche e linguistiche di cui questo movimento fu portatore, in realtà caratterizzavano già l'uso degli *scriptoria* atoniti del primo XIV secolo, e furono successivamente accolte nella norma tărnoviana (Alberti 2010: 148, 155 n., 157 n. e *passim*; Alberti 2013; cfr. Slavova 2015: 27). Comunque sia, che le origini di questa traduzione vadano cercate nel Trecento bulgaro, o più in generale balcanico, era opinione già di V. Zlatarski, che la formulò sulla base dei «numerosi bulgarismi» presenti nel testo, oltre al fatto «che esso fu copiato accanto alle opere di Grigorij Camblak» (Zlatarski 1917: 8), formatosi come letterato nella cerchia di Eutimio e in seguito divenuto metropolita di Kiev (dal 1416 al 1418). Tuttavia, va ricordato che Zlatarski utilizzò il codice Sinodale n°384 come base per la sua edizione, e forse finì col dare troppo peso al contesto in cui l'*Epistola* compare all'interno di questo – e soltanto di questo – testimone, vale a dire dopo un ampia selezione di *Slova* di Camblak, che occupano i primi due terzi del codice (Sinicyna 1965: 98). In sostanza, anche dal punto di vista della datazione, credo convenga osservare, almeno in parte, la cautela dello stesso Zlatarski; come ben sa Slavova (2015: 24), una volta esposte le sue tesi, il grande storico bulgaro aggiungeva: «dove e da chi sia stato tradotta resta un mistero, e […] le ipotesi non sono solo superflue, sono pure fuori luogo» (Zlatarski 1917: 8).

È comunque legittimo chiedersi perché quello che è stato definito un così «esteso capolavoro, […] considerato uno dei più importanti documenti della letteratura bizantina» (White, Berrigan 1982: 14) sia stato tradotto ben cinque secoli dopo la sua composizione. Non mancano studiosi, come Vasil Gjuzelev, che ritengono che l'opera sia stata tradotta immediatamente, già agli inizi del X secolo, ma si tratta di un'ipotesi non dimostrata (Slavova 2015: 24), non dimostrabile e – per dirla con Okham – neppure necessaria.

Fatte queste doverose premesse, che si tratti di una traduzione slavo-meridionale è comunque di gran lunga la tesi più verosimile. E non tanto per ragioni linguistiche: i bulgarismi lessicali, ortografici e morfologici presenti nei codici slavo-orientali del XVI secolo da noi analizzati non sono una prova dirimente del fatto che la traduzione sia stata effettuata prima e altrove. Piuttosto, fanno propendere per l'origine mediobulgara ragioni storico-culturali e, soprattutto, testuali. È la stessa T. Slavova (2015: 27-29) a ricordare che:

1. anzitutto, l'«idea principale» che soggiace all'*Epistola di Fozio* è «la difesa dell'Ortodossia e la lotta alle eresie» (cfr. Nótári 2006: 39), un tema molto "in auge" nel secondo impero bulgaro, in particolare durante il lungo regno di Ivan Aleksandăr, quando nella capitale bulgara furono indetti ben due concili (nel 1350 e nel 1359/60) per fronteggiare il dilagare dell'eresia bogomila e la condotta degli "ebrei" in terra bulgara (Alberti 2010: 93, 113, 179);
2. sempre al periodo di regno di Ivan Aleksandăr risalgono diverse traduzioni della storiografia bizantina relativa al primo impero bulgaro: il caso più evidente è senz'altro la traduzione slava della *Cronaca di Manasse*, esplicitamente commissionata dallo stesso zar bulgaro nel 1344/45 (*ibidem*: 80), ma anche l'*Epitome storica* di Zonara[25] e la *Cronaca* di Simeone Metafraste[26], pure giunteci in codici seriori, sembrano essere state tradotte negli stessi anni;
3. il Simbolo niceno-costantinopolitano, così come compare nell'*Epistola*, risulta essere della stessa redazione di quello presente in tre testimoni mediobulgari del XIV secolo (la copia Palauzov del *Synodikon* di Boril, il Salterio Šopov-Karadimov e la cosiddetta Miscellanea Rjapov).

Tutti questi argomenti, se non provano in modo inconfutabile che l'*Epistola di Fozio* sia stata originariamente tradotta nel secondo impero bulgaro, certo portano a considerare quest'ipotesi come di gran lunga la più plausibile. Resta però da analizzare un ultimo dato, cui Slavova accenna soltanto laconicamente e che invece merita un breve approfondimento: secondo la studiosa

4. «un altro argomento che va in questa direzione è rappresentato dalle citazioni neotestamentarie impiegate dal traduttore, che coincidono con la redazione atonita dei Vangeli e dell'Apostolo, introdotta a Tărnovo e in generale nella Chiesa bulgara durante gli anni Settanta del XIV secolo» (Slavova 2015: 28; cfr. 2013: 154).

25 «La *Cronaca* di Giovanni Zonara fu tradotta in slavo ecclesiastico, con ogni probabilità, nel corso del XIV secolo» (Božilov 1983: 397; cfr. Slavova 2015: 28).

26 «La traduzione dell'originale greco [della *Cronaca* di Metafraste] data, per opinione unanime degli studiosi, al tempo di Ivan Aleksandăr» (Božilov 1983: 393).

TABELLA 4
Citazioni evangeliche nella traduzione slava dell'*Epistola*

		Tradizione slava	*Tradizione slava (varianti minoritarie)*	*Testo atonita*	*Nuovo Testamento Čudovskij (Čud)*	*Epistola di Fozio*	
Gv 4,6	reminiscenza	пѫти		пѫти	пѫти шьствия	поутешествия (400v)	= Čud
Gv 9,6	reminiscenza	помаза емоу очи бръньемь		помаза очи брьньемь слѣпомоу	помаза брьниѥ на очию слѣпаго	берние [...] налагати очесем (400v)	≠ tradiz. slava
Gv 11,35	reminiscenza	прослъзи сѧ		прослъзи сѧ	прослъзи сѧ	слезити (400v)	≠ tradiz. slava
Gv 14,16	reminiscenza	оутѣшителя	параклита	оутѣшителя	параклита	утешитель (389r)	≠ Čud
Gv 17,4-5	reminiscenza?	прославихъ		прославихъ	прославихъ	славу тоя нарицати (400v-401r)	≠ tradiz. slava
Mt 5,34	reminiscenza	не клѧти сѧ		не клѧти сѧ	не клѧти сѧ	клятву возбраняет (436v)	≠ tradiz. slava
Mt 5,38-39	reminiscenza?	не противити сѧ зълоу ...		не противити сѧ зълоу ...	не противите сѧ зълоу ...	врагов [...] не отмщати (438r)	≠ tradiz. slava
Mt 7,25	reminiscenza?	основана бо бѣ на камене		основана бо бѣ на камени	основана бо на камени	стани крепце на камени (413v)	≠ tradiz. slava
Mt 12,33	reminiscenza	плодъ его добръ		плодъ его добръ	плодъ его добръ	плодов добродетелей (413v)	≠ tradiz. slava

TABELLA 4
Citazioni evangeliche nella traduzione slava dell'*Epistola* (segue)

		Tradizione slava	*Tradizione slava (varianti minoritarie)*	*Testo atonita*	*Nuovo Testamento Čudovskij (Čud)*	*Epistola di Fozio*	
Mt 16,19	reminiscenza	ключѧ цѣсарьствия небесьнааго	ключѧ цѣсарьствия небеськааго	ключѧ цѣсарьствия небесьнааго	ключѧ царьства небесьнааго	небесных врат ключа (414v)	≠ tradiz. slava
Mt 22,37-39 (α)	reminiscenza	яко самъ сѧ		яко (и) самъ сѧ	яко себе	яко себе (415r)	= Čud
Mt 22,37-39 (β)	reminiscenza	мыслыѫ	разоумомь	мыслыѫ	мыслыѫ	разум (415r)	= 'testo di Preslav'
Mt 22,37-39 (γ)	reminiscenza	искрънѣго	ближьняаго	искрънѣго	ближьняаго	ближняго (415v)	= Čud *et al.*
Mt 22,40 (α)	**citazione letterale**	**обою**		**обою**	**дъвою**	**двоих (415v)**	**= Čud**
Mt 22,40 (β)	**citazione letterale**	**и пророци висѧть**		**и пророци висѧть**	**и пророци висѧть**	**висит и пророци (415v)**	**≠ tradiz. slava** (*ordine delle parole più aderente al testo greco*)
Mt 26,39	reminiscenza	мимоидетъ		мимоидетъ	прѣидетъ	преити (400v)	= Čud *et al.*
Mt 28,19 (α)	**citazione letterale**	оубо		***omittit***	***omittit***	**бо (389r)**	**≠ tradiz. slava**
Mt 28,19 (β)	**citazione letterale**	ѭ		ѭ / их	ѭ	**их (389v)**	**= testo atonita** *B*

5. Le citazioni evangeliche nel testo dell'*Epistola*

In realtà, un'attenta analisi delle 14 citazioni evangeliche – 5 tratte dal Vangelo di Giovanni e 9 da quello di Matteo – presenti nella traduzione slava dell'*Epistola* dipinge un quadro piuttosto diverso da quello dipinto da T. Slavova (cfr. **TABELLA 4**, nella quale le citazioni sono individuate sulla base di Laourdas, Westerink 1983, per le varianti della tradizione slava si fa riferimento ad Alekseev *et al.* 1998 e 2005, mentre il testo dell'*Epistola* è citato secondo Sinicyna 1965).

1. in primo luogo, se si eccettuano due passi di Matteo citati testualmente (Mt 22,40 e 28,19), nei restanti casi si tratta più di reminiscenze che di vere e proprie citazioni (e talvolta la stessa nozione di "reminiscenza" è applicabile a fatica, cfr. Gv 17,4-5, Mt 5,38-39 e 7,25). In casi del genere, come si può immaginare, è molto rischioso trarre conclusioni su eventuali parentele testuali;
2. sia come sia, un rapido confronto con la tradizione slava dei Vangeli di Giovanni e Matteo (alla luce degli apparati di Alekseev *et al.* 1998 e 2005) mostra contatti davvero minuscoli (per non dire assenti! Cfr. Mt 28,19[β]) con il cosiddetto "testo atonita". Con questa definizione si è soliti indicare la revisione del testo slavo intrapresa negli *scriptoria* dell'Athos verso la metà del Trecento e finalizzata a rendere la versione slava più vicina al cosiddetto "testo bizantino", vale a dire la tipologia testuale gradualmente impostasi nella tradizione greca. In seguito, fu proprio in terra slavo-orientale che il "testo atonita" raggiungerà una diffusione universale, confluendo nel primo codice completo della Bibbia slavo-ecclesiastica (la Bibbia di Gennadij del 1499) e nella prima edizione a stampa della Bibbia slava (la Bibbia di Ostrih del 1581);
3. il "testo atonita", peraltro, non rappresenta l'unico tentativo effettuato nel XIV secolo di avvicinare il testo slavo alla più diffusa versione greca: si tratta semplicemente della "redazione" che ebbe maggior fortuna. La tradizione testuale slavo-ecclesiastica contempla anche altri casi di avvicinamento al "testo bizantino", indipendenti dal "testo atonita", che però restano isolati: è il caso, per esempio, del Vangelo di Terter (un codice bulgaro del 1322) e soprattutto del Nuovo Testamento Čudovskij (composto nel 1354-1355 da Aleksij, metropolita di Mosca, all'epoca del suo soggiorno a Costantinopoli). Ora, se

proprio vogliamo trovare dei punti di contatto tra le citazioni presenti nell'*Epistola di Fozio* e una particolare redazione dei vangeli slavi, dobbiamo guardare proprio al Nuovo Testamento Čudovskij (cfr. Gv 4,6, Mt 22,37-39[α] e [γ], Mt 22,40[α], Mt 26,39): come anticipavamo, si tratta di piccole convergenze, soprattutto lessicali, sulla base delle quali non si possono elaborare tesi particolarmente solide. Mi sembrano però sufficienti, da un lato, per scartare l'ipotesi che vi sia uno stretto legame tra la traduzione slava dell'*Epistola di Fozio*, *così come ci è pervenuta*, e il contesto in cui si è evoluto il "testo atonita". D'altro canto, la condivisione di queste varianti può benissimo ricondurre a un rimaneggiamento della traduzione dell'*Epistola* effettuata nel *milieu* moscovita, se proprio non tra le mura del monastero Čudov.

Se inoltre consideriamo che:

1. malgrado non sia assurto a versione ufficiale né in Moscovia, né altrove, sembrerebbe che «nel corso dei secoli il Nuovo Testamento Čudovskij sia stato impiegato per la revisione dei libri liturgici»[27] (Bogatyrev 1989: 115);
2. fino al 1918 (anno in cui se ne perdono le tracce, in seguito agli eventi rivoluzionari) il codice fu conservato nel monastero (Alekseev 1999: 191; Garzaniti 2001: 419); e, infine,
3. al suo arrivo nella capitale russa nel 1518 Massimo il Greco alloggiò proprio presso il monastero Čudov (Haney 1973: 46; Sinicyna 2008: 103),

l'analisi delle citazioni evangeliche sembra indicare non tanto la – comunque verosimile – origine balcanica della traduzione, quanto un suo *rimaneggiamento* nella Rus'. E il monaco atonita è senz'altro un indiziato quantomeno plausibile per tale impresa. In futuro, i dati qui presentati andranno confrontati con lo sterminato *corpus* delle citazioni bibliche disseminate nell'opera di Massimo il Greco, uno studio che il sottoscritto ha appena intrapreso (Alberti 2019) e che, di per sé, sembra molto promettente. Anche un attento confronto delle tradizioni slava e greca dell'*Epistola*,

27 La prudenza è tuttavia d'obbligo, dal momento che la tesi non è sufficientemente documentata, almeno per quanto riguarda il testo dei Vangeli: «è comunque importante notare come, *per il testo dell'Apocalissi*, gli editori della Bibbia di Ostrih abbiano usato un testimone supplementare contenente lezioni caratteristiche della redazione del Nuovo Testamento Čudov», Alekseev 1999: 195, corsivo mio, A.A.).

di cui gli studiosi si sono occupati solo marginalmente[28], può fornire utili informazioni a riguardo.

6. Conclusioni

In sintesi, ragionando sulla base della concreta tradizione testuale in nostro possesso, quella pervenutaci può a buon diritto essere considerata una versione cinquecentesca dell'*Epistola*, probabilmente rimaneggiata da Massimo il Greco: uno dei tanti, tantissimi prodotti delle officine letterarie del sud slavo che raggiunsero la Rus' e lì trovarono ampia diffusione, nel contesto di quel fenomeno di vasta portata che siamo soliti definire "seconda influenza slavo-meridionale" (Garzaniti 2019: 265-270). Come si sa, la soppressione del patriarcato bulgaro in seguito alla conquista ottomana e la pressoché contemporanea ascesa della Moscovia, che progressivamente andava affrancandosi dal giogo tataro, sancirono la nascita di una "repubblica delle lettere" *sui generis*, un *transfert* che, si badi bene, è riduttivo considerare soltanto in una direzione (Alberti 2010: 35). È senz'altro vero che, inizialmente, fu la remota Slavia orientale ad assimilare i progressi intellettuali del meridione slavo, sviluppatosi all'ombra del "Rinascimento dei Paleologi" e che aveva respirato la stessa sensibilità filologica che la "diaspora bizantina" avrebbe portato nelle corti italiane. È però altrettanto vero che, almeno a partire dall'istituzione del patriarcato di Mosca, nel 1589, la direzione del *transfert* sarà quella opposta: manoscritti e testi a stampa, canoni e norme cominceranno a muoversi da Mosca verso il resto della "Slavia ortodossa", diffondendo una norma ortografica da un lato e un'inedita stabilità testuale dall'altro. L'aspetto un po' paradossale è che per la Slavia meridionale, in entrambi i casi si tratterà, in buona misura, di una "restituzione", piuttosto che della ricezione di un modello allogeno. Per questo motivo, gli studiosi hanno cercato più volte di definire questo processo in termini più sfumati e meno lineari: per esempio, anziché di "seconda influenza slavo-meridionale", Lichačev preferiva parlare di un generale "prerinascimento est-europeo", Picchio di una "rinascita slavo-ortodossa" unitaria (cfr. Alberti 2010: 160). L'origine di questo fenomeno "universale"

[28] La recente edizione di Slavova, per esempio, dedica al confronto con l'originale greco appena una decina di pagine (Slavova 2015: 29-42).

va comunque cercata nel *mileu* multietnico degli *scriptoria* monastici, *in primis* quelli del Monte Athos. Lo stesso Massimo il Greco era nativo di Arta e aveva frequentato le corti e le tipografie italiane, ma considerò sempre l'Athos la sua vera patria spirituale (Ševčenko 2009: 487 sg.). Il suo lascito letterario e, contestualmente, il suo apporto alla cultura russa e slava sono un prodotto della riflessione teologica, filosofica e filologica bizantina, non tanto dell'umanesimo italiano (che pure ha le stesse origini). Quando nel 1552, ormai anziano, Massimo scriveva da Mosca (in greco) a un certo Macrobio che «chi un tempo aveva vissuto nell'Ellade, adesso è divenuto un iperboreo» (Maksim Grek 2014: 421; cfr. Žurova 2018: 151), stava soltanto ricorrendo a un espediente retorico: Massimo il Greco restò per tutta la vita un "elleno", radicalmente convinto della superiorità della propria lingua e della propria cultura, come mostrano innumerevoli passi della sua opera. Né si sforzò mai di celare la grande fiducia nelle proprie doti di traduttore. Come scriveva nella *Replica sulla correzione dei libri* (1540)[29]:

> А яко убо святии чюдотворцы русьстии, по дарованию, даному им свыше, въсиаша въ благовѣрнѣи земли Русьстѣи богоноснии отцы и быша и суть, и азъ исповѣдую и поклоняюся им, яко вѣрным Божиимъ угодником, но ниже и роди языком и сказание их приаша свыше. Сего ради не достоит дивитися, аще утаися их, таковых сущых, исправление еже нынѣ мною исправляемых описеи. Онѣмъ убо апостолоподражателнаго ради ихъ смиреномудриа и кротости и житиа святолѣпнаго дадеся дарование исцѣлении и чюдес предивных; иному же, аще и грѣшенъ есть паче всѣх земнородных, даровася языком разум и сказание, и дивитися о том не подобаетъ (Maksim Grek 2014: 148-149).

> Da queste cose risulta evidente che i doni spirituali non sono dati tutti insieme a tutti. E infatti poiché i santi taumaturghi russi, risplendenti sulla pia terra russa secondo il dono concesso loro dall'alto, furono – e sono – padri che recano Dio in sé, anch'io rendo loro grazie e mi inginocchio dinanzi a loro in quanto fedeli servi di Dio. *Però non ricevettero dall'alto la varietà delle lingue e la loro interpretazione*, e per questo motivo non bisogna meravigliarsi se restò oscura la loro correzione degli errori – dal momento che erano tali – che adesso io sto correggendo. A essi, infatti, per via della loro calma saggezza, della loro mitezza e della santa condotta di vita a imitazione degli apostoli, fu dato il dono della guarigione e degli strabilianti miracoli. *La comprensione e l'interpretazione delle lingue venne data in dono a un altro*, che pure è peccatore più di tutti i mortali, e non c'è da meravigliarsi a tal riguardo (corsivi miei, A.A.)

[29] RGB, f. 173.I (MDA), n° 42, f. 136v-137r (cfr. Maksim Grek 2014: 145-149).

È anche per questo motivo che un intervento redazionale del monaco atonita sull'*Epistola di Fozio* appare non solo plausibile, ma quasi scontato: difficilmente Massimo avrebbe saputo resistere alla tentazione di migliorare una traduzione preesistente, per di più se si trattava di un testo di cui caldeggiava personalmente la lettura allo zar.

La retta condotta di un sovrano ortodosso era senz'altro al centro dei pensieri del monaco atonita. Leggendo l'*Epistola di Fozio*, tuttavia, si ha come l'impressione che Massimo il Greco riservasse non tanto a Ivan IV quanto a sé stesso gli ammonimenti dell'erudito patriarca: quando questi suggeriva a Boris di farsi «degli amici tra i migliori e non tra i peggiori, perché il carattere di una persona si giudica dagli amici che ha»[30], è difficile non cogliere in trasparenza, tra le righe, l'amarezza dell'esiliato.

Il destino di Massimo, comunque, non deve offuscare la nostra comprensione di questa eclettica figura e del momento storico in cui operò: un monaco epirota, educato da maestri greci sulle due sponde dell'Adriatico, collaboratore di Manuzio a Venezia, monaco domenicano affascinato da Savonarola, in seguito monaco ortodosso sul Monte Athos e poi filologo-traduttore in Moscovia, dove impiegò il latino e gradualmente apprese uno slavo ecclesiastico venato di serbismi (Ševčenko 2009: 484). Nella sua opera, naturalmente, un posto di primo piano spetta al recupero dell'antichità e in generale all'interesse per le fonti storiche, come mostra il caso dell'*Epistola di Fozio*, che il nostro impiegò come *speculum principis* più di centocinquant'anni prima che padre Bernard ne dedicasse la sua epitome a Luigi XV. Oltre alle sottigliezze teologiche e all'acribia del filologo, nei suoi scritti ritroviamo la curiosità per le scoperte geografiche (*ibidem*: 485; Sinicyna 2008: 12, 91) e per innovazioni come la stampa (cfr. Haney 1973: 87-88), un'attenzione per la *paideia* (*ibidem*: 168-169) che sembra prefigurare le accademie del XVII secolo, nonché la ferma convinzione che l'attività intellettuale possa e debba essere indipendente dal potere politico. Il tutto, vale la pena ricordarlo, riflesso in un'ampia corrispondenza con notabili, eruditi e sovrani. In sintesi, un quadro che soltanto un preconcetto può portarci a definire altrimenti che "umanistico" nel più pieno senso del termine.

30 «κτῶ τοίνυν φίλους, μὴ τοὺς φαύλους, ἀλλὰ τοὺς ἀρίστους · ἐκ γὰρ τῶν φιλουμένων ὡς τὰ πολλὰ κρίνεται τὰ ἤθη τῶν φίλων» (Laourdas, Westerink 1983: 24-25 [rr. 728-729]); «Стяжи убо другов не худых, но изрядных. от любимых бо множицею обычая судятся другов» (Sinicyna 1965: 115 [f. 423v]; cfr. White, Berrigan 1982: 61).

Bibliografia

Alberti A. (2010), *Ivan Aleksandăr (1331-1371). Splendore e tramonto del secondo impero bulgaro*, FUP, Firenze (= Biblioteca di Studi Slavistici, 14), DOI: <https://doi.org/10.36253/978-88-6453-185-4>.

Alberti A. (2013), *Scuola di Tărnovo*, in: M. Garzaniti, *Gli Slavi. Storia, culture e lingue dalle origini ai nostri giorni*, Carocci, Roma (= Manuali Universitari, 141), p. 260.

Alberti [Al'berti] A. (2016), *Text und Textwert. Mjunsterskaja metodika i ocenka raznočtenij slavjanskich evangelij*, "Studi Slavistici", XIII, pp. 307-335, DOI: <https://doi.org/10.13128/Studi_Slavis-20437>.

Alberti A. (2019), *Le citazioni bibliche nell'opera di Massimo il Greco*, "Studi Slavistici", XVI, 2, pp. 93-117, DOI: <https://doi.org/10.13128/Studi_Slavis-7480>.

Alekseev A.A. (1999), *Tekstologija slavjanskoj Biblii*, Dmitrij Bulanin, Sankt-Peterburg.

Alekseev A.A. (2012), *Tekstologija Novogo Zaveta i izdanie Nestle-Alanda*, Dmitrij Bulanin, Sankt-Peterburg.

Alekseev A.A., Pičchadze A.A., Babickaja M.B., Azarova I.V., Alekseeva E.L., Vaneeva E.I., Pentkovskij A.M., Romodanovskaja V.A., Tkačeva T.V. (a cura di) (1998), *Evangelie ot Ioanna v slavjanskoj tradicii*, Rossijskoe Biblejskoe Obščestvo, Sankt-Peterburg (= Novum Testamentum Paleoslovenice, 1).

Alekseev A.A., Azarova I.V., Alekseeva E.L., Babickaja M.B., Vaneeva E.I., Pičchadze A.A., Romodanovskaja V.A., Tkačeva T.V. (a cura di)(2005), *Evangelie ot Matfeja v slavjanskoj tradicii*, Rossijskoe Biblejskoe Obščestvo, Sankt-Peterburg (= Novum Testamentum Paleoslovenice, 2).

Beljakova E.V., Moškova L.V., Oparina T.A. (2017), *Kormčaja kniga: ot rukopisnoj tradicii k pervomu pečatnomu izdaniju*, Centr Gumanitarnych Iniciativ, Moskva–Sankt-Peterburg.

Bogatyrev K.K. (1986), [Recensione a:] *Neues Testaments des Čudov-Klosters, Eine Arbeit des Bischofs Aleksij, des Mitropoliten von Moskau und ganz Rußland. Unveränderter Nachdruck der 1892 in Moscau erschienenen Ausgabe. Mit Einleitung herausgegehen von Werner Lehfeldt*, "Sovetskoe slavjanovedenie", 6, pp. 114-115.

Božilov I. (a cura di)(1983), *Stara bălgarska literatura. V sedem toma*, III (*Istoričeski săčinenija*), Bălgarski Pisatel, Sofija.

Božilov I., Gjuzelev V. (2006), *Istorija na srednovekovna Bălgarija. VII-XIV vek*, Anubis, Sofija (= Istorija na Bălgarija v tri toma, 1)(1ª ed. 1999).

Bulanin D.M. (1989), *Maksim Grek*, in: D.S. Lichačëv (a cura di), *Slovar' knižnikov i knižnosti Drevnej Rusi*, II/2 (*vtoraja polovina XIV-XVI v.*), Nauka, Leningrad, pp. 89-98.

Charitonova M.A. (2008), *Poslanie patriarcha Fotija bolgarskomu knjazju Borisu-Michailu v perevode Maksima Greka: charakternye jazykovye čerty i perevodčeskie priemy*, in: I.S. Čičurov (a cura di), *Materialy meždunarodnoj naučno-bogoslovskoj konferencii "Rossija-Afon: tysjačeletie duchovnogo edinstva" (Moskva 1-4 oktjabrja 2006)*, PSTGU, Moskva, pp. 328-333.

Dvornik F. (1953), *Lo scisma di Fozio. Storia e leggenda*, a cura di G. Pacchiani, Paoline, Roma (ed. or. *The Photian Schism. History and Legend*, CUP, Cambridge 1848).

Garzaniti M. (2001), *Die altslavische Version der Evangelien. Forschunggeschichte und zeitgenössische Forschung*, Böhlau, Köln-Weimar-Wien 2001 (= Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Neue Folge. Reihe A, 33).

Garzaniti M. (2019), *Gli Slavi. Storia, culture e lingue dalle origini ai nostri giorni*, a cura di F. Romoli, Carocci, Roma (= Manuali Universitari, 207)(2ª ed., 1ª ed. 2013).

Garzaniti M. (in stampa), *La missione cirillometodiana e la Lettera del patriarca Fozio al khan Boris. Per una ricostruzione della strategia missionaria bizantina*, "Cyrillomethodianum", XXII, in corso di stampa.

Haney J.V. (1973), *From Italy to Muscovy. The Life and Works of Maxim the Greek*, Wilhelm Fink, München (= Humanistische Bibliotek. Reihe 1. Abhandlungen, 19).

Kagan M.D. (1993), *Kirillova kniga*, in: D.S. Lichačëv (a cura di), *Slovar' knižnikov i knižnosti Drevnej* Rusi, III/2 (*XVII vek*), Nauka, Sankt-Peterburg, pp. 163-166.

Kazakova N.A. (1974), *K izučeniju Kormčej Vassiana Patrikeeva*, "Trudy Otdela Drevnerusskoj Literatury", XXVIII, pp. 345-349.

Kazakova N.A., Lur'e Ja.S. (1955), *Antifeodal'nye eretičeskie dviženija na Rusi. XIV-načala XVI veka*, AN SSSR, Moskva-Leningrad.

Kliment Ochridski (1973), *Săbrani săčinenija*, III, a cura di B.St. Angelov, Chr. Kodov, BAN, Sofija.

Korogodina M.V. (2016), *Perevody s grečeskogo jazyka v Kormčej Vassiana Patrikeeva*, "Drevnjaja Rus'. Voprosy Medievistiki", 3 (65), pp. 118-132, cfr. <http://www.drevnyaya.ru> (ultimo accesso: 24-02-2022).

Lichačev D.S. (2001), *Tekstologija. Na materiale russkoj literatury X-XVII vekov*, Aleteja, Sankt-Peterburg (3ª ed., 1ª ed. AN SSSR, Moskva-Leningrad 1962).

Laourdas B., Westerink L.G. (a cura di)(1983), *Photii Patriarchae Constantinopolitani Epistulae et Amphilochia*, I (*Epistularum pars prima*), Teubner, Leipzig (= Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).

Maksim Grek (Prepodobnyj)(2008), *Sočinenija*, a cura di N. Sinicyna, I, Indrik, Moskva.

Maksim Grek (Prepodobnyj)(2014), *Sočinenija*, a cura di N. Sinicyna, II, Rukopisnye pamjatniki Drevnej Rusi, Moskva.

Migne J.P. (a cura di)(1880), *Responsa Nicolai ad consulta Bulgarorum*, in: Id., *Patrologiae Cursus Completus. Series latina*, CXIX, Garnier, Paris, coll. 978-1016.

Nótári T. (2006), *On Two Sources of the Early Bulgarian Christianity*, "Chronica. Annual of the Institute of History", VI, pp. 37-51, cfr. <http://acta.bibl.u-szeged.hu/5813/1/chronica_006_037-051.pdf> (ultimo accesso: 24-02-2022).

Penkova P. (2018), *Sveti Atanasij Aleksandrijski (Veliki). Treto slovo protiv arianite. Novobălgarski prevod ot starobălgarski ezik i komentari kăm prevoda na Konstantin Preslavski*, Valentin Trajanov, Sofija.

Pliguzov A.I. (1988), *Kormčaja Vassiana Patrikeeva*, in: V.A. Kučkin (a cura di), *Issledovanija po istočnikovedeniju istorii SSSR dooktjabr'skogo perioda. Sbornik statej*, AN SSSR, Moskva, pp. 31-49.

Pliguzov A.I. (2017), *Polemika v russkoj cerkvi pervoj treti XVI stoletija*, Kvadriga, Moskva (2ª ed., 1ª ed. 2002).

Popova T., Miklas H. (2017), *Četirievangelie na car Ivan Aleksandăr. Kritičesko izdanie / Tetraevangelium des Zaren Ivan Akeksandăr. Kritische Edition*, Holzhausen, Wien.

Ševčenko I. (2009), *Četyre mira i dve zagadki Maksima Greka*, in: R.M. Šukurov (a cura di), *More i berega. K 60-letiju Sergeja Pavloviča Karpova ot kolleg i učenikov*, Indrik, Moskva, pp. 477-490.

Sinicyna N. (1965), *Poslanie konstantinopol'skogo patriarcha Fotija knjazju Michailu Bolgarskomu v spiskach XVI v.*, "Trudy Otdela Drevnerusskoj Literatury", XXI, pp. 96-125.

Sinicyna N. (2008), *Maksim Grek*, Molodaja Gvardija, Moskva (= Žizn' zamečatel'nych ljudej, 1362/1162).

Slavova T. (2013), *Slavjanskijat prevod na Poslanieto na patriarch Fotij do knjaz Boris-Michail*, Sv. Kliment Ochridski, Sofija (= Istorija i knižnina, 13).

Slavova T. (2015), *Poslanieto na patriarch Fotij do bălgarskija knjaz Boris-Michail i negovijat slavjanski prevod*, "Eslavística Complutense", XV, pp. 21-31, DOI: <https://doi.org/10.5209/rev_ESLC.2015.v15.48793>.

Trendafilov Ch. (1987), *Žitie Mefodija (prostrannoe)*, in: D.S. Lichačëv (a cura di), *Slovar' knižnikov i knižnosti Drevnej Rusi*, I (*XI-pervaja polovina XIV v.*), Nauka, Leningrad, pp. 162-163.

White D.S. (1981), *Patriarch Photios of Constantinople. His Life, Scholarly Contributions, and Correspondence Toghether with a Translation of Fifty-two of His Letters*, Holy Cross Orthodox Press, Brookline (MA)(= The Archbishop Iakovos Library of Ecclesiastical and Historical Sources, 5).

White D.S., Berrigan J.R. Jr. (1982), *The Patriarch and The Prince. The Letter of Patriarch Photios of Constantinople to Khan Boris of Bulgaria*, Holy Cross

Orthodox Press, Brookline (MA)(= The Archbishop Iakovos Library of Ecclesiastical and Historical Sources, 6).

Zlatarski V.N. (a cura di)(1917), *Poslanieto na carigradskija patriarch Fotija do bălgarskija knjaz Borisa v slavjanski prevod*, "Bălgarski starini", V, pp. 1-62 (II parte).

Žurova L.I. (2018), *K voprosu o grečeskich tekstach Maksima Greka v Rossii*, "Drevnjaja Rus'. Voprosy Medievistiki", 4 (74), pp. 151-157, cfr. <http://www.drevnyaya.ru> (ultimo accesso: 24-02-2022).

Abstract

ALBERTO ALBERTI

«Try to Make Friends Among the Best and not Among the Worst!» Maximus the Greek and the Letter of Patriarch Photios to Prince Boris

The Greek text version of the *Letter of Patriarch Photios to Prince Boris* dates from the last years of the first patriarchate of Photios, (shortly before 867) and has come down to us in a number of codices, the oldest of which dates from the first half of the tenth century. The Church-Slavonic translation of the *Letter*, for its part, survives in fifteen Russian manuscripts, dated from the beginning of the sixteenth century onwards. There is no scholarly agreement on when, where and by whom the text was translated into Slavic. Several arguments have led some scholars to attribute the Slavic translation to Maximus the Greek, at the time of his stay in Muscovy. However, on the grounds of cultural-historical, linguistic and textual evidence, it can be argued that the *Letter* was translated in fourteenth-century Bulgaria, and then *reviewed* in sixteenth-century Muscovy (and Maximus the Greek is certainly the best candidate for such a task). This scenario is supported by the comparison of the evangelical verses quoted in the translation with the textual tradition of the Slavic gospels.

Lezioni di traduzione 1, a cura di N. Bąkowska e A. Alberti, LILEC, Bologna 2022, pp. 41-62
DOI: 10.6092/unibo/amsacta/6958

Una panoramica sull'autotraduzione

NADZIEJA BĄKOWSKA

1. Introduzione

Il protagonista di questa lezione è un fenomeno tanto bizzarro quanto curioso e affascinante, ovvero l'autotraduzione. Subito viene da domandarsi: perché nel vasto panorama della traduttologia l'autotraduzione si rivela come un fenomeno singolare? È un fenomeno singolare, perché – come ha constatato Andrea Ceccherelli – «l'autotraduzione è una traduzione un po' meno traduzione, ed è un originale un po' meno originale»[1].

In queste pagine cercheremo di vedere e di capire che cosa significa questa affermazione. A tal fine ci interrogheremo su cos'è l'autotraduzione; quali sono le condizioni necessarie affinché l'autotraduzione possa avvenire; qual è il ruolo dell'autore nell'autotraduzione (il prefisso "auto" ci suggerisce il coinvolgimento dell'autore nel processo di traduzione, ma – come vedremo – il ruolo dell'autore nell'impresa autotraduttiva può assumere svariate forme); cosa comporta il processo dell'autotradursi e come esso si differenzia da una normale traduzione; perché gli autori (non) vogliono tradursi da soli; e, infine, tracceremo un panorama storico e geografico degli autotraduttori.

* Contributo sviluppato all'interno del progetto di eccellenza *DIVE-IN Diversity & Inclusion* del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne – Alma Mater Studiorum Università di Bologna (iniziativa Dipartimenti di Eccellenza MIUR [L. 232 del 01/12/2016]).

1 Ci si riferisce al corso di Letteratura polacca LM su *Bilinguismo e autotraduzione nel Novecento polacco* tenuto dal prof. Andrea Ceccherelli nell'A.A. 2011/2012 presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne dell'Università di Bologna.

CC BY NC

Nadzieja Bąkowska (LILEC, Università di Bologna) – nadzieja.bakowska@unibo.it
ORCID: 0000-0002-1525-5802

Per iniziare, vediamo come, quando e perché l'autotraduzione è diventata un ambito di ricerca. Il fenomeno dell'autotraduzione non è né raro né nuovo: «esiste probabilmente da che esiste la scrittura, e ha caratterizzato la pratica di autori plurilingui in tutte le epoche» (Lusetti 2018: 153). Ma l'interesse in ambito scientifico per l'autotraduzione è relativamente recente. Lo sviluppo delle ricerche sull'autotraduzione è legato allo sviluppo del fenomeno stesso, avvenuto in seguito ai cambiamenti sociali globali caratteristici del Novecento (come l'emigrazione o il postcolonialismo) che hanno portato alla crisi del monolinguismo. Il mondo contemporaneo globalizzato e plurale si rivela un contesto fecondo per «la riflessione su un fenomeno ibrido come l'autotraduzione» (*ibidem*: 154). Praticamente, è «solo con l'avvento dell'epoca postcoloniale, e con la conseguente comparsa di numerosi autori bilingui, attivi anche fuori dai propri confini nazionali, che il fenomeno è esploso, attirando l'attenzione degli studiosi di traduttologia» (Amid 2016: 47). Infatti, Rainier Grutman, parlando dell'apertura delle ricerche sull'autotraduzione, afferma: «prima che i *post-colonial studies* la scoprissero [...], l'autotraduzione era stata così poco studiata, che si poteva parlare di una "terra incognita"» (Grutman 2012: 33).

E così l'autotraduzione come campo di studi comincia a profilarsi a partire dagli anni Settanta del Novecento, ma «si caratterizza a lungo per la sporadicità degli interventi e per il generale carattere monografico» (Cocco 2009: 103). Vale a dire che c'erano i singoli *case study*, c'erano le analisi sulle autotraduzioni di Samuel Beckett, Vladimir Nabokov o James Joyce, ma mancavano gli studi dedicati all'autotraduzione stessa, mancava un ampio inquadramento storico e teorico di questo fenomeno. È solo di recente che le ricerche sull'autotraduzione si fanno più frequenti e tendono a trattarla come un argomento a sé stante (cfr. *ibidem*: 103). L'interesse per l'autotraduzione è testimoniato da sempre più numerosi studi, per elencarne alcuni: nel 1976 Anton Popovič fornisce la definizione dell'autotraduzione, che viene pubblicata in *Dictionary for the Analysis of Literary Translation* (Popovič 1976); nel 1998 in *Routledge Encyclopedia of Translation* appare la voce *Auto-translation* a cura di Rainier Grutman (1998); nel 1999 esce il saggio *Un traductor privilegiado: el autotraductor* di Helena Tanqueiro (1999), un importante contributo agli studi sull'autotraduzione, dove Tanqueiro presenta il suo concetto dell'autotraduttore come un traduttore privilegiato; nel 2001 viene pubblicata la monografia di Michael Oustinoff *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction*; escono anche diversi numeri monografici delle riviste scientifiche, in Spagna

("Quimera"), in Francia ("Que-sais-je"), in Inghilterra ("In Other Words. The Journal for Literary Translator"); nel 2007 esce il volume di Jan Walsh Hokenson e Marcella Munson *The Bilingual Text. History and Theory of Literary Self-Translation* (Hokenson, Munson 2007), nel 2013 esce il volume *Autotraduzione e riscrittura*, a cura di Andrea Ceccherelli, Gabriella Elina Imposti, Monica Perotto, frutto di un convegno internazionale svoltosi presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne dell'Università di Bologna due anni prima (Ceccherelli *et al.* 2013); e, infine, nel 2018 esce la raccolta di saggi *Momenti di storia dell'autotraduzione* a cura di Gabriella Cartago e Jacopo Ferrari (Cartago, Ferrari 2018).

Aggiungiamo che nel 2002 presso l'Università Autonoma di Barcellona viene lanciato un gruppo di ricerca sull'autotraduzione, denominato *Autotrad* e diretto da Helena Tanqueiro. Si segnala anche il Nucleo di Ricerca su *Traduzione, Autotraduzione e Ritraduzione letteraria* (TAURI) operativo presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne dell'ateneo bolognese[2], e diretto da Alessandro Niero.

Il crescente interesse per l'autotraduzione è attestato anche dalla vasta bibliografia dell'autotraduzione disponibile online e aggiornata regolarmente da Eva Gentes[3].

Dunque, nell'ultimo quarto del Novecento il fenomeno dell'autotraduzione è sempre più indagato, tanto che si parla ormai di *Self-Translation Studies* (Anselmi 2012: 11; Lusetti 2018: 164). L'autotraduzione è diventata quindi una disciplina di ricerca.

2. Che cos'è l'autotraduzione?

Il primo fra gli accademici a fornire una definizione dell'autotraduzione è stato Anton Popovič. Il termine autotraduzione, secondo Popovič, si riferisce a «the translation of an original work into another language by the author himself» (Popovič 1976: 19), ovvero a quel processo di traduzione di un'opera in un'altra lingua, che avviene da parte dell'autore stesso. A questa definizione si sono aggiunte poi delle altre e quella che ormai è diventata classica è stata formulata da Rainier Grutman. Secondo Grutman per

[2] Cfr. <https://site.unibo.it/tauri/it>.

[3] Cfr. <https://self-translation.blogspot.com/>.

autotraduzione si può intendere «the act of translating one's own writings into another language and the result of such an undertaking» (Grutman 1998: 17). Dunque, Grutman accentua la duplicità del termine 'autotraduzione', che indica sia un processo (l'autotradursi) sia il risultato di questo processo (il testo autotradotto), cosa che peraltro avviene anche nel caso del termine 'traduzione'.

3. Qual è la condizione necessaria per l'autotraduzione?

La condizione necessaria affinché possa avvenire l'autotraduzione è il bilinguismo dell'autore. Ovvio che l'autore per poter tradurre le proprie opere debba sapere almeno due lingue.

Chi sono gli scrittori bilingui? Sono autori che scrivono almeno in due lingue e che spesso hanno un'identità ibrida, costituita da più appartenenze culturali[4]. Di autori bilingui si può parlare nel caso di appartenenza dell'autore ad un solo paese, se appartiene a una minoranza etnica e linguistica (come spesso capita nel caso degli scrittori che vivono in una zona di frontiera). Ma bilingui possono essere anche gli autori migranti o esiliati. Gli autori bilingui si possono dunque suddividere in due categorie generali, come proposto da Grutman[5]. Da una parte ci sono gli autori locali "endogeni" che sono bilingui, rimanendo nel loro paese di nascita, e dall'altra invece ci sono gli autori migranti o esiliati "esogeni", che diventano bilingui in seguito all'esperienza migratoria. Dunque, nel mondo contemporaneo lo scrittore bilingue di solito è uno scrittore emigrato o che vive in esilio (bilinguismo dinamico), oppure uno scrittore che proviene da una comunità bilingue, ovvero da una comunità che ha un repertorio formato da due lingue (bilinguismo statico)[6].

4 La scrittura degli autori bilingui (spesso migranti o esuli) si situa in una condizione *in-between*, nel «terzo spazio» (Bhabha 2001), ovvero «tra le lingue» (Prete 2003).

5 Nel suo articolo sul bilinguismo *L'écrivain bilingue et ses publics: une perspective comparatiste*, Grutman distingue fra «un bilinguisme d'écriture endogène» e «un bilinguisme d'écriture exogène» (Grutman 2007: 31-50).

6 Notabene: nel caso di bilinguismo le due lingue possono svolgere uguali funzioni e godere di pari prestigio oppure possiamo avere a che fare con un fenomeno quale la diglossia. Con 'diglossia', termine coniato da Charles A. Ferguson (cfr. Ferguson 2000: 185-205), si intende un tipo di bilinguismo; il termine appartiene alla sociolin-

Come si può manifestare il bilinguismo? Per esempio può capitare che lo scrittore scriva contemporaneamente un'opera nella sua lingua madre e nella lingua straniera. Oppure, lo scrittore può scrivere fin dall'inizio in una lingua diversa dalla sua lingua madre. E questo è il caso dello scrittore polacco Joseph Conrad, di lingua materna polacca, che solo a vent'anni inizia a studiare l'inglese e poi scrive in questa lingua d'adozione numerosi romanzi divenuti classici, come *Lord Jim* o *Nostromo*. Un altro caso potrebbe essere quello in cui lo scrittore inizia a scrivere nella sua lingua madre, ma dopo un po' smette e continua la sua produzione letteraria in una lingua straniera (Vladimir Nabokov).

Uno strumento di studio interessante riguardante il bilinguismo e l'autotraduzione è la tipologia di biliguismo proposta da uno studioso polacco, Edward Balcerzan, negli anni '50-'60 del xx secolo (cfr. Balcerzan 1968: 2-22). Lo studioso distingue quattro tipi di bilinguismo. Il primo tipo è il bilinguismo passivo: lo scrittore è un poliglotta, ma scrive solo in una lingua. È un bilinguismo passivo: lo scrittore conosce una lingua straniera, ma non scrive le sue opere letterarie in quella lingua. Il secondo tipo è il bilinguismo funzionale: lo scrittore scrive le sue opere letterarie in una lingua ed è anche un traduttore di opere letterarie altrui (ma non delle proprie!). Il terzo tipo è il bilinguismo creativo incompleto: lo scrittore scrive nella sua lingua madre e in una lingua straniera, ma nella lingua straniera sceglie le forme più semplici, spesso più personali, come lettere o diari. A seconda della lingua sceglie generi letterari diversi. E, infine, il quarto tipo è il bilinguismo creativo completo: l'autore scrive in due lingue e non si può distinguere tra la sua produzione letteraria nell'una e nell'altra lingua. L'autore scrive contemporaneamente in due lingue e/o si autotraduce. In questo caso, dunque, si può iniziare a parlare di autotraduzione.

È quindi proprio il contesto di bilinguismo e di biculturalismo dell'autore quello in cui viene praticato il processo di autotraduzione. Ma attenzione: il bilinguismo è la condizione necessaria per l'autotraduzione, ma non ogni bilinguismo porta all'autotraduzione. Si può distinguere tra il bilinguismo semplice (gli scrittori scrivono i testi monolingui in due lingue diverse, ma non si autotraducono) e il bilinguismo autotraduttivo (gli scrittori vogliono presentare lo stesso contenuto in due lingue diverse e quindi si autotraducono).

guistica e indica la compresenza, all'interno di una singola comunità di parlanti, di due lingue differenziate funzionalmente, una delle quali è utilizzata solo in ambito formale e l'altra solo in ambito informale.

4. Qual è il ruolo dell'autore nell'autotraduzione?

Sostanzialmente, l'autotraduzione implica il coinvolgimento dell'autore nel processo di traduzione. Ma il ruolo dell'autore in una traduzione può assumere diverse forme (forme che non sempre dipendono solo e semplicemente dal grado di bilinguismo dello scrittore, ovvero dalla sua competenza nella lingua di partenza / di arrivo). E così fra la traduzione autorizzata (traduzione svolta da un traduttore non-autore e poi semplicemente letta e approvata dall'autore) e l'autotraduzione propriamente detta (traduzione svolta esclusivamente dall'autore, senza che si avvalga dell'aiuto delle altre persone) si estende «un vasto e vago territorio intermedio, occupato da varie modalità di collaborazione» (Ceccherelli 2013a: 13) tra l'autore e il traduttore. In questa collaborazione può essere dominante il ruolo dell'autore o del traduttore. Inoltre, l'autore può ammettere che nel processo di traduzione qualcuno lo abbia aiutato, ma può anche fare finta di aver fatto tutto da solo. Vediamo un po' le possibili modalità di collaborazione tra l'autore e il traduttore (o i traduttori).

La prima modalità di collaborazione tra l'autore e il traduttore è adoperata da scrittori come Umberto Eco, Milan Kundera o Claudio Magris, che «dialogano con i propri traduttori, imprimendo un marchio d'autore su traduzioni la cui paternità è altrui» (*ibidem*: 13). In questo caso si tratta di traduzione in collaborazione con l'autore. Dunque: la traduzione viene svolta da un traduttore non-autore, ma l'autore si intromette in varia misura nel processo.

Ci sono poi autori che assumono in parte la paternità di traduzioni realizzate con l'assistenza di uno o più native speaker (autotraduzione assistita). Un esempio curioso di autotraduzione assistita è quello dello scrittore polacco Witold Gombrowicz e del suo romanzo *Ferdydurke* (cfr. Ceccherelli 2014: 73-85). Ritrovatosi in Argentina (nel 1939), Gombrowicz decide di tradurre dal polacco in spagnolo il suo primo romanzo, *Ferdydurke*. Non si traduce però da solo, ma con l'aiuto di un cosiddetto «comitato di traduzione». Gombrowicz racconta questa impresa traduttiva nel suo *Diario*: «per prima cosa traducevo come potevo dal polacco; poi portavo il dattiloscritto al caffè Rex dove i miei amici argentini rivedevano insieme a me frase per frase, cercando le parole adatte e lottando con la sintassi, i neologismi e lo spirito della lingua» (Gombrowicz 2004: 195-196). La versione spagnola è stata pubblicata accompagnata dalla scritta «tradotto dall'autore, con l'as-

sistenza di un comitato di traduzione». È una traduzione svolta dall'autore insieme a un comitato di traduzione[7]. Ma ci sono anche altri autori che per tradurre le proprie opere si sono avvalsi dell'aiuto dei *native speakers*. Per esempio Vladimir Nabokov ricorre alla collaborazione del figlio Dmitri (cfr. per es. Imposti 2013: 255-266, Marchesini 2013: 267-280). Anche Isaac Bashevis Singer quasi sempre si traduce dallo yiddish in inglese con l'aiuto dei *native speakers* e poi decide che le versioni inglesi siano «secondi originali» da cui tradurre in altre lingue (Salmon 2013: 77-98).

Dall'altra parte troviamo i casi, come quello di Czesław Miłosz, ovvero di autotraduzione cripto-assistita (Ceccherelli 2013a: 13), in cui l'autore per tradursi si avvale dell'aiuto di un *native speaker* senza darne conto nel paratesto.

Dunque, a seconda del grado di ingerenza dell'autore nella traduzione delle sue opere, l'autotraduzione assume diverse sfumature. Ci si potrebbe domandare: ma se nell'autotraduzione viene coinvolta una seconda persona oltre l'autore si può ancora parlare dell'autotraduzione? Infatti, il rapporto tra l'autotraduzione e la traduzione non sempre risulta palese (anche quando nel processo non viene coinvolto nessuno oltre l'autore). «Il termine 'autotraduzione' è problematico per molti motivi» – afferma Susan Bassnett (2013: 33), mentre Andrea Ceccherelli e Umberto Eco addirittura dubitano «se esista l'autotraduzione allo stato puro» (Eco 2013: 26).

5. Qual è la differenza tra l'autotraduzione, la traduzione e l'originale? Verso la riscrittura

Detto questo, viene da domandarsi appunto qual è la differenza tra l'autotraduzione, la traduzione e l'originale? L'autotraduzione è una traduzione come tutte le altre (in tal caso il risultato di questo processo sarebbe l'equivalente dell'originale)? Ma il prefisso "auto" pare implicare il carattere autoriale dell'opera di tradurre e quindi ci potrebbe suggerire che nel

7 La cosa singolare è che la seconda edizione polacca di Ferdydurke viene poi in parte modificata sulla base della versione spagnola. Un altro aspetto interessante è che il Ferdydurke spagnolo funziona come «prototesto da cui derivano traduzioni in altre lingue: sulla versione spagnola si basa infatti l'autotraduzione francese [...], dalla quale discende a sua volta, per volontà dell'autore, tutta una serie di traduzioni in varie lingue europee, tra cui la prima italiana [...]» (Ceccherelli 2013b: 165-166).

caso dell'autotraduzione abbiamo piuttosto a che fare con una specie di secondo originale o una variante dell'originale. Ontologicamente l'autotraduzione si situa tra l'originale e la traduzione: da un lato vuole essere l'originale, dall'altro vuole essere una traduzione (Kraskowska 1985: 198-199). In questo senso, l'autotraduzione, situandosi tra l'attività autoriale e quella traduttiva, rappresenta una specie di «terza condizione della letteratura» (*ibidem*: 198-199). E l'autore-traduttore si trova così diviso tra due ruoli, quello dell'autore-creatore e quello del traduttore.

Nella pratica l'autotraduzione unisce due aspetti: quello autoriale e quello traduttivo. L'aspetto autoriale è quello che implica un atteggiamento creativo nei confronti del testo di partenza, l'atteggiamento che un traduttore non-autore non si potrebbe mai permettere. Di conseguenza l'autotraduzione offusca il confine tra la traduzione e la rielaborazione dell'originale. Da alcuni studiosi l'autotraduzione viene considerata come un caso privilegiato di traduzione, da altri come un caso privilegiato di scrittura autoriale.

5.1. Autotraduzione come traduzione. La prima questione importante da considerare è quella se il testo emerso dal processo di autotraduzione possieda un carattere distintivo tale da renderlo totalmente diverso da un testo prodotto da un traduttore altro rispetto all'autore dell'originale. Fino a che punto un'autotraduzione è una traduzione, anche se di «un tipo particolare» (Niculescu 1973: 305-318)?

L'autotraduzione viene vista come traduzione, anche se di tipo privilegiato, dal gruppo di ricerca *Autotrad* e da Helena Tanqueiro. Secondo la studiosa spagnola lo scopo dell'autotraduzione è alla fine lo stesso di qualunque traduzione e quindi far conoscere la propria opera a una comunità linguistica diversa da quella dell'originale (Tanqueiro 1999: 22). L'autore che traduce se stesso è un traduttore privilegiato, dice Tanqueiro, perché può modificare l'originale (dopotutto ha il pieno copyright). È però pur sempre un traduttore e anche se gode di alcuni vantaggi rispetto a un traduttore non-autore, deve comunque muoversi, come ogni altro traduttore, entro i limiti determinati dal testo originale (*ibidem*: 22). Pertanto nell'ottica di Tanqueiro gli autotraduttori sono sostanzialmente traduttori e come tali, ribadisce Simona Cocco, si comportano (Cocco 2009: 106)[8].

[8] Si noti che Tanqueiro riconosce un'eccezione e la definisce «un caso extremo de autotraducción», ovvero il caso in cui l'autore non solo è bilingue ma anche biculturale (Tanqueiro 1999: 23).

5.2. Autotraduzione come originale. Un altro aspetto interessante del dibattito teorico sull'autotraduzione è il rapporto tra l'autotraduzione e l'originale. Per Jan Walsh Hokenson e Marcella Munson, nel caso dell'autotraduzione «the translation is an original» (Hokenson, Munson 2007: 161), quindi l'autotraduzione è l'originale, e ciò comporta che il risultato del processo dell'autotradursi nel contesto d'arrivo può essere recepito come un originale (questo accade soprattutto se mancano i rimandi paratestuali al testo di partenza in un'altra lingua – in tal caso il lettore non sa che ha di fronte un testo tradotto).

5.3. Autotraduzione come variante dell'originale. Brian Fitch spiega il rapporto tra l'autotraduzione e l'originale dicendo che entrambi i testi (l'autotraduzione e l'originale) si possono far risalire a una «common authorial intentionality» (Fitch 1985: 112), ovvero a una 'comune intenzionalità autoriale' e che in fondo entrambi sono varianti o versioni con uno stato simile. Fitch svolge uno studio delle varianti e dei manoscritti delle diverse stesure delle opere di Beckett (cfr. Fitch 1988). Dalle sue ricerche è emerso che, traducendosi, Beckett (ri)utilizzava spesso delle varianti o delle bozze scartate nella stesura finale del prototesto. L'opera di traduzione gli permetteva quindi di ritornare al prototesto e di riprendere delle possibilità rimaste celate nell'originale. Nel caso di Beckett non esiste una gerarchizzazione tra l'originale e la traduzione. Anzi, la presenza dell'autotraduzione determina la condizione di incompletezza dell'originale. I due testi sono complementari e casomai è piuttosto l'originale ad essere ritoccato dalla prospettiva della traduzione (cfr. Mambrini 1997: 37).

Anche Grutman afferma che mentre tradizionalmente la traduzione viene considerata come inferiore all'originale, nel caso dell'autotraduzione i due testi possono essere classificati solo da un punto di vista temporale. Lo studioso mette al centro il concetto di autorità e propone di parlare di due versioni o varianti caratterizzate da un uguale status (Grutman 1988).

Pensando all'originale nel contesto delle autotraduzioni, in modo particolare viene da percepire l'originale come un testo aperto, virtuale, ibrido, plurale, eterolingue che si situa tra i testi, tra le lingue e tra le culture.

5.4. Autotraduzione come riscrittura. Abbiamo detto che l'autotraduttore è un traduttore privilegiato. Ma l'autotraduttore non è soltanto un traduttore privilegiato, ma è anche un autore privilegiato. L'autore-traduttore è una figura privilegiata non solo perché non può incorrere in interpretazioni errate, ma anche perché, a differenza del traduttore non-autore, può

permettersi un grado di libertà. Menakhem Perry osserva: «Since the writer himself is the translator, he can allow himself bold shifts from the source text which, had it been done by another translator, probably would not have passed as an adequate translation» (Perry 1981: 181). L'autore-traduttore si può dunque permettere anche di modificare, reinterpretare e rielabolare il suo testo, per adattarlo non solo al nuovo lettore, al nuovo pubblico, ma anche alle nuove idee che nel frattempo avrà sviluppato o che – come spesso succede – svilupperà traducendo (Ceccherelli 2013a: 14). Così, come afferma Popovič, «l'apertura dell'autotraduzione si esprime anche come cancellazione dei confini tra traduzione e rielaborazione» (Popovič 2006: 40). Umberto Eco della versione italiana del suo *Trattato di semiotica generale*, scritto originariamente in inglese, dice: «Non crederete mica che lo abbia ritradotto! L'ho ripensato in italiano. [...] se andassi a rivedermi e a farmi le pulci, dovrei probabilmente constatare che anche certe conclusioni sono cambiate nel momento in cui cercavo di dirle nella mia lingua» (Eco 2013: 26-27). Eco sostiene che l'autotraduzione è in realtà «una reinvenzione in lingue diverse» (*ibidem*: 27), e che è un po' come scrivere due libri diversi autoplagiandosi. Eco vede l'autotraduzione non come traduzione ma come scrittura. Anche Ceccherelli afferma che «Mentre traduce se stesso l'autore sperimenta un riattivarsi del processo creativo, è nuovamente posseduto dalla Musa» (Ceccherelli 2013a: 14; cfr. Ngugi 2009: 20).

Un'altra studiosa, Jacqueline Risset, nel saggio dedicato all'autotraduzione di James Joyce, afferma che mentre il processo di una normale traduzione è una ricerca di equivalenti, l'autotraduzione di Joyce è un'espansione dell'originale, una rielaborazione dell'originale (Risset 1984: 3-21). Risset analizza l'autotraduzione in italiano di *Anna Livia Plurabelle* frammento dal *Work in Progress* (più tardi intitolata *Finnegans Wake*). Lo scrittore irlandese, traducendosi in italiano, non cerca di rimanere fedele al testo originale, ma alla poetica che vi si esprime, non alla lingua d'origine ma alla lingua di arrivo. Nella *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* leggiamo: «Joyce himself wrote these second versions in idiomatic and creative Italian» (Grutman 1998: 19). In altre parole: Joyce ha ripensato e rielaborato la poetica dell'opera originale nella lingua d'arrivo.

L'autotraduzione comporta dunque una riscrittura e implica «un originale inteso come un concetto fluido anziché statico» (Bassnett 2013: 37). Vale a dire: l'autotraduzione diventa spesso una specie di continuazione della propria produzione originale, un *work in progress*, nell'autotraduzione l'opera si riapre. L'autotraduzione comporta poi anche una autoin-

terpretazione (o forse meglio dire: auto-re-interpretazione). Barbara Ivančić osserva:

> Chi scrive compie dunque egli stesso quell'attività interpretativa che è presupposto di ogni traduzione, ed è sempre la stessa persona a negoziare tra i due mondi linguistici e culturali che nella traduzione si incontrano. Conseguenza ne è che i confini fra la traduzione e altre operazioni quali il rifacimento, l'adattamento, la ri-poesia (nel caso della traduzione poetica), si fanno vaghi e sfumati (Ivančić 2013: 88).

Secondo Ivančić l'autotraduzione porta quindi sempre con sé una reinterpretazione, una trasformazione, una riscrittura del prototesto (*ibidem*: 103).

Dunque autotraduzione e riscrittura sono due termini non separati o contrapposti, ma intrecciati (Ceccherelli 2013a: 15). L'autotraduzione è infatti, come afferma Ceccherelli, «una riscrittura creativa alloglotta» (*ibidem*: 15), che comporta la creazione di «un nuovo testo in un'altra lingua che non è semplicemente un trasferimento interlinguistico» (*ibidem*: 14). E la cosa non finisce qui – dice lo studioso – «poiché l'autotraduzione comporta spesso un percorso di andata e ritorno dall'originale alla traduzione e poi di nuovo all'originale [...], che altre forme di traduzione non prevedono» (*ibidem*: 14-15).

Ricapitolando: in cosa consiste l'operazione autotraduttiva? Nella ripetizione di un processo (Fitch 1985: 111-125), oppure in un guadagno di prospettiva e in un'aggiunta di senso (Villalta 1992: 49-63) rispetto al prototesto? L'autotraduttore, ribadiamo, si configura non solo come un «traduttore privilegiato» (Tanquiero 1999), ma anche come un «autore privilegiato» (Mulinacci 2013: 102). Tradurre se stesso, è dunque – per citare ancora Jacqueline Risset – «tornare per un po' nell'officina dove il poema si è preparato. Non restituire, non ricostruire il medesimo. Ritrovarne forse, sotto le parole, l'intento segreto» (Risset 2011: v).

6. Perché gli autori (non) vogliono autotradursi?

Detto tutto questo, cerchiamo di capire perché gli autori vogliono (o non vogliono) autotradursi. Mettiamo che lo scrittore sia bilingue, quindi la condizione necessaria affinché possa avvenire l'autotraduzione c'è. Ma perché alcuni autori bilingui si traducono e altri invece no?

Lo scrittore bilingue Raymond Federman, che rappresenta un esempio particolarmente interessante di bilinguismo e di autotraduzione (anche autotraduzione assisitita, in collaborazione con *native speaker*, soprattutto verso il francese), nato in Francia in una famiglia ebrea, emigrato negli Stati Uniti, parla addirittura «dell'orrore dell'autotraduzione»: «Even though finished, the book feels unfinished if it does not exist in the other language. Often I begin such an alternate version, but quickly abandon it, out of boredom, I suppose, fatigue or disgust, or perhaps because of what you call "the horror of self-translation", the fear of betraying myself and my own work» (Federman 2003: 237). Aggiungiamo che nonostante questa affermazione Federman svolgeva l'attività autotraduttiva, addirittura bidirezionale, quindi non solo dal francese in inglese, ma anche dall'inglese in francese.

Invece, lo scrittore Javier Marías, che è anche un rinomato traduttore dall'inglese in spagnolo, dichiara un disinteresse per l'autotraduzione, poiché – come sostiene – sarebbe solo un tedioso lavoro in più, oltre alla fatica delle già tante revisioni svolte nella fase della stesura: «I would never try to translate my own work. It would be terribly boring – I already write and rewrite and correct so much in Spanish that it would become a never-ending task» (Bauch 2009).

Ma se quella dell'autotradursi è un'esperienza e un'impresa così orrenda, noiosa e faticosa, allora perché alcuni autori decidono di intraprendere il percorso autotraduttivo? Perché gli scrittori vogliono replicare i contenuti scritti in una lingua in un'altra?

Ci sono vari motivi per cui gli autori decidono di tradurre da soli le proprie opere:

- Per esempio nell'epoca del Rinascimento i poeti spesso traducevano le loro poesie latine nelle lingue nazionali, perché in questo modo volevano rendere uguali le proprie competenze linguistiche in latino e nella lingua nazionale, e dare la stessa importanza alle loro opere sia in lingua latina che in volgare.
- L'autotraduzione occupa sempre una posizione importante tra le minoranze nazionali, poiché svolge una importante funzione identitaria.
- Similmente, spesso da catalizzatore all'autotraduzione agisce la condizione dell'esilio e della migrazione, dove l'autotraduzione costituisce una specie di ponte tra i diversi poli linguistici e diversi lati dell'identità ibrida dello scrittore, e serve a trovare un'armonia tra le diverse parti del sé.

- Un'altra ragione che ricorre spesso portando gli autori ad autotradursi è legata alla diffidenza nei confronti delle traduzioni condotte da qualcun'altro. Lo dimostra l'esempio della scrittrice canadese Nancy Huston, che non si fidava dei traduttori e della loro capacità di rendere i suoi scritti in un'altra lingua come avrebbe voluto lei, e così per proteggere l'integrità delle proprie opere – decide di autotradursi (Laurin 1993).
- Ma, a parte i diffidenti, ci sono anche gli autori che si sono fidati una volta e poi sono rimasti delusi della traduzione altrui della loro opera (cfr. Amid 2016: 40). Uno dei casi più noti è quello di Vladimir Nabokov, che trovatosi profondamente insoddisfatto della traduzione inglese del suo romanzo *Camera oscura*, sceglie di auto(ri)tradurlo.
- La scrittrice quebecchese Geneviève Castrée, una volta trasferitasi negli Stati Uniti, ha tradotto il suo graphic novel *Susceptible* dal francese all'inglese «per mantenere lo stile e il tono che più assomigliavano a lei» (*ibidem*: 44): «I translated the book myself thinking that perhaps it would allow the words to still sound like me a little» (Randle 2013). Alcuni autori hanno dunque paura di perdere se stessi nella traduzione fatta dagli altri traduttori. Un caso simile è quello dello scrittore polacco Czesław Miłosz, che voleva che nelle traduzioni inglesi delle sue poesie, la melodia e il ritmo rimanessero polacchi e per di più seguissero o rendessero il suo ritmo di respirare; voleva che le versioni inglesi rispecchiassero il suo respiro poetico polacco – e quindi non poteva che rimanere insoddisfatto delle traduzioni eseguite dai traduttori di madrelingua diversa dal polacco (cfr. Ceccherelli 2007: 267-283).

7. Panorama degli autotraduttori

Abbiamo visto l'inquadramento teorico dell'autotraduzione, che cos'è, quali sono le diverse forme che può assumere, quali sono le condizioni necessarie e favorevoli affinché possa essere realizzata; passiamo ora a vedere in che contesti geografici e temporali si sono sviluppati alcuni casi di autotraduzione[9].

[9] Per il panorama più dettagliato dei casi di autotraduzione, si veda Amid 2016: 51-62.

Le prime occorrenze dell'autotraduzione risalgono all'epoca antica. Un caso celebre è quello di Tito Flavio Giuseppe, storico, scrittore, politico e militare romano di origine ebraica. Giuseppe nasce a Gerusalemme, soggiorna per un periodo a Roma, poi torna a Gerusalemme, dove partecipa alla rivolta ebraica contro i Romani, viene preso prigioniero dai Romani e una volta liberato ottiene la cittadinanza romana e si dedica all'attività letteraria. E così, prima scrive la *Guerra giudaica* in aramaico (la sua lingua madre) per gli ebrei della diaspora e poi, in seguito all'esperienza di dislocazione, decide di rivedere il testo e di ritradurlo in greco ellenistico per il pubblico romano (cfr. Amid 2016: 52).

Troviamo diversi autotraduttori fra gli intellettuali della diaspora ebraica in Spagna, per esempio l'autore arabo-ebraico Yehuda ben Salomon ha-Cohen (XIII sec.) compone in arabo e poi traduce in ebraico la sua enciclopedia filosofico-scientifica *L'esposizione della scienza* (cfr. *ibidem*: 52).

Verso la fine del Medioevo e nel Rinascimento, come abbiamo già segnalato, gli scrittori europei erano per lo più bilingui, scrivevano le loro opere sia in latino che in lingua volgare e si rivolgevano a un pubblico poliglotta.

Nel Cinquecento numerosi casi di autotraduzione sorgono nella penisola iberica; per menzionarne uno, lo scrittore e poeta spagnolo, Enrique de Villena, traduce dal catalano allo spagnolo il suo libro *Los doce trabajos de Hércules* (cfr. *ibidem*: 53).

Un esempio interessante nel campo della letteratura inglese del XVI secolo è quello della *Storia del re Riccardo III* di Thomas More. More scrive simultaneamente (e separatamente) due versioni, inglese e latina. Il libro viene pubblicato postumo in due edizioni, che però «non coincidevano fra di loro: nell'edizione latina, rivolta ai lettori europei, sono state cancellate alcune informazioni rivolte soltanto al pubblico inglese» (*ibidem*: 53).

Sempre in epoca rinascimentale, in Italia, Pietro Bembo traduce dal latino all'italiano *Historia vinitiana*, ovvero la sua opera dedicata alla storia di Venezia. Questa operazione autotraduttiva verso la lingua volgare si iscrive nel dibattito sulla questione della lingua, di cui lo scrittore veneziano era un noto protagonista.

Rimanendo ancora nell'ambito della letteratura italiana, passiamo al Settecento, per riscontrare anche qui esempi di autotraduzione, come dimostra il caso di Carlo Goldoni. Il padre della commedia italiana si autotraduce dal veneto all'italiano (*L'Avventuriere onorato*) e poi, qualche anno dopo essersi trasferito a Parigi, comincia ad autotradursi anche dal francese all'italiano (*Il burbero di buon cuore*)(cfr. Boudart 2007: 145-152; Nardi 1960: 827-829; Spezzani 1978: 277-324).

Nell'Ottocento tra le zone di maggiore frequenza e varietà degli autotraduttori ci sono i territori dell'Impero Russo e dell'Impero Austroungarico, dove «nella mescolanza di popoli, religioni, culture e lingue, è inevitabile il sorgere della necessità di autotradursi» (Amid 2016: 54). Un esempio interessante è quello dello scrittore ucraino Ivan Franko, il quale scriveva in ucraino, tedesco e polacco con uguale abilità, e che ha svolto numerose autotraduzioni dal tedesco e dal polacco in ucraino. Curiosamente, esiste uno scarto semantico fra l'originale e l'autotraduzione, riconducibile per lo più al fatto che nella traduzione l'autore ha trovato modo per rettificare gli interventi che i redattori avevano imposto sul testo originale (*ibidem*: 55).

L'epoca nella quale la politica ha influito maggiormente sulle sorti dell'autotraduzione è il Novecento. La storia del Novecento è molto segnata dall'esilio e dalla migrazione, il che ha creato condizioni favorevoli all'autotraduzione. Quindi nel xx secolo l'opera di molti autotraduttori si sviluppa proprio nell'ambito di quello che Grutman chiama 'bilinguismo esogeno', legato cioè allo spostamento dello scrittore fuori dai confini della sua comunità di nascita. Senza la condizione dell'esilio, Nabokov, Brodskij o Gombrowicz e molti altri, non sarebbero diventati bilingui e non avrebbero avuto né la capacità né la necessità di tradursi.

Nei primi decenni del Novecento, in seguito alla Rivoluzione d'Ottobre, molti intellettuali russi sono stati costretti all'esilio. Nel loro percorso creativo e migratorio, come osserva Idriss Amid, l'autotraduzione si è spesso resa necessaria per allargare il pubblico dei lettori, poter guadagnare qualcosa con le pubblicazioni, infine per confermare il proprio status intellettuale nel nuovo territorio (*ibidem*: 56). Per esempio Romain Gary (Roman Kacew), uno scrittore francese di origini ebreo-lituane, passa la sua infanzia in Lituania, poi emigra insieme alla madre in Francia e diventa un famoso romanziere in inglese e francese, non essendo madre-lingua in nessuna delle due. Gary autotraduce i suoi romanzi tra l'inglese e il francese, basandosi su una prima bozza preparata probabilmente da un traduttore, che veniva però fortemente modificata dall'autore, il quale tendeva a riscrivere, più che tradurre, il testo originale.

Un caso interessante di autotraduzione è quello di Vladimir Nabokov, esiliato negli Stati Uniti. Nabokov fino al 1938 circa scrive in russo, la sua lingua madre, dopo però inizia a scrivere principalmente in inglese (anche se è anche autore di diversi testi in francese). Nabokov adopera sia l'autotraduzione come nel caso di *Lolita* sia la co-traduzione con vari traduttori, fra cui suo figlio Dmitri. La cosa rimarchevole è che Nabokov si

comportava diversamente come traduttore delle opere altrui e come traduttore di se stesso. Come traduttore tendeva a un'estrema aderenza al testo originale (soprattutto traducendo dal russo in inglese, perché invece quando traduce dall'inglese in russo, per es. *Alice in Wonderland*, tende alla russificazione), mentre come autotraduttore tendeva piuttosto a una rielaborazione creativa[10].

Nell'ambito della poesia, è da nominare il poeta russo Iosif Brodskij, esiliato negli Stati Uniti, che traduce dall'inglese ancora prima dell'esilio, dopo invece negli anni '70 traduce alcune poesie proprie dal russo in inglese (cfr. Niero 2013: 271-286).

Poi abbiamo scrittori come Czesław Miłosz (polacco) e Witold Gombrowicz (polacco), Milan Kundera (ceco) che sono emigrati dai loro paesi: Miłosz negli USA, Gombrowicz in Argentina, Kundera in Francia. Tutti e tre si auotraducono dalla lingua madre verso la lingua del paese d'arrivo: Miłosz in inglese[11], Gombrowicz in spagnolo e Kundera in francese.

Per quanto riguarda la letteratura italiana del Novecento, fra le numerose autotraduzioni, sono interessanti i casi di autori come Luigi Pirandello che traduce le proprie opere dal dialetto siciliano in italiano (cfr. per es. Giacomelli 1970: 87-101; Lubello 2012: 49-60; Salibra 1977: 257-292; Varvaro 1957: 346-351), e di Pier Paolo Pasolini che autotraduce le sue poesie dal dialetto di Casarsa in italiano (cfr. Villalta 1992: 49-63; Alesio 2011: 13-32).

L'autotraduzione ha trovato terreno molto fertile nella Spagna post-Franchista, fra basco, catalano, galiziano e spagnolo. Grutman afferma addirittura che «la Spagna post-Franchista è un paradiso dell'autotraduzione» (Grutman 2016: 60), mentre nei decenni precedenti «questo tipo di attività era frenato dalle politiche linguistiche omologanti del regime» (Amid 2016: 59). Fra gli autotraduttori spagnoli di quel periodo troviamo Ramón Cabanillas Enríquez o Eduardo Modesto Blanco Amor. Si noti che la situazione linguistica, o meglio dire, plurilinguistica, in Spagna, è molto interessante e favorevole per l'autotraduzione. Anche oggi le lingue ufficialmente parlate in Spagna sono ben quattro: il catalano (Catalogna), il basco (Paesi Baschi), il galiziano (Galizia) e l'arane-

[10] La pratica autotraduttiva di Nabokov, con una particolare attenzione ai modi della collaborazione con il figlio e al rapporto tra la poetica traduttiva e la poetica autotraduttiva dello scrittore russo, viene illustrata da Gabriella Elina Imposti (2013: 255-266).

[11] Miłosz sosteneva che la poesia potesse essere scritta solo nella propria lingua d'infanzia. L'unica poesia che Miłosz scrive direttamente in inglese è *To Raja Rao* (Miłosz, Malejka 2011: 367).

se (Val d'Aran in Catalogna). Poi ci sono le lingue non riconosciute tra le ufficiali e vari dialetti.

Ma anche nell'Unione Sovietica l'autotraduzione ha trovato terreno non meno propizio: numerosi scrittori nati nelle repubbliche periferiche si autotraducevano dalla propria lingua nazionale in russo, cercando così di raggiungere un pubblico più ampio. Per citarne solo alcuni, si sono tradotti in questo modo Vasyl Bykaŭ (dal bielorusso), Cinghiz Ajtmatov (dal kirghiso), Olzhas Sulejmenov (dal kazakho) e Ion Druţă (dal moldavo)(cfr. Perotto 2013: 183-196).

Ovviamente, la rassegna degli autotraduttori non si esaurisce qui. E se usciamo dai confini europei, troveremo autotraduttori fra gli scrittori in Turchia, Canada, Sudafrica, India, USA, Kenya (Amid 2016: 60). L'autotraduzione «è un fenomeno costante, diffuso geograficamente, [...] che spesso si manifesta nei momenti drammatici della storia sociale e individuale» (*ibidem*: 60), ed è una prassi precipua soprattutto per gli scrittori che vivono in esilio, in diaspora o appartengono a una minoranza etnica. Quindi, in poche parole, ovunque ci siano aree di multilinguismo, tracce di colonialismo, incroci e sovrapposizioni di lingue e culture, fioriscono i casi di autotraduzione (*ibidem*: 61). Tra gli autotraduttori troviamo alcuni fra i più importanti scrittori, non pochi premi Nobel per la letteratura, come Frédéric Mistral, Rabindranath Tagore, Karl Adolph Gjellerup, Luigi Pirandello, Samuel Beckett, Isaac Bashevis Singer, Czesław Miłosz, Iosif Brodskij. Occorre pertanto constatare che il mondo dell'autotraduzione è caratterizzato da una grande varietà di lingue, di stili e di generi.

8. Conclusioni

Come abbiamo visto, gli studi sull'autotraduzione attestano «il consolidarsi dei *self-translation studies* come campo di studi autonomo» (Lusetti 2018: 164). Recentemente si assiste a un aumento dell'interesse per questo tema e di conseguenza emergono sempre più iniziative e pubblicazioni, a livello sia internazionale che italiano. Gli studi sull'argomento si sono notevolmente arricchiti e la riflessione teorica, inaugurata da Grutman (1998) con l'aggiunta della voce *Auto-Translation* alla *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, ha oggi basi solide.

Scorrendo il panorama delle ricerche sull'autotraduzione, riscontriamo che nonostante «una notevole maturità della disciplina, restano ancora alcuni passi da fare» (Lusetti 2018: 165). E quali sono? Innanzitutto, le ricerche sull'autotraduzione sono piuttosto eurocentriche. Ci sono pochi studi relativi alle lingue extraeuropee. E anche quando queste lingue vengono prese in considerazione, quasi sempre come oggetti dei singoli *case study* vengono scelti autori che rimangono in qualche relazione con l'Europa o con una lingua europea. «Qual è invece la situazione fuori dall'Europa?» (*ibidem*). Ma anche in Europa, nell'ambito delle lingue europee, ci sono ancora molti casi di autotraduzione da scoprire e da esaminare. Dunque, quello dell'autotraduzione è un argomento ancora ricco di possibilità da sviluppare, alle quali si può contribuire non solo con vari *case study* nel proprio ambito di interessi e competenza, ma anche con originali tentativi di inquadramento teorico.

Bibliografia

Alesio C. (2011), *La poesia neodialettale e autotraduzione: il caso Pasolini*, "Letteratura e letterature", v, pp. 13-32.

Amid I. (2016), *Excursus storico sull'autotraduzione*, in: I. Amid, *Adattamenti, pubblici plurimi, questioni di potere e di migrazione: l'autotraduzione letteraria e il caso Amara Lakhous*, tesi di dottorato, Alma Mater Studiorium Università di Bologna, cfr. <http://amsdottorato.unibo.it/7759/1/_Tesi%20Amid%20finale.pdf> (ultimo accesso: 11-01-2021), pp. 51-62.

Anselmi S. (2012), *On Self-Translation. An Exploration in Self-Translators' Teloi and Strategies*, LED, Milano.

Balcerzan E. (1968), *Dwujęzyczność jako przedmiot badań literackich*, in: E. Balcerzan, *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasieńskiego. Z zagadnień teorii przekładu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, pp. 2-22.

Bassnett S. (2013), *L'autotraduttore come riscrittore*, in: A. Ceccherelli, G.E. Imposti, M. Perotto (a cura di), *Autotraduzione e riscrittura*, BUP, Bologna, pp. 19-31.

Bauch Ch. (2009), *Exclusive Q&A: Spanish Author Javier Marías*, 30 november 2009, cfr. <https://www.flavorwire.com/48731/exclusive-qa-spanish-author-javier-marias> (ultimo accesso: 11-01-2021).

Bhabha H.K. (2001), *I luoghi della cultura*, Meltemi, Roma.

Boudart L. (2007), *Autotraduttore… traditore? Le Bourru bienfaisant/Il burbero di buon cuore de Carlo Goldoni,* "Atelier de Traduction", 7 (*Dossier: L'Autotraduction*), pp. 145-152.

Cartago G., Ferrari J. (a cura di)(2018), *Momenti di storia dell'autotraduzione*, led, Milano.

Ceccherelli A. (2007), *Miłosz traduce Miłosz. Il caso del "poema ingenuo" Świat (The World)*, in: G. Politi, A. Romanovic (a cura di), *Da poeta a poeta. Del tradurre la poesia*, Pensa Multimedia, Lecce, pp. 367-383.

Ceccherelli A. (2013a), *Introduzione,* in: A. Ceccherelli, G.E. Imposti, M. Perotto (a cura di), *Autotraduzione e riscrittura*, BUP, Bologna, pp. 11-22.

Ceccherelli A. (2013b), *Autotraduttori polacchi del Novecento: un saggio di ricognizione*, in: A. Ceccherelli, G.E. Imposti, M. Perotto (a cura di), *Autotraduzione e riscrittura*, BUP, Bologna, pp. 157-170.

Ceccherelli A. (2014), *C'è* Ferdydurke *e* Ferdydurke*. Peripezie autotraduttive gombrowicziane*, in: C. Montini (a cura di), *La lingua spaesata. Multilinguismo oggi*, BUP, Bologna, pp. 73-85.

Ceccherelli A., Imposti G.E., Perotto M. (a cura di)(2013), *Autotraduzione e riscrittura*, BUP, Bologna.

Cocco S. (2009), *Lost in (Self-)Translation? Riflessioni sull'autotraduzione*, "Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Sassari", VI, pp. 103-118.

Eco U. (2013), *Come se si scrivessero due libri diversi*, in: A. Ceccherelli, G.E. Imposti, M. Perotto (a cura di), *Autotraduzione e riscrittura*, BUP, Bologna, pp. 14-17.

Federman R. (2003), *A Voice within a Voice*, in: T. Tokuhama-Espinosa (a cura di), *The Multilingual Mind. Issues Discussed by, for and about People Living with Many Languages*, Praeger, Westport-London, pp. 235-240.

Ferguson Ch.A. (2000), *La diglossia*, in: P.P. Giglioli, G. Fele (a cura di), *Linguaggio e contesto sociale*, Il Mulino, Bologna, pp. 185-205 (1ª ed. *Diglossia*, "Word", XV, 1959, 2, pp. 325-340).

Fitch B. (1985), *The Status of Self-Translation*, "Text. Revue de critique et de théorie littéraire", 4, pp. 111-125.

Fitch B. (1988), *Beckett and Babel: An Investigation Into the Status of the Bilingual Work*, University of Toronto Press, Toronto.

Giacomelli R. (1970), *Dal dialetto alla lingua: Le traduzioni pirandelliane de 'A Giarra e di Liolà,* in: *I dibattiti del circolo linguistico fiorentino 1945-1970*, Olschki, Firenze, pp. 87-101.

Gombrowicz W. (2004), *Diario*, vol. 1 (*1953-1958*), Feltrinelli, Milano.

Grutman R. (1998), *Auto-Translation*, in: M. Baker, K. Malmkjær, G. Saldanha (a cura di), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London-New York, 1ª ed., pp. 17-20.

Grutman R. (2007), *L'écrivain bilingue et ses publics: une perspective comparatiste,* in: A. Gasquet, M. Suarez (a cura di), *Ecrivains multilingues et écritures métisses: L'hospitalité des langues*, Pu Blaise Pascal, Paris, pp. 31-50.

Grutman R. (2008), *Self-Translation*, in: M. Baker, G. Saldanha (a cura di), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London, 2ª ed. (1ª ed. 1998), pp. 257-260.

Grutman R. (2012), *L'autotraduzione verticale, ieri e oggi*, in: M. Rubio Arquez, N. D'Antuono (a cura di), *Autotraduzione: teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, LED, Milano, pp. 33-48.

Grutman R. (2016), *L'autotraduction, de la galerie de portraits à la galaxie des langues*, in: A. Ferrardo, R. Grutman (a cura di), *L'autotraduction littéraire*, Classiques Garnier, Paris, pp. 39-63.

Hokenson J.W., Munson M. (a cura di)(2007), *The Bilingual Text. History and Theory of Literary Self-Translation*, St. Jerome Publishing, Manchester.

Imposti G.E. (2013), *Janus bifrons, Janus cerus: strategie traduttive e autotraduttive in Nabokov*, in: A. Ceccherelli, G.E. Imposti, M. Perotto (a cura di), *Autotraduzione e riscrittura*, BUP, Bologna, pp. 255-266.

Ivančić B. (2013), *Autotraduzione: riflessioni sull'uso*, in: A. Ceccherelli, G.E. Imposti, M. Perotto (a cura di), *Autotraduzione e riscrittura*, BUP, Bologna, pp. 99-104.

Kraskowska E. (1985), *Dwujęzyczność a problem przekładu*, in: E. Balcerzan, S. Wysłouch (a cura di), *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, PWN, Warszawa, pp. 198-199.

Laurin D. (1993), *«Source Sure», Interview de Nancy Huston*, "Voir", 16-22 Septembre.

Lubello S. (2012), *Casi di autotraduzione endolinguistica: dal dialetto all'italiano*, in: M.R. Árquez, N. D'Antuono (a cura di), *Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, LED, Milano, pp. 49-60.

Lusetti Ch. (2018), *I self-translation studies: panorama di una disciplina*, in: G. Cortago, J. Ferrari (a cura di), *Momenti di storia dell'autotraduzione*, LED, Milano, pp. 153-169.

Mambrini S. (1997), *Samuel Beckett: la traduzione come poetica*, "Francofonia", 33, p. 23-53.

Marchesini I. (2013), *Mise en Abyme and Self-Translation: Nabokov Through the Mirror of His Words. The Case of Sogljadataj – The Eye*, in: A. Ceccherelli, G.E. Imposti, M. Perotto (a cura di), *Autotraduzione e riscrittura*, BUP, Bologna, pp. 267-280.

Miłosz Cz., Malejka J. (2011), "*Zdaje mi się, że to ja w tłumaczeniu angielskiego wprowadziłem termin «środki masowego przekazu»...". Miłosz w Szkole Języka i Kultury Polskiej UŚ*, "Postcriptum Polonistyczne", 1 (7), pp. 357-368.

Mulinacci R. (2013), *Autotraduzione: illazioni su un termine*, in: A. Ceccherelli, G.E. Imposti, Perotto M. (a cura di), *Autotraduzione e riscrittura*, BUP, Bologna, pp. 93-107.

Nardi P. (1960), *Il Goldoni traduttore di se stesso,* in: V. Branca, N. Mangini (a cura di), "Studi goldoniani", II, pp. 827-829.

Ngugi wa Thiong'o (2009), *Translated by the Author: My Life In Between Languages*, "Translation Studies", II, 1, pp. 17-20.

Niculescu A. (1973), *L'autotraduzione: un tipo particolare di traduzione*, in: B. Malmberg *et al.* (a cura di), *La traduzione. Saggi e studi*, Lint, Trieste, pp. 305-318.

Niero A. (2013), *Su Brodskij autotraduttore*, in: A. Ceccherelli, G.E. Imposti, M. Perotto (a cura di), *Autotraduzione e riscrittura*, BUP, Bologna, pp. 271-286.

Oustinoff M. (2001), *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Navokov*, l'Harmattan, Paris.

Perotto M. (2013), *Oltre Ajtmatov: note sulla pratica autotraduttiva nelle repubbliche sovietiche*, in: A. Ceccherelli, G.E. Imposti, M. Perotto (a cura di), *Autotraduzione e riscrittura*, BUP, Bologna, pp. 183-196.

Perry M. (1981), *Thematic and Structural Shifts in Autotranslations by Bilingual Hebrew-Yiddish Writers. The Case of Mendele Mokher Sforim*, "Poetics Today", II, 4, pp. 181-192.

Popovič A. (1976), *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*, Department of Comparative Literature-University of Alberta, Edmonton.

Popovič A. (2006), *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva*, Hoepli, Milano.

Randle C. (2013), *Geneviève Castrée: The Impossibility of Autobiography*, cfr. <http://www.randomhouse.ca/Hazlitt/feature/geneviève-castrée-impossibility-autobiography> (ultimo accesso: 11-01-2021).

Prete A. (2003), *Stare tra le lingue. Migrazioni, poesia, traduzione*, "Bollettino '900 – Electronic Newsletter of Italian Literature", 1, cfr. <https://boll900.it/numeri/2003-i/W-bol/Prete/Prete_mappa.html> (ultimo accesso: 11-01-2021).

Risset J. (1984), *Joyce Translates Joyce*, "Comparative Criticism", 6, pp. 3-21.

Risset J. (2011), *Nota introduttiva*, in: J. Risset, *Il tempo dell'istante. Poesie scelte 1985-2010*, Einaudi, Torino.

Salibra L. (1977), *Liolà*: *Pirandello autotraduttore dal siciliano*, "Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani", 13, pp. 257-292.

Salmon L. (2013), *Il processo autotraduttivo: definizioni e concetti in chiave epistemologico-cognitiva*, in: A. Ceccherelli, G.E. Imposti, M. Perotto (a cura di), *Autotraduzione e riscrittura*, BUP, Bologna, pp. 77-98.

Spezzani P. (1978), *Il Goldoni traduttore di se stesso dal dialetto alla lingua*, "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Padova", II, pp. 277-324.

Tanquiero H. (1999), *Un traductor privilegiado: el autotraductor*, "Quaderns. Revista de Traducció", III, pp. 19-27.

Varvaro A. (1957), *Liolà di Luigi Pirandello fra il dialetto e la lingua*, "Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani", 5, pp. 346-351.

Villalta G.M. (1992), *Autotraduzione e poesia 'neodialettale'*, "Testo a fronte", V, 7, pp. 49-63.

Abstract

NADZIEJA BĄKOWSKA

Self-Translation: An Overview

Since the last quarter of the twentieth century the phenomenon of self-translation has gained increasing interest, leading to the development of a separate branch of research called "Self-Translation Studies" (Simona Anselmi; Chiara Lusetti). The paper is an attempt to present a comprehensive overview of self-translation, from both the historical and theoretical point of view. The starting point for this article is an evocative statement by Andrea Ceccherelli that self-translation is «a little less of a translation and a little less of an original». Subsequently, the article discusses the key information on the phenomenon itself and on the related research discipline**.** It then outlines major studies, crucial problems and definitions, as well as necessary conditions and the main contexts of occurrence. Finally it illustrates a historical-geographical panorama of cases (examples) and draws further research perspectives and opportunities.

Lezioni di traduzione 1, a cura di N. Bąkowska e A. Alberti, LILEC, Bologna 2022, pp. 63-87
DOI: 10.6092/unibo/amsacta/6959

Tradurre un diverso cronotopo

(sull'esempio di un dramma rinascimentale polacco)*

ANDREA CECCHERELLI

1. Una premessa

Lo scopo di questa mia "lezione di traduzione" è mostrare, sulla scorta della mia personale esperienza di traduttore, come si possa rendere accessibile all'*hic et nunc* ricettivo – il lettore italiano del XXI secolo – un testo caratterizzato da lontananza spaziale e temporale. Intendo non tanto una lontananza diegetica, riguardante cioè il tempo e il luogo in cui si svolge la storia, quanto piuttosto genetica: quella propria di un testo scritto in un tempo e in uno spazio lontani da qui e ora. Una lontananza codificata da mezzi linguistici: parole, tratti morfologici, costrutti sintattici, diversi non solo dai nostri, ma anche da quelli che caratterizzano oggi quella stessa lingua. Nella fattispecie tratteremo di un dramma in polacco composto nel XVI secolo, *Odprawa posłów greckich* ('Il congedo dei messi greci') di Jan Kochanowski (1530-1584), ma le considerazioni che seguono muoveranno da alcuni problemi universali che un testo di questo tipo pone, per poi esplicitare le strategie traduttive adottate e scendere nel dettaglio degli esempi concreti, giungendo quindi a conclusioni nuovamente generali.

Comincerò col dichiarare che, per come io la vedo, lo sforzo di rendere accessibile, ovvero intelligibile, un testo così lontano nello spazio-tempo

* Contributo sviluppato all'interno del progetto di eccellenza *DIVE-IN Diversity & Inclusion* del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne – Alma Mater Studiorum Università di Bologna (iniziativa Dipartimenti di Eccellenza MIUR [L. 232 del 01/12/2016]).

CC BY NC

Andrea Ceccherelli (LILEC, Università di Bologna) – andrea.ceccherelli@unibo.it
ORCID: 0000-0003-1547-2740

dovrebbe essere almeno pari allo sforzo di preservarne la diversità, non solo spaziale ma anche e soprattutto temporale: quella diversità, quell'effetto di alterità, che il lettore polacco di oggi percepisce quando legge la bella lingua rinascimentale di Kochanowski. Il lettore italiano dovrebbe essere messo in grado di cogliere tale alterità in modo immediato, direttamente nell'esperienza estetica, senza dover ricorrere a surrogati paratestuali quali note, introduzioni o altro. In questo senso intendo l'equivalenza di effetto di cui parlano i traduttologi: un'equivalenza, o meglio, per restare in termini matematici, una proporzione, che vale non rispetto ai contemporanei di Kochanowski, bensì rispetto a come il testo è percepito da un lettore polacco di oggi: per il suo effetto il prototesto sta al lettore polacco di oggi come il metatesto sta al lettore italiano di oggi.

L'approccio adottato nel processo traduttivo in questione è di tipo ermeneutico: nel vertere un testo straniero si ritiene necessario conservarne l'alterità spazio-temporale, ma in modo tale da renderne al contempo possibile l'incontro con il lettore di oggi; e poiché l'incontro senza comprensione è infruttuoso, tale diversità riprodotta in traduzione, anziché costituire un ostacolo per il lettore, dovrà apparirgli piuttosto come un segnale necessario della distanza che lo separa dall'Altro. Includere un testo in un'altra cultura non dovrebbe equivalere a omologarlo, né a esotizzarlo, entrambe strategie etnocentriche; ma qualunque traduttore, per quanto possa essere affascinato dalla filosofia del tradurre, sa che l'alternativa all'etnocentrismo non potrà mai essere la "letteralità" astratta teorizzata da Antoine Berman (2003), chiusa anch'essa in un rigido orizzonte oppositivo binario. In traduzione, inclusione della diversità significa inclusione *nella* diversità ed essa richiede – applicata al processo traduttivo – un movimento continuo, non unidirezionale ma sempre avanti e indietro, fra lettera e senso, autore e lettore, pur senza abdicare alla necessaria coerenza di fondo rispetto al prototesto e rispetto a tutti gli elementi del metatesto. È questo lo spazio del processo traduttivo: uno spazio intermedio, interstiziale. Continuamente tra.

2. L'autore e l'opera

Jan Kochanowski si forma come umanista e come poeta all'università di Padova, dove, negli anni '50, compone in latino elegie, epigrammi e altri versi occasionali, ma è solo dopo il ritorno in Polonia che comincia a poetare in polacco, componendo una serie di opere, soprattutto liriche (*Treny* – 'Lamenti'

e *Pieśni* – 'Odi') ed epigrammatiche (*Fraszki* – 'Frasche'), che, edite fra il 1578 e il 1586, faranno di lui non solo il «culmine del Rinascimento nella letteratura polacca» (Pelc 2001), ma il vero nomoteta della poesia fra l'Oder e il Bug.

Il congedo dei messi greci, messo in scena e pubblicato nel 1578, inaugura l'epoca dei capolavori cochanoviani ed è fra le poche sue opere maggiori a non avere ancora trovato un interprete nella lingua del sì (Ceccherelli 2020). L'autore, nel pieno spirito del classicismo rinascimentale, vi rielabora un motivo antico, appena accennato in un paio di versi (205-207) del III libro dell'*Iliade* (proprio quello che aveva tradotto in polacco col titolo di 'Monomachia di Paride e Menelao'), in funzione attualizzante: l'intento è quello di esortare il destinatario polacco a lui coevo a riflettere su una questione politica rilevante quale il conflitto fra bene pubblico e interesse privato. In scena va l'antefatto della guerra di Troia: Ulisse e Menelao sono stati inviati nella città di Priamo a reclamare indietro Elena e il Consiglio deve deliberare in merito alla loro richiesta. Come e perché si è giunti allo scoppio del conflitto? Lo si poteva evitare? Queste le domande sulle quali il lettore polacco del tempo – ma anche il lettore, non solo polacco, di oggi – viene invitato a riflettere.

La tragedia si compone di cinque episodi inframezzati da cori. Nel primo episodio si assiste a un fitto scambio di battute – tecnicamente: sticomitia – fra Antenore e Alessandro-Paride, che incarnano due modi opposti di guardare alla cosa pubblica: bene comune (Antenore) *versus* interesse privato (Paride). Nel primo stasimo il coro lamenta l'inconciliabilità di assennatezza e giovinezza. Il secondo episodio racconta i turbamenti di Elena che attende il verdetto del Consiglio, mentre il secondo stasimo ammonisce i governanti a pensare al bene comune. Il terzo episodio, il più lungo, contiene la relazione del Nunzio – mandato a Elena da Paride – sull'andamento del dibattito e del voto in Consiglio. Nel quarto episodio Ulisse e Menelao commentano sdegnati il rifiuto opposto alla loro richiesta, mentre lo stasimo che segue, il terzo, offre un commento lirico-morale alla vicenda di Paride ed Elena. Nel quinto e ultimo episodio si accumulano i presagi di guerra, culminanti nel profetico monologo di Cassandra. La caratterizzazione di Antenore come uomo probo e saggio, antitetica rispetto a quella che lo pone come emblema del traditore (basti pensare all'Antenora nell'*Inferno* dantesco), discende direttamente da Omero, ma non è da trascurare neppure un collegamento con gli anni trascorsi da Kochanowski a Padova, fondata secondo la leggenda proprio da Antenore, la cui "tomba" egli aveva quotidianamente sotto gli occhi.

3. Questioni generali

Genere, modelli e materia dell'opera sono ben noti, ma ciascuno porta con sé degli interrogativi per il traduttore.

3.1. Genere, modelli, materia. Quanto al genere, si tratta di una tragedia scritta in versi. Che fare con la versificazione? Rispecchiare questa caratteristica? Oppure non curarsene? E, volendola rispecchiare, in che modo: rispettando la varietà metrica dell'originale oppure uniformandola? Riproducendo le stesse misure oppure adottandone di diverse? Un'opera in versi risalente a diversi secoli addietro costringe il traduttore a una riflessione differente rispetto a un'opera in versi contemporanea: la metrica è di per sé un segnale di appartenenza a un tipo di poesia tradizionale e rimanda, almeno alle nostre latitudini, a un'epoca da tempo passata. Rinunciare ad essa a cuor leggero al solo fine di ammodernare l'opera potrebbe, in mancanza di adeguate compensazioni, neutralizzarne la diversità temporale.

Quanto ai modelli di tragedia cui Kochanowski si ispira, i principali sono la tragedia greca (Euripide) e la tragedia italiana rinascimentale (in particolare la *Sofonisba* di G.G. Trissino, da cui riprende la novità dei versi sciolti): è opportuno per il traduttore guardare ai suddetti modelli, e in che modo, eventualmente, dovrebbe nel concreto lasciarsene ispirare per ricontestualizzare l'opera nella cultura di arrivo? Al proposito ritengo che, a fini traduttivi, possa essere utile, assai più che una lettura della *Sofonisba*, dare un'occhiata alle traduzioni moderne di Euripide, soprattutto per valutare come i traduttori italiani di oggi hanno veicolato l'alterità del linguaggio e del cronotopo in esso racchiuso. Quello che se ne può ottenere è un'intertestualità mediata, che serve a suggerire un'aura, più che a indicare la fonte.

Quanto alla materia, infine, essa è omerica, e dunque estranea e nota al contempo, sia per la cultura di partenza del testo – polacca – sia per quella di arrivo – italiana, appartenenti entrambe alla civiltà occidentale che affonda le proprie radici nell'antichità greca. Data l'equivalenza funzionale, ossia il modo equivalente in cui tale materia funzionava e funziona nella cultura di partenza e in quella di arrivo, essa non pone particolari problemi traduttivi, o almeno non diversi da quelli che incontra l'odierno traduttore di Euripide o di Omero – se non fosse che nel testo della *Odprawa* vi sono elementi polacchi che, nell'intento dell'autore, "addomesticano" la materia omerica, avvicinandola al destinatario polacco: che fare, dunque con questi segnali, mantenerli o neutralizzarli?

In relazione al tema e all'autore, occorre fare anche una piccola considerazione di strategia traduttiva. Proporre un testo del genere in Italia costituisce una doppia forma di resistenza alla cultura dominante, che, pigramente ancorata a coordinate da geopolitica secondo-novecentesca, colloca ancora la Polonia nell'Europa dell'Est, e che di una letteratura marginalizzata, qual è quella polacca nel nostro circuito editoriale, ammette tutt'al più autori viventi o recenti, non certo antichi. Poiché la scelta dei testi tradotti incide come poco altro sull'immagine della cultura di un popolo presso un altro popolo, ossia su quella che Lawrence Venuti chiama «formazione dell'identità culturale» (Venuti 2005: 85-110), proporre un testo del genere può contribuire a rompere un'immagine un po' "orientalizzata" ancora dominante e a situare la cultura polacca nel posto che la storia le ha assegnato, nell'Europa Centrale, all'interno della cultura occidentale (Kundera 1983). Per ora non ho trovato grandi editori interessati.

3.2. Metro, stile, tono. La prima macro-decisione che il traduttore deve assumere misurandosi con testi di questo tipo riguarda il metro. Sia come sia per la poesia verlibrista del Novecento, ma di fronte alla poesia prenovecentesca io ritengo che occorra prestare la necessaria attenzione alle caratteristiche formali – e ciò per vari motivi, fra cui non ultimo proprio la preservazione della sua prenovecentesca alterità. Non è forse vero, come qualcuno ha detto, che tradurre la poesia tradizionale senza ritmo e senza rime è come pretendere di giocare a tennis senza rete? Può essere fatto, certo – per spiegare il gioco, per descriverlo; ma non per imitarlo, ossia per giocare. E anche a proposito di forme di poesia più moderne e libere, mi limito a ricordare quanto scriveva nella sua *Posta letteraria* la poetessa polacca premio Nobel Wisława Szymborska: «Ci dispiace pure che Lei tratti il verso sciolto come una liberazione da ogni disciplina... La poesia (qualunque altra cosa se ne possa dire) è stata e sarà un gioco, e non ci sono giochi senza regole. Lo sanno i bambini. Perché gli adulti lo dimenticano?» (Szymborska 2008: 979).

Ma non c'è soltanto il metro a sfidare il traduttore nella poesia prenovecentesca; c'è anche lo stile, che è una funzione di spazio e tempo, oltre che del genio individuale. Il concetto di cronotopo è stato introdotto dal filosofo e teorico della cultura Michail Bachtin: «Chiameremo *cronotopo* (il che significa letteralmente "tempo-spazio") l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente» (Bachtin 1979: 231). In un'opera letteraria sono iscritte le coordinate spazio-temporali di ciò che racconta, della sua diegesi, riprenden-

do il termine di Genette (2006), ma anche le coordinate di dove e quando è stata scritta, ossia della sua genesi. Un'opera sulla guerra di Troia scritta nel Settecento o nell'Ottocento avrà lo stesso cronotopo interno – diegetico – di un'opera sullo stesso argomento scritta nel Novecento o nel Duemila, ma sarà scritta in una lingua diversa che dipende dal cronotopo esterno – extradiegetico – in cui è collocata la sua genesi. Come tradurre questa specifica differenza? Nella fattispecie: come tradurre un testo ambientato in un altro spazio, in un altro tempo, e scritto anche in un altro spazio-tempo? In prospettiva ermeneutica la domanda è: come rendere possibile l'incontro con un testo di questo tipo senza neutralizzare e appiattire le differenze di cronotopo?

Tornando al genere letterario, vi è un'altra questione che un testo così – una tragedia – pone al traduttore, e deriva proprio dalla sua natura teatrale. *Il congedo* non è solo un testo drammatico, ma anche scenico, è cioè teatro nel senso pieno della parola: esso fu messo in scena il 12 gennaio del 1578 a Jazdów, fuori Varsavia, dinanzi al re e alla corte, e pubblicato nel medesimo anno. Non è questo il luogo per discutere della differenza nell'approccio traduttivo fra testo drammatico e testo spettacolare. Nell'affermarne la rilevanza, mi limito a precisare che, memore del gustoso aneddoto (Randaccio 2016: 49) secondo cui lo sceneggiatore Christopher Hampton, prendendosela con i traduttori provenienti dall'accademia, avrebbe affermato che è meglio avere qualcuno che sappia scrivere dialoghi che qualcuno che sappia le lingue, mi sono sforzato – nei brani tratti dagli episodi, ossia nella parte recitativa – di combinare l'esattezza filologica con l'efficacia scenica, che è poi tutt'uno con il suo valore letterario. Per intendersi: nel primo episodio, il serrato scambio di battute tra Antenore e Alessandro è caratterizzato da un tono spiccatamente sentenzioso, come anche – in certe parti – malizioso e ironico; queste – che considero le "dominanti" del testo in questo frammento, per usare un concetto che rimanda a Roman Jakobson (1981) – ho cercato di riprodurre, così come nei frammenti successivi ho cercato di ricreare il linguaggio colorito dell'oratoria parlamentare di Icetaone e il tono concitato del monologo di Cassandra posseduta da Apollo. Tutto ciò con l'intento di restituire precisamente la "performatività" del testo.

I saggi di traduzione forniti in **APPENDICE**, parte di una versione integrale ancora inedita, sono stati selezionati in base a un duplice criterio: in quanto relativi ad alcuni fra i brani più celebri dell'opera e, al tempo stesso, in quanto rappresentativi della varietà di metro e stile che la caratterizza. Si tratta della sticomitia iniziale fra Antenore e Paride, del coro del secondo

stasimo (incluso poi dall'autore nella sua raccolta di *Pieśni* come componimento autonomo: Ode II, 14), dell'inizio del discorso di Icetaone al Consiglio, del coro del terzo stasimo e dell'inizio del monologo di Cassandra. In totale sono 135 versi, oltre un quinto dell'intera tragedia.

4. Strategie e soluzioni specifiche

Esposte le questioni generali e definito il materiale testuale su cui si è operato, passiamo a esplicitare le strategie adottate in relazione ad ogni singola questione e ad esemplificarne l'applicazione a casi concreti.

4.1. La metrica. *Il congedo* è un'opera diversificata sotto l'aspetto metrico. Sono 605 versi sillabici di varia misura (11, 12, 13 sillabe), in larghissima prevalenza sciolti, ad eccezione di due cori che presentano rime baciate. Un altro coro è un tentativo di imitazione della metrica classica (idea simile a quella di Carducci nelle *Odi barbare*). Una *varietas* che può tuttavia essere ricondotta a tre modelli: quello prevalente è il verso sillabico sciolto, utilizzato negli episodi, ossia nella parte drammatica vera e propria; vi è poi il verso sillabico rimato, utilizzato in due cori; e infine il verso sillabo-tonico sciolto, utilizzato soltanto in un coro.

Le caratteristiche della versificazione – l'isosillabismo, la rima in quei pochi casi in cui è presente, il ritmo nel terzo stasimo – sono state ritenute una componente irrinunciabile della natura del testo e perciò coerentemente riprodotte in traduzione, secondo le considerazioni che seguono.

Nella parte drammatica della *Odprawa* la misura prevalente è il tredecasillabo, o alessandrino polacco, seguito per frequenza dall'endecasillabo e dal dodecasillabo, tutti rappresentati dai brani scelti. L'endecasillabo sciolto della sticomitia è stato reso con identica misura, mentre nel monologo di Icetaone il tredecasillabo, marginale e sostanzialmente estraneo alla tradizione italiana, è stato sostituito con un verso anch'esso marginale, il doppio settenario, o alessandrino italiano, benché non nella forma originaria martelliana con andamento monotonamente giambico ed emistichi parossitoni, bensì in quella carducciana con i due emistichi ad arsi mobili, separati da una cesura netta che annulla ogni sinalefe tra l'uno e l'altro. Il doppio settenario è stato scelto anche per rendere i dodecasillabi del monologo di Cassandra, ricorrendo a un'amplificazione piuttosto comune nella resa metrica in traduzione (Colucci 1993).

Nei cori sono state compiute scelte diverse sulla base delle caratteristiche dell'originale. Il secondo stasimo in Kochanowski è in dodecasillabi baciati; nella versione si è mantenuto lo schema baciato delle rime, mentre la misura metrica ha conosciuto una modifica, peraltro rara, poiché ha portato a una riduzione del numero di sillabe, undici, anziché a una dilatazione come nei monologhi di Icetaone e di Cassandra e come solitamente avviene nella traduzione della poesia. Il motivo di tale riduzione è tutto interno alla cultura d'arrivo: l'equivalente numerico del dodecasillabo polacco, ovvero il senario doppio, ha infatti nella tradizione italiana un andamento naturalmente dattilico con anacrusi in prima sillaba, associato com'è al celebre coro dell'*Adelchi* manzoniano («Dagli atri muscosi dai fori cadenti»), mentre l'incipit del coro cochanoviano doveva avere proprio in prima sillaba l'accento forte a motivo di quella anafora del primo e terzo verso («voi […] voi […]»), riconducibile al ritmo manzoniano solo al prezzo di farla precedere da un "o" vocativo che avrebbe reso patetica e artificiosa un'invocazione che invece in polacco è asciutta e diretta. Si è perciò optato per l'endecasillabo, riducendo, per una volta, il numero di sillabe rispetto all'originale, ma senza alcun detrimento per il "contenuto"; valga come eccezione alla regola della dilatazione, alla quale è invece conforme la precedente versione di questa *pieśń* eseguita da Anton Maria Raffo in doppi settenari a rima alterna (in Ceccherelli 2019: 217).

Il terzo stasimo si è rivelato il più complesso da tradurre proprio a causa della sua peculiarità metrica. In esso Kochanowski compie un singolare esperimento, applicando alla poesia polacca, che è sillabica come l'italiana, una veste classica, ricalcando cioè in un diverso sistema poetico l'andamento ritmico della poesia antica. L'esito cui giunge è un verso sillabo-tonico che ha un incedere dattilico-trocaico con accenti fissi sulla quarta e sulla nona sillaba, in un involucro sillabico che, ad eccezione di un paio di decasillabi iniziali e finali, si presenta con l'aspetto di novenari. In traduzione si è optato per un puro ricalco ritmico. Carta carbone metrica. Una serie di quinari abbinati con accento fisso sulla quarta e sulla nona sillaba e cesura netta ad autonomizzare i due emistichi escludendo la sinalefe. Il rischio di monotonia che sul principio mi ha fatto esitare per questa soluzione mi è parso scongiurato grazie agli enjambement, che – qui come negli altri versi doppi – straniano la sintassi smuovendo la dizione, dinamizzandola, grazie alla non corrispondenza tra clausole logico-sintattiche e clausole metriche. Tali inarcature, è bene precisarlo, lungi dal rappresentare un arbitrio del traduttore, sono abbondantemente presenti in tutto il prototesto, e dunque coerenti con la poetica cochanoviana.

4.2. Lo stile. Lo stile di Kochanowski, il miglior esempio di classicismo rinascimentale polacco, appare caratterizzato da un'eleganza naturale, non artificiosa, prodotta da un *ornatus* ricco ma non vistoso, una sintassi sempre perspicua pur nella sua poeticità, un lessico che, pur nell'arcaicità di vocaboli e soprattutto di forme, risulta nel complesso comprensibile per un polacco di oggi.

Tre questioni in particolare richiedono una particolare cura da parte del traduttore: il tono dei brani, trattandosi di un'opera teatrale; l'aspetto poetico-retorico; e infine il lessico, su cui più che su qualunque altro elemento poggia nel prototesto l'effetto di distanza spazio-temporale. L'acquisizione della consapevolezza del tono, dell'importanza della sua funzione, dei modi in cui viene realizzato, così come la disamina delle figure retoriche, pertengono alla fase preliminare che precede la versione vera e propria, quando il traduttore legge ripetutamente il testo, lo analizza aiutandosi con gli strumenti critici a sua disposizione, stabilisce quindi un ordine di priorità utile a orientarsi nell'intreccio di salvezze, perdite e compensazioni che dovrà infine portare a un sistema di scelte coerente nella versione finale. Quanto al lessico, occorre stabilire una strategia che, come detto, trasmetta adeguatamente il cronotopo tenendo insieme comprensibilità e alterità.

4.2.1. Le dominanti di tono. La scelta dei cinque brani tradotti in calce intende essere rappresentativa della varietà che contraddistingue il prototesto. Abbiamo un dialogo, due monologhi e due cori; e, dei monologhi, uno è uno di genere deliberativo, l'altro lirico, mentre i due cori commentano l'azione con funzione didascalica, ma anche – nel secondo – in toni altamente lirici.

Nel dialogo iniziale fra Paride e Antenore il tono è sentenzioso. I due personaggi si scambiano battute puntute che riecheggiano vari *loci communes* sull'amicizia, talvolta espressi da popolari adagi di origine antica giunti insino a noi («amicus Plato sed magis amica veritas», «manus manum lavat», «amicus certus in re incerta cernitur»), ove per noi si intende sia la cultura polacca, sia quella italiana, entrambe affondanti le proprie radici nell'antichità greco-romana. Il lettore italiano colto sarà dunque in grado di cogliere le allusioni tanto quanto il lettore polacco. Le battute dell'uno e dell'altro personaggio si susseguono in stretta concatenazione, molto teatrale, realizzata tramite una serie di riprese lessicali e parallelismi sintattici, le une e gli altri riprodotti coerentemente in traduzione. Per l'efficacia performativa, è importante notare e riprodurre anche il diverso tono del discorso di Paride, subdolamente allusivo, e di Antenore, serenamente ironico; e cogliere e rispecchiare anche la rottura che ha luogo nel

finale, quando la maliziosità di Paride si scioglie nell'accusa diretta e il distacco di Antenore sfocia in palese sdegno.

Nell'orazione di Icetaone, volta a dimostrare il pericolo materiale e morale che verrebbe dall'accettare la richiesta dei messi, la dominante è invece da ricercare nell'enfasi persuasiva del tono e nella figuratività del linguaggio, con tre metafore icastiche che si succedono a ritmo serrato: il suonare e il ballare che stanno per l'ubbidire a bacchetta; l'inondazione in cui si dicono destinate a sfociare le crescenti pretese derivate dalla brama di potere; il giogo per l'asservimento. Un brillante sfoggio di oratoria politica culminante nell'immagine della "sciabola" come segno distintivo del… *pan*, che non è il guerriero troiano dei tempi di Omero, bensì il nobile cavaliere polacco dei tempi di Kochanowski (*pan* – 'signore' – era titolo riservato alla *szlachta*, la nobiltà polacca). Questo Icetaone quasi "sarmatico", la cui loquela doveva suonare familiare al pubblico polacco del XVI secolo, riesce peraltro nel suo scopo: proprio in seguito al suo efficace intervento, il Consiglio respinge la richiesta dei messi.

L'inizio del monologo di Cassandra è nervoso, inquieto; esprime il tormento interiore della figlia di Priamo, posseduta dallo spirito di Apollo, tramite una serie di contrasti e di immagini di asservimento che culminano nell'impersonale «gwałt mi się dzieje» – che si è scelto di rendere con un altrettanto impersonale «mi è fatta vïolenza», con piccolo scarto metrico (recuperato con dieresi) a rafforzare la drammatica centralità della constatazione – e nel grido finale «io non sono più mia» (che ricorda il Michelangelo di «Come può esser ch'io non sia più mio»), cui segue nel dramma il deliquio e poi la profezia di sventura.

Passando infine alla traduzione dei cori, il tono del secondo stasimo è severo, come si addice a un monito ai reggitori della Cosa Pubblica affinché pratichino il buon governo e la giustizia. Nel terzo stasimo, invece, il tono è solenne e lirico insieme, la sintassi più elaborata, la dizione estremamente mossa grazie ai molti *enjambement*: siamo al culmine del dramma, il Consiglio ha ormai respinto la richiesta dei messi e il Coro collega quindi l'inizio della storia – la barca che porta Paride in Grecia, il giudizio delle tre dee – con la fine incombente, traendone un insegnamento morale.

4.2.2. L'*ornatus*. Kochanowski fa un uso dell'*ornatus* equilibrato e sempre funzionale alla caratterizzazione psicologica dei personaggi, ivi compreso il coro, che nella sua natura collettiva esprime il senso comune. Occorre mettere ogni sforzo per ricreare in altra lingua l'impalcatura retorica poco appariscente, ma essenziale, su cui si regge la classica poesia della *Odprawa*.

Le metafore, le metonimie e le similitudini sono tutte riprodotte, così come tutti gli epiteti cui non spetta una funzione meramente ornamentale: si veda per esempio nelle primissime battute della sticomitia lo scambio di reciproche cortesie fra Paride, che definisce 'probo' («*cny*») Antenore, e questi che ricambia con 'nobile principe' («*zacny królewicze*»). La convenzionalità delle espressioni, in questo caso, è veicolo di ipocrita *captatio benevolentiae* da parte di Paride e di ironica reverenza da parte di Antenore: rinunciarvi avrebbe in parte neutralizzato il tono conferito da Kochanowski al dialogo.

Le figure dell'inversione, anastrofi e iperbati, tipiche del linguaggio poetico tradizionale e assai frequenti nell'originale, sono ampiamente presenti anche nella traduzione, non necessariamente nello stesso luogo, ma con la cura costante a riprodurne la funzione espressiva, laddove essa è marcata, e a non sconfinare mai in un'astrusa *mixtura verborum*, che sarebbe fuorviante rispetto alla *perspicuitas* dello stile cochanoviano.

Sulle figure foniche mi limito a dire che, come il prototesto non è alieno da un *ornatus* fonico, così in traduzione si è introdotto – spesso non in coincidenza, ma per compensazione "generalizzata" (Harvey 1995: 84) – un certo gioco fonico, laddove possibile e senza forzature, e a condizione che ciò non comportasse perdite per altri e più importanti strati del testo.

Vi sono poi nel prototesto numerose figure della ripetizione, che a Kochanowski servono per arricchire l'eloquio, tanto più in assenza delle rime. Si è fatto il possibile per riprodurle, come si può vedere nei seguenti esempi: la triplice, sentenziosa figura etimologica citata da Paride «*ręka umywa rękę, noga nogi / wspiera: przyjaciel port przyjacielowi*» è tradotta come «Se mano lava mano, e a gamba è gamba / sostegno, all'amico è porto l'amico» ed ha una coda, anch'essa riprodotta, nella replica di Antenore («*przyjaciel* […] *przyjacielska*» – «amico: non da amico»); nel terzo stasimo la doppia figura etimologica «*Śmierci podległy – nieśmiertelne / uznawca twarzy rozeznawał*» è resa con «quel cernitore – di morte suddito – / volti immortali ardì discernere»; mentre l'accusa di Cassandra ad Apollo «*wieszczego ducha dawszy, nie dałeś* […]» diventa «lo spirito profetico dandomi non hai dato […]». La figura etimologica «*rozbójcę / rozbójca znidzie*» del terzo stasimo, causa restrizioni metriche, è stata invece resa a senso («il brigante / scoverà il ladro»), ma viene compensata altrove con altre figure della ripetizione, per es. poco sopra nella paronomasia antitetica «contesa […] coniugio».

4.2.3. Il lessico. Per tradurre testi lontani nel tempo, il cui lessico suona arcaico all'orecchio di un lettore contemporaneo, la strategia più consona

appare quella volta a bilanciare la spinta verso il passato, che se eccessiva rischia di produrre un testo erudito ma artificioso, e la spinta verso il presente, che se esclusiva implica il rischio opposto di omologare e normalizzare l'affascinante diversità che spira dai testi antichi – e che è forse il motivo per cui le traduzioni endolinguistiche dei classici continuano a essere praticate solo come "parafrasi" sui banchi di scuola. Da un lato abbiamo operazioni di ammodernamento estreme, affascinanti per il loro pragmatismo, come quella di Aldo Busi col *Decamerone*; dall'altro abbiamo ragionamenti improntati al più rigoroso filologismo, affascinanti per la loro iperurania astrattezza, del tipo: poiché lo sviluppo della lingua polacca conosce nel Cinquecento una tappa paragonabile al volgare italiano del Trecento, nel tradurre Kochanowski occorre guardare a Dante o a Petrarca come modelli di stile – operazione non solo di difficile realizzazione, ma anche di dubbio valore scientifico e dagli incerti esiti estetici. Io traduco per gli italiani del terzo millennio, non per quelli della metà del secondo; credo, nondimeno, che gli italiani del terzo millennio debbano poter capire che si tratta di un testo antico, ed è perciò mio compito dare loro qualche *segnale* estraniante ma non ostacolante. Una patina arcaica che non ostacoli la comprensione, da realizzare proprio sul piano del lessico. Non dunque una traduzione ammodernante, né una traduzione in italiano antico, ma una traduzione che contenga segnali dell'italiano antico, al fine di storicizzare il testo. Io sono qui ora e traduco per il qui e per l'ora: non solo la ritraduzione, come afferma Berman, «è sempre e innanzitutto un movimento storico» (Berman 2003: 99), ma la traduzione in generale.

Gli arcaismi cui si è fatto – moderatamente – ricorso sono sia morfologici (qualche elisione della vocale finale nei pronomi, negli avverbi, negli articoli, o nelle forme verbali) sia lessicali. Termini come 'coniugio' per 'matrimonio', 'commettere' per 'affidare', 'salsi' per 'salati' o 'spirare' per 'soffiare' non creano grandi ostacoli alla comprensione, poiché si associano a parole di uso comune che hanno la stessa radice. Anche 'solere' coniugato alla prima presente («soglio») sarà percepito come stile elevato, ma sarà comunque comprensibile poiché usato in espressioni di uso corrente («come si suol dire»). Nemmeno 'fola' per 'favola', o 'donde' per 'da dove', o 'talamo' per 'letto' dovrebbero causare difficoltà a chi abbia un minimo di memoria scolastica. Men che meno le varianti grafiche rare usate in funzione straniante, come 'largizioni' per 'elargizioni' o 'honorario' per 'onorario', con lo scopo di staccare i due termini dal significato burocratico cui sono oggi associati. Quanto agli aggettivi composti presenti nel terzo stasimo, essi ricalcano uno stilema tipico di Omero e, riprodotti in traduzione, con-

tribuiscono a potenziarne lo stile elevato e l'effetto anticheggiante dato dal metro: in un caso l'aggettivo composto è stato ricalcato esattamente (*białoskrzydła* 'biancoalata'), mentre nell'altro, per ragioni di gusto, si è preferito scioglierlo – laddove il monte Ida è definito da Kochanowski *stokorodna*, con un neologismo non registrato dai dizionari dell'epoca che si sarebbe anche potuto rendere con 'generafonti' o 'fontigeno', ma che si è reso invece con un analitico «padre di fiumi».

Vale anche la pena precisare che certi termini che qualche critico disattento potrebbe prendere per regionalismi hanno invece un nobile *pedigree* letterario, come 'paesano', termine che Manzoni nei *Promessi Sposi* ha utilizzato nel senso di compaesano, connazionale, proprio in contrapposizione a 'straniero': «esposti insieme alla violenza degli stranieri, e all'insidie de' paesani» (Manzoni 1982: 629).

Occorre infine spiegare come si è operato con le incoerenze del cronotopo introdotte intenzionalmente dall'autore. Kochanowski vuole che la tragedia suoni attuale all'orecchio dei suoi contemporanei, perciò introduce alcuni anacronismi e anatopismi – ovvero sfasamenti rispetto al tempo e al luogo dell'azione: parole che rimandano alla realtà politica, sociale, culturale polacca della seconda metà del Cinquecento, agevolando l'interpretazione della vicenda troiana in chiave attualizzante. Riprodurli in traduzione avrebbe ottenuto, paradossalmente, l'effetto opposto rispetto a quello voluto da Kochanowski: avrebbe infatti trasformato quello che per un polacco del XVI secolo era un procedimento di addomesticamento, volto ad avvicinargli la materia omerica, in un procedimento che per il lettore italiano del XXI sarebbe invece di straniamento, volto ad allontanargliela. Ciò considerato, nella traduzione tali termini fuori luogo e fuori tempo sono stati eliminati, oppure sostituiti rendendoli conformi al cronotopo omerico. Perciò *Rzeczpospolita*, calco dal latino *res publica* e termine con cui era comunemente chiamato lo stato polacco-lituano ai tempi di Kochanowski, è stato tradotto ora come «patria» ora come «Cosa Pubblica» a seconda del contesto, mentre *panowie*, allocutivo con cui chiamavano se stessi i nobili polacchi del Cinquecento, è stato sostituito da un'interiezione neutra («vi dico») e reso con «signori» solo in un caso, al fine di rendere la sfumatura ironica di quel *panowie* con cui Icetaone si riferisce ai Greci. Si è scelto poi di tradurre sempre «Paride» e non «Alessandro», e sempre «messi» e non «ambasciatori», principalmente per motivi metrici: trattandosi di sinonimi, si è optato per il più breve.

Alcuni adattamenti cochanoviani sono stati invece mantenuti, nei casi in cui ripristinare il cronotopo omerico avrebbe rasentato l'ipercorrettismo. Si è così mantenuta Venere, sia pure in un contesto greco che avreb-

be richiesto Afrodite, in coerenza con la scelta di Kochanowski dovuta alla maggiore familiarità del suo pubblico con la cultura latina rispetto a quella greca. E si è mantenuto il monoteismo di fondo dei modi di dire, per cui i personaggi o i cori fanno spesso appello non a un dio fra tanti oppure agli dèi, bensì a Dio, anacronismo d'altronde piuttosto usuale per l'umanesimo rinascimentale; peraltro si tratta in larga parte di esclamazioni formulaiche come «voglia Iddio».

Si è infine tradotto *szabla* con «sciabola» pur nella consapevolezza che si tratta di un anacronismo, come lo era peraltro *szabla* nel prototesto: sarebbe parso un delitto eliminare dalla traduzione di un testo polacco proprio uno dei rarissimi polonismi presenti nella lingua italiana (Battisti, Alessio 1975, 5: 3393 *sub voce*).

Nel complesso ritengo i non molti, ma soprattutto non oscuri arcaismi un piccolo dazio pagato per mantenere l'alterità di un testo che risale a quasi mezzo millennio fa, senza con ciò farne una reliquia linguistica.

5. Conclusioni

Nella storia degli studi sulla traduzione vi è la tendenza a ragionare in termini binari. Si separa per esempio ciò che è semantico da ciò che è estetico, ciò che è interpretativo da ciò che è decorativo. È dunque consuetudine distinguere fra traduzione poetica e traduzione filologica, come se le due cose non potessero andare insieme. Non si fa forse un torto ai filologi a considerarli come algidi notai della fedeltà intesa come letteralità? E non si fa un torto anche ai poeti a vederli solo come languidi spasimanti di "belle infedeli"? Nullo Minissi, uno dei tre grandi traduttori italiani di Kochanowski insieme a Enrico Damiani e Anton Maria Raffo, definiva le proprie versioni metriche delle *Frasche* come «rigorosamente fedeli» e, presentandole come il «punto conclusivo e inequivoco d'un lavoro filologico», aggiungeva: «Per questo là, dove il senso è dibattuto, possono servire di guida a un'interpretazione criticamente fondata» (Minissi 1995: 54).

Anche in prospettiva ermeneutica, si tende a servirsi delle categorie di addomesticamento e straniamento in termini semplicisticamente oppositivi; eppure lo stesso Lawrence Venuti, che tali termini ha introdotto, sembrerebbe suggerire un approccio un po' più relativo, attento «a quanto la traduzione assimili un testo straniero alla lingua e alla cultura in cui viene tradotto e a quanto la traduzione segnali piuttosto le differenze di quello

stesso testo» (Venuti 1999: I-II). Nel chiedersi "quanto", piuttosto che "se" e oltre che "come", egli ammette implicitamente la possibilità di una compresenza di spinte diverse.

Il movimento opposto di cui parlava il padre dell'ermeneutica, Friedrich Schleiermacher, nel suo celebre aut aut traduttivo («O il traduttore lascia il più possibile in pace lo scrittore e gli muove incontro il lettore, o lascia il più possibile in pace il lettore e gli muove incontro lo scrittore», Schleiermacher 1993: 153), sarebbe da intendere più proficuamente come un movimento alterno continuo all'interno del processo traduttivo, e non come un movimento irreversibilmente unidirezionale quale, in termini alternativi, lo presentava lo stesso filosofo tedesco («Le due vie sono talmente diverse che, imboccatane una, si deve percorrerla fino in fondo», *ibidem*) e tanti altri dopo di lui; un movimento continuo che porta il traduttore dall'autore al lettore e viceversa, nel tentativo di rendere comprensibile il testo di arrivo e, al contempo, di salvare l'alterità del testo di partenza.

Il traduttore è un mediatore: le ideologie, anche quelle traduttive, dovrebbero essergli estranee; è il testo, nel suo intero e nelle sue parti, che deve di volta in volta dettargli la strategia. Un eccellente poeta polacco, Jan Twardowski (2009: 40), sacerdote, metteva al centro della sua poetica lo sforzo di non «fare schermo» a Dio con sé stesso; e una delle poesie-manifesto di tale poetica si intitola proprio *Trasparenza*. Non è l'invisibilità, e nemmeno la visibilità, bensì la trasparenza la condizione a cui l'etica della traduzione chiama il traduttore: una condizione altra rispetto a ogni ancillarità (il traduttore come servitore di due padroni), ma anche rispetto a ogni esaltazione (il traduttore come secondo autore). E si noti che per "trasparenza" non intendo affatto "perspicuità" o "scorrevolezza", come fa Lawrence Venuti (1999: 26 e *passim*), bensì uno stile che lasci trasparire lo stile del prototesto, facendone risaltare la scorrevolezza laddove è scorrevole e la non scorrevolezza o non perspicuità laddove sia ostico o oscuro. Trasparenza e invisibilità sono concetti diversi: è trasparente una sostanza che lascia apparire attraverso, giusta l'etimologia del termine ('trans-parere'), mentre è invisibile ciò che semplicemente non si vede. Ciò che è trasparente si vede sempre, se ne percepisce la presenza in quanto medium. Non può trattarsi di una trasparenza assoluta, ma solo strategica, ricreativa. Dall'altra parte del vetro – il processo traduttivo – non c'è l'immagine identica dello straniero, ma una sua riproduzione. La differenza è analoga a quella che separa una fotografia da un ritratto a carboncino, entrambi fedeli, ma in modo diverso.

La fedeltà in traduzione, d'altra parte, è come l'onestà in politica: un prerequisito, qualcosa di ovvio che tutti dovrebbero avere, ma che non basta da sola a fare una buona traduzione. Tra i sinonimi di 'fedeltà' che troviamo nel dizionario, notava Umberto Eco (2003: 364), non c'è 'esattezza'; ci sono invece 'lealtà', 'onestà', 'rispetto'. Qualità morali che si fanno strategia testuale. Allora, per completare il ritratto del buon traduttore, vale la pena aggiungere che, fra tutte le qualità che egli dovrebbe avere, dandone per scontata l'onestà, ovvero l'etica, le più importanti sono l'intelligenza e la sensibilità: intelligenza del testo, che è come dire capacità di comprendere l'Altro; e sensibilità verso la propria lingua e le proprie tradizioni letterarie, che è come dire conoscenza di sé. Intelligenza e sensibilità, se ben combinate, consentono di superare la prospettiva oppositiva binaria proprio in ottica ermeneutica, assicurando quella doppia fedeltà, all'Altro e a Sé, che è premessa di un incontro riuscito.

[Primo episodio]
PARIDE, ANTENORE

PARIDE: Come già tutti o quasi mi han promesso,
anche tu, probo Antenore, parteggia
per la mia causa contro i messi greci.

ANTENORE: Io ben lieto sarò, nobile principe,
di comportarmi secondo giustizia
e ciò che è bene per la nostra patria.

PAR.: Non vale scusa, se chiede un amico.

ANT.: Convengo, s'egli chiede cose giuste.

PAR.: Tener più a uno straniero che a un paesano
pare una cosa prossima all'invidia.

ANT.: E più a un amico che alla verità
pare una cosa contraria all'onore.

PAR.: Se mano lava mano, e a gamba è gamba
sostegno, all'amico è porto l'amico.

ANT.: L'onore è un grande amico: non da amico
è asservir quello altrui al proprio bisogno.

PAR.: Si saggia nel bisogno il vero amico.

ALEKSANDER, ANTENOR

ALEKSANDER: Jako mi niemal wszyscy obiecali,
Cny Antenorze, proszę, i ty sprawie
Mej bądź przychylnym przeciw posłom greckim.

ANTENOR: Ja z chęcią rad, zacny królewicze,
Cokolwiek będzie sprawiedliwość niosła
I dobre Rzeczypospolitej naszej.

ALEKS.: Wymówki nie masz, gdy przyjaciel prosi.

ANT.: Przyzwalam, kiedy o słuszną rzecz prosi.

ALEKS.: Obcemu więcej życzyć niżli swemu,
Coś niedaleko zda się od zazdrości.

ANT.: Przyjacielowi więcej niżli prawdzie
Chcieć służyć, zda się przeciw przystojności.

ALEKS.: Ręka umywa rękę, noga nogi
Wspiera: przyjaciel port przyjacielowi.

ANT.: Wielki przyjaciel przystojność; tą sobie
Rozkazać służyć, nie jest przyjacielska.

ALEKS.: W potrzebie, mówią, doznać przyjaciela.

ANT.: Nel bisogno è anche chi non ha coscienza.

PAR.: Buona coscienza è stare con l'amico.

ANT.: Ancor più buona - con la verità.

PAR.: La verità per te è aiutare i Greci.

ANT.: Greco per me è chiunque sia nel giusto.

PAR.: Vedo che ormai tu mi hai giudicato.

ANT.: A ognuno è giudice la sua coscienza.

PAR.: Alloggiano da te, si dice, i messi.

ANT.: Casa mia è aperta a chiunque sia onesto.

PAR.: E soprattutto non a mani vuote!

ANT.: Devo in effetti elargir doni ai giudici,
ho preso io l'altrui moglie contesa…

PAR.: Non so la moglie, ma i doni li prendi,
specie dai Greci, ché i miei non ti bastano.

ANT.: Né mogli altrui né doni io soglio prendere.
Tu nel parlare, vedo, sei smodato
come nel vivere, niente ci unisce.

PAR.: Mi pento anch'io di averti chiesto aiuto.
Confido nei miei dèi e, a parte te,
troverò chi sostenga la mia causa.

ANT.: Chi è come te.

PAR.: Chi è onesto, voglia Iddio.

ANT.: I toć potrzeba, gdzie sumnienie płaci.

ALEKS.: Piękne sumnienie – stać przy przyjacielu.

ANT.: Jeszcze piękniejsze, zostawać przy prawdzie.

ALEKS.: Grekom pomagać, to u ciebie prawda.

ANT.: Grek u mnie każdy, kto ma sprawiedliwą.

ALEKS.: Widzę, żebyś mię ty prędko osądził.

ANT.: Swoje sumnienie każdego ma sądzić.

ALEKS.: Znać, że u ciebie gospodą posłowie.

ANT.: Wszystkim ućciwym dom mój otworzony.

ALEKS.: A zwłaszcza, kto nie z próżnemi rękoma!

ANT.: Trzeba mi bowiem sędziom na podarki,
Bom cudzą żonę wziął, o którą czynią.

ALEKS.: Nie wiem o żonę, ale dary bierzesz,
Od Greków zwłaszcza: moje na cię małe.

ANT.: I żon, i cudzych darów nierad biorę.
Ty, jako żywiesz, tak, widzę, i mówisz
Niepowścięgliwie; nie mam z tobą sprawy.

ALEKS.: I mnie żal, żem cię o co kiedy prosił.
Ufam swym bogom, że i krom twej łaski
Najdę, kto rzeczy mych podpierać będzie.

ANT.: Taki, jakiś sam.

ALEKS.: Da Bóg, człek poćciwy.

[Secondo stasimo]
CORO

Voi che la Cosa Pubblica reggete
e l'umana giustizia in mano avete,
voi, dico, cui le genti spetta pascere,
cui Dio il suo gregge ha voluto commettere,

tenete sempre a mente e meditate:
è il posto di Dio in terra che occupate,
donde dovete non già i vostri affari
ma quelli di ogni uomo vigilare.

Vi è data autorità su chi è inferiore,
ma sopra avete pur sempre un Signore,
da cui sarete un giorno giudicati
e per certo, se iniqui, condannati!

Non prende largizioni quel Signore,
non guarda se uno è conte o zappatore:
sia avvolto nei broccati oppure in stracci,
se ha colpa alcuna, verrà messo in lacci.

S'io pecco, è certo con minor lesione,
perché è soltanto mia la perdizione…
Dei grandi i vizi perdono gli stati,
per essi enormi imperi son crollati.

CHORUS

Wy, którzy Pospolitą Rzeczą władacie,
A ludzką sprawiedliwość w ręku trzymacie,
Wy, mówię, którym ludzi paść poruczono
I zwirzchności nad stadem Bożym zwierzono –

Miejcie to przed oczyma zawżdy swojemi,
Żeście miejsce zasiedli Boże na ziemi,
Z którego macie nie tak swe własne rzeczy,
Jako wszytek ludzki mieć rodzaj na pieczy.

A wam więc nad mniejszymi zwierzchność jest dana,
Ale i sami macie nad sobą Pana,
Któremu kiedyżkolwiek z spraw swych uczynić
Poczet macie: trudnoż tam krzywemu wynić!

Nie bierze ten Pan darów ani się pyta,
Jeśli kto chłop, czyli się grofem poczyta:
W siermiędzeli go widzi, w złotychli głowach,
Jeśli namniej przewinił, być mu w okowach.

Więc ja, podobno, z mniejszym niebezpieczeństwem
Grzeszę, bo sam się tracę swym wszeteczeństwem.
Przełożonych występy miasta zgubiły
I szerokie do gruntu carstwa zniszczyły.

[Terzo episodio]

NUNZIO

[…] Icetaone invece
era di altro parere e così prese a dire:
“Dunque parrebbe che, come i Greci la suonano,
noi dobbiamo ballarla? Ci è detto di temerli:
e certo che li temo! Ora ci chiedono Elena,
e se domani, poi, le nostre mogli, o i figli,
pretenderanno? Mai la brama di potere
sta dentro la misura; come un’inondazione
amplia sempre i suoi limiti, poco a poco, finché
ricopre tutti i campi. Per tempo, io vi dico,
è da ritrarre il capo, non serve dimenarsi
quando il giogo oramai è calato sul collo.
Pretendono giustizia, e minacciano guerra:
dammela o me la prendo, così è posta la cosa.
La giustizia è dovuta, ma non col disonore.
Chi me la sta ingiungendo vuole da me un riscatto
doppio: il profitto suo e insieme la mia infamia!
Da sempre usano i Greci stimare sé *signori*,
e noi *barbari*, servi. Ma signore non è
chi nel Peloponneso è nato, e neanche a Troia.
Signore è chi ha una sciabola ben affilata al fianco.
Questa decide chi a chi debba inchinarsi.
Fino a tale momento siamo uguali: ed il Greco
non creda per davvero di esser così terribile
come vuole apparire. […]

POSEŁ

[…] ale Iketaon
Coś inszego rozumiał i w te słowa mówił:
„Owa, jako nam kolwiek Grekowie zagrają,
Tak my już skakać musim? Bać się ich nam każą:
A ja, owszem, się lękam. Teraz nam Helenę
Wydać każą, po chwili naszych się żon będą
I dzieci upominać. Nigdy w swojej mierze
Chciwość władze nie stoi: zawżdy, jako powódź,
Pomyka swoich granic nieznacznie, aż potym
Wszytki pola zaleje. Za czasu, panowie,
Umykać rogów trzeba, bo wonczas już prozno
Miotać się, kiedy jarzmo na szyję założą.
Sprawiedliwości proszą, a grożą nam wojną:
Daj, chceszli, alboć wydrę, taka to jest prosto.
Winienem sprawiedliwość, ale nie z swą hańbą.
Kto ją na mnie wyciska, sowitej nagrody
Ze mnie chce: i korzyści, i zelżenia mego! –
Dawnyć to grecki tytuł: p a n y się mianować,
A nas b a r b a r o s, sługi. Ale nie toć jest pan,
Co się w Peloponezie albo w Troi rodził.
Szabla ostra przy boku, to pan: ta rozstrzygnie,
Kto komu czołem bić ma. Do tego tam czasu
Równi sobie być musim: ani tego Greczyn
O sobie niechaj dzierży, żeby tak był groźny,
Jako się sobie sam zda. […]

[Terzo stasimo]
CORO

O biancoalata navigatrice,
illustre stirpe dell'alto Ida,
barca di faggio, che il volto bello
di quel pastore, figlio di Priamo,
per le vie liquide dei salsi flutti
ai trasparenti guadi portasti
del fiume Eurota!
Quale sorella hai mai condotto
a quelle nobili figlie di Priamo:
a Polissèna proba e a Cassandra
divinatrice?
Ecco, lanciàti sulle sue tracce,
come una schiava braccando in fuga,
gli inseguitori sono ormai giunti!
È dunque questo quel dono celebre,
quell'honorario con cui la grata
sentenza Venere, la dea di tutte
più bella, il giudice ricompensò,
quando sull'Ida padre di fiumi
quel cernitore – di morte suddito –
volti immortali ardì discernere?
Contesa e lite furono inizio
del tuo coniugio, figlio di Priamo!
Non oso dirlo, non oso, eppure,
pare saranno anche sua fine.

CHORUS

O białoskrzydła morska pławaczko,
Wychowanico Idy wysokiej,
Łodzi bukowa, któraś gładkiej
Twarzy pasterza, Pryjamczyka,
Mokremi słonych wód ścieżkami
Do przezroczystych Eurotowych
Brodów nosiła!
Coś to zołwicom za bratową,
Córom szlachetnym Pryjamowym,
Cnej Poliksenie i Kasandrze
Wieszczej przyniosła?
Za którą oto w tropy, prosto
Jako za zbiegłą niewolnicą,
Prędka pogonią przybieżała!
Toli on sławny upominek,
Albo pamiętne, którym luby
Sędziemu wyrok ze wszech Wenus
Bogiń piękniejsza zapłaciła,
Kiedy na Idzie stokorodnej
Śmierci podległy – nieśmiertelne
Uznawca twarzy rozeznawał?
Swar był początkiem i niezgoda
Twego małżeństwa, Pryjamicze!
Nie śmiem źle tuszyć, nie śmiem, ale
Ledwe nie takiż koniec będzie.

Non sia mai ch'io, potente Cìpride,
avidi sguardi volga all'altrui!
Vorrei soltanto, per la tua grazia,
un buon compagno, fedele al talamo,
un leale amico! Se altre desiderano
di più lo chiedano.
Cupidi occhi ne hanno incantati
tanti e poi tanti, ma chi le brame
a freno tiene, vivrà sicuro
tutti i suoi giorni. – Verranno tempi,
verranno presto, in cui il brigante
scoverà il ladro! Il dolce sonno
gli toglierà e il cuore quieto
gli turberà, quando le trombe
risuoneranno e le nemiche
schiere saranno sotto le mura.

Niechajże się ja, można Cypri,
Ninacz cudzego nie zapatrzam!
Niech towarzysza życzliwego,
Jednemu łożu przyjaciela,
Mam z łaski twojej! Inszy, więcej
Chcąli, niech proszą!
Oczy łakome siła ludzi
Zawiodły, lecz kto w krygi żądzą
Mógł ująć, w długim bezpieczeństwie
Dni swych używie. – Przyjdą, przyjdą
Niedawno czasy, że rozbójcę
Rozbójca znidzie! Ten mu słodki
Sen z oczu zetrze i bezpieczne
Serce zatrwoży, kiedy trąby
Ogromne zagrzmią, a pod mury
Nieprzyjacielskie staną szańce.

[Quinto episodio]
CASSANDRA

Perché, Apollo crudele, invano mi tormenti?
Lo spirito profetico dandomi, non hai dato
peso alle mie parole, così ogni profezia
si disperde nel vento, e il popolo le crede
non più che a vana fola o a sogno evanescente!
A chi giova il mio cuore in ceppi o la coscienza
in deliquio? A chi serve lo spirito non mio
che da mia bocca spira? E tutti i sensi miei
asserviti ad un ospite pesante, insopportabile?
Invano mi sottraggo, mi è fatta vïolenza,
non domino me stessa, io non sono più mia…
[…]

KASANDRA

Po co mię prozno, srogi Apollo, trapisz,
Której wieszczego ducha dawszy, nie dałeś
Wagi w słowiech: ale me wszytki proroctwa
Na wiatr idą, nie mając u ludzi więcej
Wiary nad baśni prozne i sny znikome?
Komu serce spętane albo pamięci
Zguba mojej pomoże? Komu z ust moich
Duch niemój pożyteczen? I zmysły wszytki
Ciężkim, nieznośnym gościem opanowane?
Prozno się odejmuję, gwałt mi się dzieje,
Nie władne dalej sobą, nie jestem swoja…
[…]

Bibliografia

Bachtin M. (1979), *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino.

Battisti C., Alessio G. (1975), *Dizionario etimologico italiano*, 5 voll., Barbera editore, Firenze.

Berman A. (1997), *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica*, trad. di G. Giometti, Quodlibet, Macerata.

Berman A. (2003), *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, a cura di G. Giometti, Quodlibet, Macerata.

Buonarroti M. (1960), *Rime*, a cura di E.N. Girardi, Laterza, Bari.

Ceccherelli A. (2004), *Jan Kochanowski (1530-1584)*, in: L. Marinelli (a cura di), *Storia della letteratura polacca*, Einaudi, Torino, pp. 70-84.

Ceccherelli A. (a cura di)(2019), *È dolce al giusto tempo far follia. Un'antologia personale della poesia polacca*, traduzioni di A.M. Raffo, Lithos, Roma.

Ceccherelli A. (2020), *Sulla ricezione di Jan Kochanowski in Italia (1985-2020)*, "PL. IT / rassegna italiana di argomenti polacchi", XI, pp. 172-181, <https://plitonline.it/pdf/2020/plit-11-2020-172-181-andrea-ceccherelli.pdf> (ultimo accesso: 22-12-2021).

Colucci M. (1993), *Del tradurre poeti russi (e non solo russi)*, "Europa Orientalis", XII, 1, pp. 107-127.

Dłuska M. (1978), *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*, 2 voll., wydanie drugie rozszerzone, PWN, Warszawa.

Eco U. (2003), *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano.

Elwert W.Th. (1991), *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Le Monnier, Firenze.

Genette G. (2006), *Figure III: discorso del racconto*, trad. di L. Zecchi, Einaudi, Torino.

Harvey K. (1995), *A Descriptive Framework for Compensation*, "Translator", 1, pp. 65-86.

Jakobson R. (1981), *The Dominant*, in: Id., *Selected Writings*, vol. 3 (*Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*), Mouton, The Hague, pp. 751-756.

Kochanowski J. (1974), *Odprawa posłów greckich*, oprac. T. Ulewicz, wydanie dwunaste przejrzane i uzupełnione, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk.

Kundera M. (1983), *'Un Occident kidnappé' ou la tragédie de l'Europe centrale*, "Le Débat", 5, pp. 3-23, cfr. <http://seminaire.ff.cuni.cz/LECTURE/Kundera.pdf>, ultimo accesso: 13-02-2022).

Manzoni A. (1982), *I promessi sposi. Storia milanese del secolo XVII*, D'Anna, Messina-Firenze.

Minissi N. (1995), *La traduzione*, in: K. Żaboklicki, M. Piacentini (a cura di), *Cultura e traduzione*. Atti del Convegno dei polonisti italiani svoltosi all'Accademia Polacca di Roma il 9 dicembre 1994, Accademia Polacca delle Scienze, Warszawa-Roma, pp. 53-56.

Pelc J. (2001), *Kochanowski. Szczyt renesansu w literaturze polskiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

Popovič A. (2006), *La scienza della traduzione*, trad. di B. Osimo, Hoepli, Milano.

Randaccio M. (2016), *Performabilità, interculturalità, 'performatività'. L'esempio di* Non si paga! Non si paga!, in: H. Lozano Miralles, A.C. Prenz Kopušar, P. Quazzolo, M. Randaccio (a cura di), *Traduzione aperta, quasi spalancata: tradurre Dario Fo*, EUT, Trieste, pp. 47-61.

Rega L. (1997), *Alcune riflessioni su ermeneutica e traduzione*, in: M. Ulrych (a cura di), *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, UTET, Torino, pp. 75-99.

Schleiermacher F. (1993), *Sui diversi metodi del tradurre* [1813], in: S. Neergard (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia*, Bompiani, Milano, pp. 143-179.

Szymborska W. (2008), *Opere*, a cura di P. Marchesani, Adelphi, Milano.

Twardowski J. (2009), *Affrettiamoci ad amare*, scelta e cura di A. Ceccherelli, Marietti 1820, Genova-Milano.

Venuti L. (1999), *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, trad. di M. Guglielmi, Armando editore, Roma.

Venuti L. (2005), *Gli scandali della traduzione*, trad. di A. Crea, R. Fabbri, S. Sanviti, Guaraldi, Rimini.

Abstract

ANDREA CECCHERELLI

Translating a Different Chronotope (On the Example of a Polish Renaissance Drama)

The article aims to show how a text characterized by linguistic-spatial and linguistic-temporal remoteness can be made accessible to the receptive *hic et nunc* – the Italian reader of the 21st century – in a hermeneutic approach which makes it possible to understand and respect the diversity of chronotope. The text in question is the play *The Dismissal of the Greek Envoys* (1578) by Jan Kochanowski. Starting from some general problems – the metre, the style, the tone – that the translation of a text of this type poses, the translation strategies chosen are then explained and examples of their specific application are offered.

Lezioni di traduzione 1, a cura di N. Bąkowska e A. Alberti, LILEC, Bologna 2022, pp. 89-103
DOI: 10.6092/unibo/amsacta/6960

Un caso di "traduzione estrema": il palindromo

GABRIELLA IMPOSTI

Il "palindromo", dal gr. παλίνδρομος 'che corre all'indietro' (πάλιν 'all'indietro, all'inverso' + δρομος 'corsa'), nella sua accezione più propriamente letteraria e retorica è «una sequenza di lettere o di sillabe che possa essere letta anche in senso retrogrado dando come esito o la sequenza di partenza o un'altra sequenza pure dotata di senso» (Bartezzaghi 2011); ad esempio *asso* → *ossa*, definito anche palindromo "bifronte" e *osso* → *osso*, il palindromo propriamente detto. Il "palindromo sillabico" è una parola oppure una frase le cui sillabe, se lette al contrario, sono invariate, per esempio: *le-ta-le*, *Ma-rem-ma*, *Ne-ro-ne*, *po-li-po*. Esistono anche palindromi numerici, come ad esempio nella data 02-02-2020. Al fine di una lettura palindromica a livello di verso o di frase non si considerano minuscole, segni diacritici, punteggiatura o limiti di parola. Il termine greco per descrivere questa forma era *karkinè epigrafé* (καρκινικὴ επιγραφή), ovvero 'iscrizione a granchio', o semplicemente *karkinoi* (καρκίνοι, 'granchi'). Uno dei primi ad usare il termine 'palindromo' in epoca moderna fu lo scrittore inglese Henry Peacham (1578-1644?), noto soprattutto per il suo *The Compleat Gentleman* (1622), che in *The Truth of our Times Revealed out of One Mans Experience* (Peacham 1638) scrive: «I once lived in a towne, where scarce a gentleman, or any of civill carriage lived, and having found but ill requitall for good deserts, I caused this to be written over the porch of their free-schoole doore: Subi dura a rudibus. It is Palindrome, the letters making the same againe

CC BY NC

Gabriella E. Imposti, (LILEC, Università di Bologna) – gabriella.imposti@unibo.it
ORCID: 0000-0002-1889-7931

backwards»[1]. In ogni lingua esistono dei palindromi "naturali", ad esempio in italiano: *ama*, *ala*, *aveva*, *esse*, *esose*, *idi*, *ivi*, *inani*, *kayak*, *osso*, *otto*, *ovo*, *pop*, *radar*, *sos*, *tot*. In russo: *kazak*, *kabak*, *tut*, *pop*, *ierei*, *dovod*, *radar*, *oko*, *ded*, *zakaz*, *potop*, *madam*, *komok*, *topot*, *nagan*, *letel*, *pup*, *ono*[2].

Nel mondo naturale troviamo molti esempi di "palindromicità", tutti riconducibili alla legge della simmetria: ad esempio gli enzimi di restrizione in biologia molecolare sono costituiti da sequenze palindromiche, cioè dotate di simmetria bilaterale nella composizione nucleotidica, per cui dalla sequenza da sinistra a destra di un'elica si ottiene la composizione dell'elica complementare da destra a sinistra[3]. In ambito matematico il palindromo è «una sequenza (a_1, a_2, …, a_n) di lettere di un *alfabeto* assegnato che ha la proprietà di essere *simmetrica* (cioè tale che si abbia $a_i = a_{n+1-i}$ per $i = 1, 2, \ldots, n$)» (Buratti 2007). Troviamo esempi di palindromicità anche in musica come il canone cancrizzante o retrogrado in cui la voce conseguente inizia dall'ultima nota della voce antecedente e prosegue all'indietro, terminando con quella iniziale. Nelle arti figurative possono essere considerate esempi di palindromicità le opere di Escher e Salvator Dalì (Bubnov 2005: 234).

Le origini di questa forma risalgono all'epoca classica, un celebre esempio di iscrizione palindromica è il cosiddetto quadrato del Sator, una iscrizione latina in forma di quadrato magico le cui parole «SATOR, AREPO, TENET, OPERA, ROTAS» costituiscono un palindromo che può essere letto da sinistra a destra e dal basso all'alto e viceversa. Il più celebre è probabilmente quello rinvenuto nel novembre del 1936 su una colonna della Palestra Grande a Pompei risalente a prima dell'eruzione del Vesuvio del 79 d.C (Camilleri 1999: 11).

La comparsa nella letteratura russa del XVII secolo del palindromo, allora noto come *carmen cancrinum* o *račij pesni*, va fatta risalire all'influenza del barocco mediato dalla cultura ucraina come pure all'adozione del verso

1 Testo consultabile online sul sito di *Early English Books*, cfr. <https://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/pageviewer-idx?cc=eebo;c=eebo;idno=a09207.0001.001;node=A09207.0001.001:5.9;seq=134;vid=14563;page=root;view=text> (ultimo accesso: 15-05-2022).

2 «Cosacco, taverna, qui, pope, monaco, argomento, radar, occhio, nonno, ordine, diluvio, madam, grumo, scalpitio, revolver, volava, ombelico, lui». Esempi tratti da Stepanov 2009.

3 *Dizionario di medicina*, s.v. *Enzima di restrizione*, cfr. <http://www.treccani.it/enciclopedia/enzima-di-restrizione_(Dizionario-di-Medicina)/> (ultimo accesso: 15-05-2022).

sillabico, come attestano alcuni esempi di versi palindromici nel libro *Mleko ot ovcy pastyru naležnoe* (*Il latte delle pecore appartiene al pastore*) del poeta ucraino Ivan Veličkovs'kij (1630-1701), il quale rivolgendosi al lettore scrive che questi versi (palindromici) non sono alla portata dei sempliciotti, ma sono «*štučki poetic'kie*» 'cosette poetiche' che comportano una certa difficoltà per chi li compone (Birjukov 1994: 103). Con il passaggio alla versificazione sillabo-tonica e il prevalere della influenza della cultura francese su quella russa, l'interesse per i versi "curiosi" sembra affievolirsi, tuttavia resta celebre l'indovinello in versi palindromici di Gavrila Deržavin (1743-1816):

Я разуму уму заря,
Я иду с мечем судия;
С начала та ж я и с конца
И всеми чтуся за Отца[4].

Nell'Ottocento, a parte qualche eccezione, sembra quasi perdersi la memoria di tale forma (Čudasov 2009: 13-14), tuttavia proprio all'inizio del Novecento russo si assiste ad un revival del palindromo che va ben oltre i confini di singole parole o brevi frasi a carattere aforistico. Si è parlato del carattere *palindromico* o addirittura *palindrosofico* dell'Avanguardia: «[…] L'avanguardia è imperitura, torna eternamente al punto di partenza. In questo consiste *la legge fondamentale della filosofia dell'avanguardia.* Una legge *palindromica*! Ma non nel senso di "corsa all'indietro" […], bensì di somma simmetria, di *palindrosofia*» (Bubnov 2005: 23)[5]. Non a caso il palindromo *lato sensu* assume un ruolo significativo nel contesto delle sperimentazioni verbali e poetiche del poeta futurista russo Velimir Chlebnikov (1885-1922)(Grigor'ev 1983: 96-98), il quale nel 1912 «in uno stato di pura follia»[6] compose una poesia interamente scritta in palindromi, *Pereverten'*, che a detta di Markov (1962: 157) diventò famosa quanto il celebre *Zakljatie*

4 «Io sono l'Aurora della ragione e del senno, / Vengo giudice con la spada; / Sono la medesima dall'inizio e dalla fine / E da tutti sono ritenuta Padre» (Deržavin 1866, 3: 443). Sono palindromi solo i primi due versi; la soluzione di questo indovinello è stata interpretata come "Dio", che è inizio e fine di tutto, ma anche come "zarina", cioè l'imperatrice Caterina II (le traduzioni dal russo sono mie, salvo diversa indicazione. Si seguono le norme della traslitterazione scientifica).

5 «авангард неувядаем, он бесконечно возвращается на круги своя. В этом основной закон философии авангарда. Закон – палиндромический! Не в смысле "бега назад" […], но в смысле высшей симметрии – палиндрософии»

6 «в чистом неразумии» (*Svojasi*, Chlebnikov 1986: 37).

smechom (*Esorcismo col riso*). Il termine usato da Velimir Chlebnikov per definire il suo componimento palindromico, *perevertén'* è infatti un calco di traduzione formato da basi lessicali di origine slava che sostituiscono quelle greche del termine letterario: al greco *palin* corrisponde il prefisso slavo *pere-*, che introduce il significato di 'ripetizione', e al greco *dromos* corrisponde la base verbale *vertet'*, 'girare'. Per questo motivo, accanto alla parola russa di origine greca, *palindrom*, nella *Kratkaja literaturnaja ėnciklopedija* (*Breve enciclopedia letteraria*), Michail Gasparov (1968: 655-656) usa il termine chlebnikoviano *perevertén'*, riportando inoltre diverse citazioni tratte da un altro componimento palindromico dello stesso Chlebnikov, *Razin*. Nel vocabolario del Dal', da cui Chlebnikov attingeva molto del suo ricco materiale linguistico, si rimanda tuttavia anche alla connotazione magica, addirittura diabolica, attribuita al palindromo: uno dei significati del verbo *perevertyvat'* (da cui deriva *pereverten'*) è infatti «trasformare qualcuno in qualcosa. La strega *trasforma* la fanciulla in gazza»[7] (Dal' 1882, 3: 37), mentre il derivato *pereverտyš*, equivalente a *pereverten'*, significa «vampiro, licantropo, lupo mannaro»[8] (Dal' 1882, 3: 38).

A tale proposito Lotman (1992: 23) sottolinea che:

> Nella lettura 'normale' il testo si identifica con la sfera 'aperta' della cultura, mentre nella lettura a ritroso si identifica con quella esoterica. È sintomatico l'uso dei palindromi negli scongiuri, nelle formule magiche e nelle iscrizioni sulle porte e sulle tombe, cioè nei luoghi di confine dello spazio culturale attivi in senso magico [...] Il meccanismo speculare [...] ha una diffusione tanto ampia che [...] lo si può considerare universale e pervasivo del piano molecolare e delle strutture generali dell'universo[9].

7 «оборачивать кого во что. Ведьма *перевертывает* девку в сороку» (il corsivo è mio, G.I.).

8 «вовкулака, оборотень, опрокидень». Un altro significato di *péreverten'* (con l'accento sulla prima sillaba invece che sull'ultima) è anche «Persona che improvvisamente ha cambiato le proprie concezioni e convinzioni» («человек, внезапно изменивший понятия, убежденья свои»).

9 «Текст при "нормальном" чтении отождествляется с "открытой", а при обратном – с эзотерической сферой культуры. Показательно использование палиндромов в заклинаниях, магических формулах, надписях на воротах и могилах, т.е. в пограничных и магически активных местах культурного пространства [...] Зеркальный механизм [...] имеет столь широкое распространение [...], что его можно назвать универсальным, охватывающим молекулярный уровень и общие структуры вселенной».

Nel 1920 Chlebnikov realizzò un vero *tour de force* palindromico con il poema *Razin*, costituito da ben 408 versi in palindromi, con il quale concretizzò tutto il potenziale creativo, semantico e mitico della palindromia per il rinnovamento della lingua della poesia russa (Čudasov 2009: 21, Greber 1998b: 161, 173; Birjukov 2003). Così commenta Kručënych, in *15 let russkich futuristov* (*15 anni di futuristi russi*):

> Il palindromo… sembrerebbe uno scherzo, un divertimento di seminaristi alla Pomjalovskij […] Chlebnikov […] si è accostato al palindromo di soppiatto, con il passo felpato di un puma e ha acchiappato il topo del palindromo facendo di esso qualcosa di grande e autentico. […] Il palindromo, un tempo gioco per bambini, è diventato un gioco per giganti. Anzi, non un gioco, ma una cosa seria. Il poema di Chlebnikov [Razin] è l'unica opera di grandi dimensioni in letteratura costruita sul modello del palindromo[10] (Kručënych 1928: 18).

Al centro di questo esperimento palindromico, rimasto insuperato per dimensioni fino agli esperimenti dell'OuLiPo[11] negli anni anni Sessanta, sta la figura di un ribelle cosacco del Seicento, Sten'ka Razin[12], considerato dal-

[10] «[…] Перевертень... Казалась бы, шутка, забава Помяловских семинаристов [...] Хлебников [...] подкрался к перевертню мягкой поступью "Пумы" и поймал мышку перевертня – и сделал из него большое и настоящее. [...] Перевертень – преджде игра детей – стала игрой гигантов. И даже не игрой, а серьезным делом. [...] Поэма Хлебникова – единственная в литературе большая вещь, построенная на примере перевертня». Kručënych allude allo scrittore Nikolaj Gerasimovič Pomjalovskij (1835-1863) che nei suoi *Očerki bursy* (*Schizzi del seminario*, 1862-1863) descrive la vita del seminario e del convitto annesso al Monastero di San Alessandro Nevskij a Pietroburgo dove lui stesso aveva trascorso un lungo periodo.

[11] "Ouvroir de Littérature Potentielle", ovvero "Officina di letteratura potenziale", fondato nel 1960 da Raymond Queneau e François Le Lionnais, si proponeva di creare opere letterarie usando tecniche della scrittura vincolata. Tra i membri di spicco, i romanzieri Georges Perec, Italo Calvino e il poeta e matematico Jacques Roubaud. Nel 1969 Georges Perec scrive *Le Grand Palindrome*, un testo narrativo palindromico di circa 5000 caratteri.

[12] Stepan Timofeevič (Sten'ka) Razin (ca. 1630-1671), cosacco del Don che negli anni 1670-1671 capeggiò la più grande rivolta cosacca della storia russa di epoca prepetrina. Questo personaggio ispirò altri autori vicini a Chlebnikov, come ad esempio Vasilij Kamenskij (1884-1961), poeta futurista e uno dei primi aviatori russi, che nel 1915 scrisse il romanzo *Sten'ka Razin* (pubblicato nel 1916), di cui nel 1928 fece una nuova versione dal titolo *Stepan Razin. Privol'nyj roman* (*Stepan Razin. Romanzo libero*]. Al ribelle cosacco è dedicato anche il suo poema *Serdce narodnoe – Sten'ka Razin. Poéma* (*Cuore del popolo – Sten'ka Razin. Poema*, 1918) e anche una *pièce* teatrale del 1919, poi

la critica sovietica precursore, assieme a Emeljan Pugačëv, della Rivoluzione d'Ottobre. Kručënych (1928: 18) osservava a proposito di questo poema «Da destra a sinistra e da sinistra a destra rimbomba l'enorme rivolta di Sten'ka Razin»[13]. Il palindromo assurge qui a vero e proprio "cronotopo" della Rivoluzione, in quanto rovescia la linearità del discorso e con ciò stesso l'irreversibilità del tempo, rappresentando l'idea stessa di trasformazione e metamorfosi (Greber 1998a). Esso funziona «a livello formale come la realizzazione della filosofia dell'inversione, della legge delle altalene[14], che pervade il mondo di Chlebnikov»[15] (Lönnqvist 1986: 299-300). Chlebnikov considera sé stesso come il «doppio negativo» (*otricatel'nyj dvojnik*), il *rovescio* (una sorta di palindromo *bifronte*) del brigante cosacco che depredava e incendiava, egli è dunque un rivoluzionario della parola (Markov 1962: 157), come afferma in *Truba Gul Mully* (*La tromba del Gul Mullah*):

Я Разин напротив,
Я Разин навыворот [...]
Он грабил и жёг, а я слова божок[16].
(Chlebnikov 1986: 350)

Ci si pone a questo punto il problema se e in quale misura e in che modo possa essere traducibile il palindromo. Certamente il palindromo costituisce una forma «estrema» (Nasi 2015) di gioco linguistico basato su una rigida organizzazione del principio fonetico associato a quello se-

rielaborata nel 1923 e rappresentata nel Teatro della Rivoluzione di Mosca nel 1924 con scenografie di Konstantin Vjalov (1900-1976).

13 «Справа налево и слева направо гремит огромный бунт Степана Разина».

14 Si fa riferimento qui alla teoria formulata da Chlebnikov nelle sue *Tavole del fato*, secondo cui la storia oscillerebbe a intervalli regolari ora verso l'alto ora verso il basso come un'altalena, in un alternarsi di vittorie e sconfitte, periodi di pace e di conflitto. Il poeta sintetizzò questa sua idea già in un breve componimento del 1911: «La legge delle altalene prescrive / d'aver calzature ora larghe ora strette. / Al tempo di farsi ora notte ora giorno, / ora al rinoceronte ed ora all'uomo d'essere signori della terra!». «Закон качелей велит / Иметь обувь то широкую, то узкую, / Времени – то ночью, то днем, / А владыками земли быть то носорогу, то человеку» ("Sadok Sudej", I, 1910, p. 240, traduzione di A.M. Ripellino in Chlebnikov 1968: 20).

15 «The palindrome functions on the formal level as a realization of the philosophy of inversion (*zakon kačelej*) pervading Chlebnikov's poetic world».

16 «Io sono un Razin al contrario, / sono un Razin alla rovescia, [...] / lui rubava e bruciava e io della parola sono l'idolo».

mantico; nonostante ciò, non si può a priori proclamarne l'intraducibilità assoluta (Delabastita 1994: 223). Nei rari casi in cui ci si è accostati a testi palindromi, si è optato per traduzioni che rinunciano del tutto a conservare la forma del palindromo a favore di un (ipotetico) senso del testo di partenza. Gary Kern (1976: 65-66) dà un saggio di traduzione in inglese del breve componimento in palindromi di Velimir Chlebnikov, *Pereverten'* del 1912[17]. Il suo obiettivo è cercare di trasmettere il più possibile la semantica (per quanto enigmatica)[18] del testo, rinunciando totalmente a riprodurne la componente palindromica, dominante nell'originale. Riportiamo a p. 96 il testo del *Palindromo* (pubblicato in Chlebnikov 2000-2006, 1: 261) che, specie nel verso finale, presenta alcune differenze rispetto a quelle precedenti. La traduzione italiana di questo componimento palindromico ha valore esclusivamente di servizio; non si è cercato di rendere in italiano i palindromi dell'originale.

Il testo originale presenta nel complesso un ritmo trocaico in genere ternario e mantiene la medesima disposizione delle sillabe accentate in entrambi i sensi di lettura (Čudasov 2005). Viene inoltre ignorata ai fini della palindromicità la presenza nella grafia prerivoluzionaria della lettera ‹ъ› alla fine delle parole terminanti in consonante[19] (Bubnov 2002). In posizione accentata e metricamente forte si nota il prevalere del fonema /o/, rappresentato non solo dal grafema ‹o›, ma anche da ‹e› pronunciato /o/ sotto accento. La lunghezza media delle parole non supera le due sillabe (con qualche eccezione: *koleso*, *osëlok*, *uželi*); prevalgono i vocaboli monosillabici, che nella lingua russa costituiscono una netta minoranza. Ciò dà vita a uno stile «lapidario» (Bubnov 2002), agevolato peraltro in russo dall'assenza dell'articolo e dal carattere flessivo della lingua. Prevalgono forme come aggettivi brevi maschili singolari, genitivi plurali con desinenza zero; frequenti sono anche i casi di omonimia (vedi sotto) che rendono difficile decifrare il significato di alcuni versi.

17 Scritto nel 1912, pubblicato per la prima volta nel 1913 sull'almanacco collettivo "Sadok Sudej", II ("Il vivaio dei giudici", II) e in seguito anche nella raccolta di poesie di Chlebnikov *Izbornik stichov. 1907-1914* (*Versi scelti. 1907-1914*), Euy, Petrograd 1914, p. 23. Kern, evidentemente, si basa sull'edizione in 5 voll. a cura di Tynjanov e Stepanov (Chlebnikov 1928-1933).

18 «Il palindromo non è privo di senso, ma al contrario è dotato di una molteplicità di significati» («Палиндром не бессмыслен, а много-смыслен», Lotman 1992: 22).

19 Ovviamente nella sua prima pubblicazione il testo presentava l'uso di questo grafema. Si riporta qui il testo nella grafia normalizzata successiva alla riforma grafica del 1918.

ПЕРЕВЕРТЕНЬ

(Кукси, кум, мук и скук)
Кони, топот, инок.
Но не речь, а черен он.
Идем, молод, долом меди.
Чин зван мечем навзничь.
Голод, чем меч долог?
Пал, а норов худ и дух ворона лап.

А что? Я лов? Воля отча!
Яд, яд, дядя!
Иди, иди!
Мороз в узел, лезу взором.
Солов зов, воз волос.
Колесо. Жалко поклаж. Оселок.
Сани, плот и воз, зов и толп и нас.
Горд дох, ход дрог.
И лежу. Ужели?
Зол, гол лог лоз.
И к вам и трем с Смерти-Мавки.

TURNABOUT

Horses, tramping, a monk,
Yet no speech, but black is he.
We go a lad, over the dale of copper.
Rank is named with the sword downward.
Hunger by what is the sword long?
He fell but his temper is bad and his spirit
[a raven clawed.
But what? I'm a catch? It's the will of the Lord!
Poison, poison, uncle!
Go, go!
Frost in a knot, I crawl with my gaze.
A light-bay cry, a cart of hair.
A wheel. Sorry for the load. Touchstone.
Sleds a raft and a cart, the cry of crowds and us.
The city died down, a procession of hearses.
And I lie? Really?
Of ashes naked is the ravine of vines.
And to you and to the three from the death of
[the witch.

PALINDROMO

(Mogi, compari, tormenti e tedi)
Cavalli, scalpitio, monaco,
Ma non discorso, ma è nero lui.
Andiamo, giovane, per la valle del rame.
Il grado è chiamato spada alla rovescia.
Fame, per che cosa è lunga la spada?
È caduto, ma l'umore è cattivo e lo spirito artigli di corvo.
Ma che? Sono io la preda? Sia fatta la volontà del Padre.
Veleno, veleno, zio!
Vai! Vai!
Gelo in un nodo, striscio con lo sguardo.
Richiamo di usignoli, un carro di capelli.
Ruota. Peccato per il carico. Mola.
Slitta, zattera e carico, richiamo e delle folle e di noi.
Il superbo schiattò, il passo delle barre.
E giaccio. Davvero?
Cattivo, nudo burrone di tralci.
E a voi e ai tre dalla Morte-Strega.

Da un primo confronto tra il testo di partenza (ТР) e quello di arrivo (ТА) risulta che, nonostante Kern non traduca il sottotitolo «кукси, кум мук и скук», la traduzione inglese comporta un certo ampliamento del ТР, soprattutto per via 1) degli articoli determinativi e indeterminativi, assenti in russo, 2) della copula 'essere', non usata al tempo presente in russo, e 3) del passaggio da una lingua flessa a una analitica. La semantica del testo originale è molto indistinta ed enigmatica anche a causa della indeterminatezza della morfologia, subordinata alla componente fonetica che struttura tutto il verso e costituisce di fatto il "significato" del testo risvegliando «un'eco sonora» (Birjukov 1997)[20], con un conseguente indebolimento dell'aspetto semantico convenzionale (Jakobson 1987). Ad esempio, *solov* (verso 11) potrebbe essere un aggettivo da ricondurre a *solovej* 'usignolo', oppure, come si suggerisce nelle note a Chlebnikov (2000-2006, 1: 492), potrebbe derivare dalla parola ucraina *soloviti* 'diventare cupo, di colore scuro'. Esiste inoltre l'aggettivo *solovyj*, usato per indicare il colore giallastro del manto dei cavalli ed è proprio questa la soluzione scelta da Gary Kern «light-bay cry», mentre io propongo «Richiamo di usignoli», che si inserisce, peraltro, nella poetica del nostro, sempre molto attento al mondo degli uccelli[21].

Nel verso 16 notiamo l'ambiguità morfologica tra aggettivo breve maschile e genitivo plurale neutro o femminile: «Зол, гол лог лоз». *Zol* può essere interpretato come forma breve singolare dell'aggettivo maschile *zloj* 'cattivo', come genitivo plurale del sostantivo neutro *zlo* 'male', oppure come genitivo plurale del sostantivo femminile *zola* 'cenere'. Invece *log* è indubbiamente nominativo singolare di un sostantivo maschile che significa 'burrone'; in base a ciò e alla sua posizione è giustificata l'interpretazione di *zol* come forma maschile dell'aggettivo breve 'cattivo', sostenuta

20 «и в этом как раз состоит смысл – пробуждение звукового отклика».

21 Nella traduzione inglese del verso 3 «Идем, молод, долом меди.» non viene colto il valore di vocativo di *molod*. Peraltro, nella edizione di riferimento (Chlebnikov 1928-1933, 2: 43) è omessa la virgola prima di *molod*. Al verso 4 «Чин зван мечем навзничь» non concordo con la traduzione inglese, interpretando la funzione dello strumentale non come causa efficiente, bensì come modo. Cfr. la locuzione abbastanza comune: *Ego zavut Ivanom*, lett. 'lo chiamano Ivan', ovvero 'si chiama Ivan'. Al verso 12 «Колесо. Жалко поклаж. Оселок», alla lettera *poklaž* significa 'carichi', ma preferisco il singolare per analogia con gli altri sostantivi del verso, che sono al singolare. Peraltro nell'originale russo i vocaboli *poklaž* (sostantivo femminile al genitivo plurale con desinenza zero), e *oselok* (nominativo maschile con desinenza zero) sono accomunati dal fatto di terminare entrambi in consonante con desinenza zero. Cerco di rendere questa isotopia lasciando al singolare anche il primo sostantivo.

per analogia nello stesso verso da *gol*, a sua volta forma breve dell'aggettivo maschile *golyj* 'nudo', mentre *loz* è genitivo plurale del sostantivo femminile *loza* 'tralcio'. Gary Kern opta invece per la traduzione di *zol* come «ashes». Noteremo che poi che *gord* nel verso «Горд дох, ход дрог» è erroneamente tradotto come «city», invece che come 'superbo', evidentemente per attrazione con *gorod* 'città'.

Come si è accennato sopra, al palindromo viene tradizionalmente attribuita una connotazione magica, addirittura diabolica, che è registrata anche nel Dizionario del Dal' a proposito del verbo *perevertyvat'* da cui deriva il vocabolo russo *pereverten'* impiegato da Chlebnikov per indicare appunto il palindromo. Non stupisce dunque che il componimento si concluda con un riferimento alla «Mavka», una strega del folclore ucraino dotata di poteri di metamorfosi, analoga «al lupo mannaro, allo spirito maligno, diabolico [… che] simboleggia il male, la perfidia, la guerra e la morte e si presenta sotto l'aspetto di una donna ammaliatrice con un bel volto» (Parnis 2000: 650)[22]. Nell'edizione a cura di Duganov (Chlebnikov 2000-2006) la poesia viene pubblicata secondo una variante attestata dai manoscritti e non come si presenta in "Sadok Sudej", 2 (1913) e in altre edizioni (ad esempio in *Izbornik*), dove l'ultimo verso è spezzato in due (Čudasov 2005) e non troviamo il trattino tra *smert'* 'morte' e *mavka* 'strega'. In assenza del trattino è giustificato interpretare la sequenza *smerti mavki* come 'della morte della strega', dove il primo genitivo *smerti* è retto dalla preposizione *s* con valore temporale, ed è appunto questa l'interpretazione di Kern «from the death of the witch». Il trattino, tuttavia, permette di interpretare come correlati i vocaboli *smert'* e *mavka* evocando la tetra figura della Morte-Strega[23].

Abbiamo analizzato un esempio di traduzione "semantica" di un testo palindromico notando che, al di là dell'ambiguità intrinseca al TP, ne risulta un testo che appare, paradossalmente, rasentare il non senso mentre della componente fonica, così centrale per il palindromo, non resta niente. In linea teorica, una traduzione che volesse conservare il principio palindromico dovrebbe presentare minori difficoltà se condotta tra lingue affini, appartenenti a una medesima famiglia e/o tipologia linguistica, benché le lingue si differenzino per il loro grado di "palindromicità" (Greber 1998b:

22 «[…] оборотню, злому духу, нечистой силе, […] символизирует зло, коварство, войну и смерть и предстает в виде женщины-соблазнительницы с красивым лицом».

23 Interpretazione giustificata nell'edizione a cura di Duganov e Arenzon (Chlebnikov 2000-2006) anche dall'uso delle iniziali maiuscole.

162). Tuttavia, puntare a riprodurre rigorosamente la forma del palindromo potrebbe comportare una quasi completa perdita di senso nel testo di arrivo, a meno di non procedere ad un'operazione di riscrittura che comporta, come nel caso della traduzione dei giochi linguistici (Delabastita 1997, Hofstadter 1997), una notevole dose di creatività "secondo le regole" in senso oulipiano (Garroni 2010: 67).

Proprio questo è l'approccio adottato dal poeta tedesco Oskar Pastior (1927-2006), peraltro l'unico membro tedesco dell'OuLiPo, quando affronta il medesimo palindromo di Chlebnikov per la raccolta *Mein Chlebnikov* (Pastior 2003). Pastior supera la tentazione, e l'illusione, di restituire il testo chlebnikoviano in un'altra lingua procedendo con una traduzione parola per parola che specialmente nel caso del palindromo non può che sfociare nel nonsenso assoluto. Egli dichiara apertamente che il suo intento è cercare di immedesimarsi con il metodo creativo del poeta russo per conservare il principio strutturale fondante del componimento, il palindromo:

> An Chlebnikov […] reizte mich gerade die Unmöglichkeit, seinen Wortgeflechten mit einer Sinn-Klang-Rhythmus-Übertragung beizukommen – als Herausforderung, seine poetische Methode […] [K]ann ich auch sagen, daβ die Arbeit an und mit Chlebnikov stellenweise wie ein Freiheitsrausch war…[24] (Pastior 2003: 103-105).

Si riporta a p. 100 un frammento della traduzione di Pastior. Il poeta procede a una traduzione «estrema» (Nasi 2015) del testo chlebnikoviano che ricorre alla *riscrittura* del testo basata sul principio stesso del palindromo, piuttosto che cercare, inutilmente, di tradurlo alla lettera: «tradurre Chlebnikov significa scrivere "à la" Chlebnikov, vuol dire comporre *come* Chlebnikov, significa attualizzare Chlebnikov nella lingua d'arrivo in questo caso nel medium della lingua tedesca»[25] (Ingold 2003: 106). Il risultato è un componimento in versi palindromici, un poco più lungo dell'originale (22 versi invece di 17), che – pur adottando come tema il motivo della cavalcata dal quale prende l'avvio il componimento chlebnikoviano *koni*, *topot*

[24] «Di Chlebnikov […] mi ha attratto solo l'impossibilità di ottenere quel suo intreccio di parole con una comunicazione senso-suono-ritmo – come una sfida al suo metodo poetico, […] Posso affermare che il lavoro su e con Chlebnikov era a tratti simile ad un'euforia di libertà».

[25] «Chlebnikov zu übersetzen heiβt nach Chlebnikov zu dichten, heiβt wie Chlebnikov zu dichten, heiβt Chlebnikov fortzuschreiben in der Zielsprache – hier also im Medium des Deutschen».

Chlebikov
ПЕРЕВЕРТЕНЬ

(Кукси, кум, мук и скук)

Кони, топот, инок.
Но не речь, а черен он.
Идем, молод, долом меди.
Чин зван мечем навзничь.
Голод, чем меч долог?
[...]

Pastior

Rätsel, Nebel, Manie...

Eis- Echo, wiederhell, ist still. Ehre die Woche sie.
Zagbart, Schneemensch, Trabgast.
Ton tut not.
Reite, Tier!
Latz, muβt zum Stall.
[...]

Traduzione italiana letterale da Pastior

Enigma, Nebbia, Mania…

Un'eco di ghiaccio, di nuovo luminosa, tace. Onore la settimana lei.
Timida barba, uomo delle nevi, ospite al trotto.
Il suono risuona necessità.
Cavalca, animale!
Pettorina, dobbiamo andare alla stalla.
[...]

'cavalli, scalpitio' – segue una linea narrativa completamente autonoma, condizionata dal principio palindromico e perciò pervasa da una semantica "attenuata".

Si potrebbe concludere questa breve analisi della soluzione adottata da Pastior citando le parole di Bubnov (2005: 237) secondo cui «La FORMA stessa della palindromia genera la LINGUA della palindromia. E questa è la principale legge linguo-poetica della palindromia»[26].

26 «сама ФОРМА палиндромии рождает ЯЗЫК палиндромии. И это главный лингвопоэтический закон палиндромии».

Bibliografia

Bartezzaghi S. (2011), *Palindromi*, in: *Enciclopedia dell'Italiano*, cfr. <http://www.treccani.it/enciclopedia/palindromi_(Enciclopedia-dell'Italiano)/> (ultimo accesso: 15-05-2022).

Birjukov S. (1994), *Zevgma. Russkaja poėzija ot modernizma do postmodernizma*, Nauka, Moskva.

Birjukov S. (1997), *Palindrom kak ustrojstvo sticha*. *Velimiru Chlebnikovu*, "Vizual'naja poėzija", 1, pp. 18-19, cfr. <http://screen.ru/vadvad/Vadvad/Arp/Visual/sbiryuk.htm> (ultimo accesso: 15-05-2022).

Birjukov S. (2003), *Revizor roz i ver. (O palindromii)*, in: Id., *Roku Ukor. Poetičeskie načala*, RGGU, Moskva, pp. 159-235.

Bubnov A.V. (2002), *Palindromija: Ot perevertnja do pantogrammy*, "Novoe Literaturnoe Obozrenie", 5 (57), pp. 295-312, <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/57/bub1.html> (ultimo accesso: 15-05-2022).

Bubnov A.V. (2005), *Avangard i palindromija ili Palindromija i Avangard*, "Russian, Croatian and Serbian, Czech and Slovak, Polish Literature", 3-4 (57), pp. 233-244.

Buratti M. (2007), *Lezioni di palindromopoiesi. Introduzione*, cfr. <http://matematica.unibocconi.it/palindromi/home.htm> (ultimo accesso: 15-05-2022).

Camilleri R. (1999), *Il quadrato magico. Un enigma che dura da duemila anni*, BUR, Milano.

Chlebnikov V. (1928-1933), *Sobranie proizvedenij*, 5 voll., a cura di Ju. Tynjanov, N. Stepanov, Izdatel'stvo pisatelej, Leningrad.

Chlebnikov V. (1968), *Poesie di Chlebnikov*, trad. it. di A.M. Ripellino, Einaudi, Torino.

Chlebnikov V. (1986), *Tvorenija*, a cura di E. Poljakov, edizione dei testi e commento di V. Grigor'ev e A. Parnis, Sovetskij pisatel', Moskva.

Chlebnikov V. (2000-2006), *Sobranie sočinenij v 6-i tomach*, a cura di R. Duganov, Nasledie, Moskva.

Čudasov I.V. (2005), *Neskol'ko nabljudenij nad palindromami*, in: G.G. Glinin, L.V. Evdokimova, A.A. Borovskaja, O.E. Romanovskaja (a cura di), *Tvorčestvo V. Chlebnikova i russkaja literatura. Materialy IX Meždunarodnych chlebnikovskich čtenij 8-9 sentjabrja 2005 goda*, Astrachanskij universitet, Astrachan', pp. 130-133, cfr. <http://rifma.com.ru/Chudasov-4.htm> (ultimo accesso: 31-08-2017).

Čudasov I.V. (2009), *Evoljucija form kombinatornoj poėzii XX veka,* tesi di dottorato in scienze filologiche, Astrachanskij universitet, Astrachan'.

Dal' V.I. (1882), *Tolkovyj slovar' živogo velikorusskogo jazyka v 4 tt.,* Tipografija M.O. Vol'fa, Sankt Peterburg (reprint: Russkij jazyk, Moskva 1980).

Delabastita D. (1994), *Focus on the Pun: Wordplay as a Special Problem in Translation Studies*, "Target", VI, 2, pp. 223-243.

Delabastita D. (1996), *Introduction*, "The Translator", II, 2 (Special Issue: *Wordplay and Translation: Essays on Punning and Translation*), pp. 127-141.

Delabastita D. (1997), *Introduction*, in: D. Delabastita (a cura di), *Traductio. Essays on Punning and Translation*, St. Jerome, Manchester, pp. 1-22.

Deržavin G.R. (1866), *Sočinenija*, a cura di Ja. Grot, vol. 3, Tipografija Imperatorskoj Akademii Nauk, Sankt Peterburg.

Garroni E. (2010), *Creatività*, Quodlibet, Macerata.

Gasparov M.L. (1968), *Pereverten'*, in: A.A. Surkov (a cura di), *Kratkaja literaturnaja ėnciklopedija*, vol. 5, Sovetskaja Ėnciklopedija, Moskva, coll. 655-656.

Greber E. (1998a), *A Chronotope of Revolution: The Palindrome from the Perspective of Cultural Semiotics*, "The Palindromist", 6, cfr. <http://www.palindromist.org/chronotype> (ultimo accesso: 31-08-2015), cfr. anche <https://thenabokovian.org/sites/default/files/2018-01/NABOKV-L-0012152___body.html> (ultimo accesso: 15-05-2022).

Greber E. (1998b), *Palindromon – Revolutio*, "Russian, Croatian and Serbian, Czech and Slovak, Polish Literature", 1 (48), pp. 159-204.

Grigor'ev V.P. (1983), *Grammatika idiostilja: V. Chlebnikov*, Nauka, Moskva.

Hofstadter D.R. (1997), *The Search for Essence 'twixt Medium and Message*, in: D. Delabastita (a cura di), *Traductio. Essays on Punning and Translation*, St. Jerome, Manchester, pp. 177-206.

Ingold F.P. (2003), *Pußt ins Ohr. Ein Wort zu Pastiors Chlebnikov*, in: O. Pastior, *Mein Chlebnikov*, Urs Engeler, Basel, pp. 106-108.

Jakobson R. (1987), *Novejšaja russkaja poėzija*, in: Id., *Raboty po poėtike*, Progress, Moskva, pp. 272-316 (1ª ed. Praha 1921, cfr. anche: Id., *Selected Writings*, vol. 5, Mouton, The Hague-Paris-New York 1979, 299-354).

Kern G. (a cura di)(1976), Velimir Khlebnikov, *Snake Train. Poetry and Prose*, Ardis, Ann Arbor.

Kručënych A. (1928), *15 let russkogo futurizma, 1912-1927 gg.*, Izdanie Vserossijskogo sojuza poetov, Moskva, cfr. <http://elib.shpl.ru/ru/nodes/3482-kruchenyh-a-e-15-let-russkogo-futurizma-1912-1927-gg-m-vseros-soyuz-poetov-1928 > (ultimo accesso: 15-05-2022)

Lönnqvist B. (1986), *Chlebnikov's 'Double Speech'*, in: W. Weststeijn (a cura di), *Velimir Chlebnikov (1885-1927). Myth and Reality,* Rodopi, Amsterdam, pp. 291-315.

Lotman Ju. (1992), *O semiosfere*, in: Id., *Izbrannye stat'i v trech tomach*, I (*Stat'i po semiotike i topologii kul'tury*), Aleksandra, Tallin, pp. 11-24.

Markov V. (1962), *The Longer Poems of Velimir Khlebnikov*, University of California Press, Berkley.

Nasi F. (2015), *Traduzioni estreme*, Quodlibet, Macerata.

Parnis A.E. (2000), *O metamorfozach mavy, olenja i voina. K probleme dialoga Chlebnikova i Filonova*, in: *Mir Velimira Chlebnikova. Stat'i. Issledovanija (1911-1998)*, Jazyki russkoj kul'tury, Moskva, pp. 637-695.

Pastior O. (2003), *Mein Chlebnikov*, Urs Engeler, Basel.

Peacham H. (1638), *The Truth of our Times Revealed out of One Mans Experience*, cfr. <https://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/pageviewer-idx?cc=eebo;c=eebo;idno=a09207.0001.001;node=A09207.0001.001:5.9;seq=134;vid=14563;page=root;view=text> (ultimo accesso: 15-05-2022).

Stepanov E. (2009), *Palindrom kak poėzija*, "Literaturnaja učeba", 1, cfr. <http://stepanov-plus.ru/literator/publ/publication.php?id=72> (ultimo accesso: 15-05-2022).

Abstract

GABRIELLA IMPOSTI

A Case of "Extreme Translation": The Palindrome

This article opens with a brief overview of the form and meaning of the palindrome in literature, mathematics and biology. It then focuses on the revival of the palindrome by the Futurist poet Khlebnikov, who in 1912 composed a short poem consisting of palindromes and who later wrote a long poem entirely in palindromic verses devoted to the legendary historical figure of Stenka Razin. The palindrome is a rhetorical device that means more than a mere verbal game in Khlebnikov's poetics. It reflects his conception of the word as a magic and cosmogonic power which can transform and recreate the world. The palindrome is also a figure suitable for the expression of a time of troubles and revolutions. In the article I discuss the problem of the translation of the palindrome as a type of "extreme" translation (Nasi 2015). In particular two translations of Khlebnikov's first palindromic poem *Pereverten'* are analysed. Kern (1976) approaches the palindrome translating into English the semantics of the single words and ignoring its palindromic structure. The second instance is the translation into German by Oskar Pastior, who decides to "translate" the device itself of the palindrome. This is an exampe of "extreme" translation. Pastior re-writes the text *à la Khlebnikov*, trying to be consist with the underlying semantics and themes of the original text.

Lezioni di traduzione 1, a cura di N. Bąkowska e A. Alberti, LILEC, Bologna 2022, pp. 105-122
DOI: 10.6092/unibo/amsacta/6961

Diamo spazio ai *Translator Studies*

Il traduttore letterario come soggetto e oggetto di studio

BARBARA IVANCIC

Risale a qualche anno fa un'interessante indagine di Anna Laura Carrus (2017), volta a esplorare l'attenzione e l'interesse dei lettori nei confronti della figura del traduttore letterario. L'indagine – dal titolo *Fate caso al nome del traduttore?* – ha visto coinvolti 659 lettori cosiddetti forti, vale a dire persone che leggono almeno otto libri all'anno. Come emerge dallo studio, nella maggior parte dei casi si tratta di libri tradotti da altre lingue, naturalmente con una netta prevalenza dell'inglese (nelle sue due varietà principali)[1]. I dati relativi al rapporto con la figura del traduttore ci dicono che: oltre il 60% di quei lettori non legge il suo nome in copertina, il 90% non ricorda il nome del traduttore dell'ultimo libro letto, il 30% non sa dove si trova il nome del traduttore, mentre il 50% di coloro che sanno di poterlo trovare nelle prime pagine, non sa specificare bene dove. Se da questo punto di vista emerge una sostanziale noncuranza nei confronti del traduttore letterario, allo stesso tempo alla domanda «La incuriosirebbe un libro sulla figura del traduttore?» risponde affermativamente quasi il 70% degli intervistati.

Traendo spunto da questa ricerca, da diversi anni inizio i miei corsi di traduzione universitari con domande analoghe, e dagli studenti ricevo

[1] Stando ai dati resi noti dall'Associazione Italiana Editori, la percentuale dei titoli tradotti da lingue straniere nel 2020 si attesta attorno al 17%, cfr. <https://www.aie.it/Cosafacciamo/Studiericerche/Approfondimento.aspx?IDUNI=topnj5ekcpmumlo04clv34tw8933&MDId=17800&Skeda=MODIF105-6511-2021.12.9> (L'ultimo accesso a tutti gli URL menzionati in questo contributo è stato effettuato il 31-01-2022).

CC BY NC

Barbara Ivancic (LILEC, Università di Bologna) – barbara.ivancic@unibo.it
ORCID: 0000-0001-5231-9601

risposte simili a quelle appena riassunte. Tra gli studenti c'è sicuramente una percentuale più alta che sa dove cercare il nome del traduttore e/o che sa menzionarne qualcuno, ma in linea di massima anche loro affermano di farci caso raramente. Spesso mi dicono anche che se ci fanno caso, è segno che la traduzione li ha colpiti perché particolarmente bella o, piuttosto, perché poco riuscita. Questo è un aspetto molto interessante, che ci rivela qualcosa del nostro rapporto con la traduzione e dunque anche con i traduttori. Carlo Fruttero e Franco Lucentini, che insieme hanno scritto, tradotto e riflettuto molto sullo scrivere e sul tradurre, ben lo riassumono, quando affermano che al traduttore «si chiede di considerare suo massimo trionfo il fatto che il lettore neppure si accorga di lui» (Fruttero, Lucentini 2015). Come a dire, ciò che conta è che il testo funzioni, poco (o meno) importa chi ci sta dietro e come si è arrivati a quel testo.

Allo stesso tempo, anche i miei studenti manifestano spesso curiosità nei confronti della persona del traduttore letterario e del suo percorso biografico. Anche qui i risultati della ricerca di Carrus vengono dunque confermati. E del resto, basta partecipare a qualche incontro pubblico con un traduttore letterario, per rendersi conto del grande interesse che le figure dei traduttori suscitano.

Sono atteggiamenti contraddittori? Non necessariamente. La scarsa attenzione o noncuranza nei confronti dei traduttori letterari riflettono, in fondo, atteggiamenti diffusi tanto nell'industria culturale quanto nell'ambito degli studi traduttologici.

Certo, negli ultimi anni i traduttori, almeno quelli più famosi, sono molto presenti nei festival letterari e in altri luoghi dell'industria culturale, e da questo punto di vista hanno indubbiamente acquisito una maggiore visibilità. Allo stesso tempo però, se pensiamo al loro trattamento economico, è evidente che quella stessa industria culturale li relega in una posizione marginale. Ragionando nei termini proposti dal sociologo Pierre Bourdieu (1996), il capitale culturale di cui i traduttori dispongono e che mettono a disposizione all'interno del campo letterario, viene scarsamente oggettivato e questo incide inevitabilmente sul loro status in quello stesso campo. Si riduce cioè, per dirla sempre con Bourdieu, il capitale simbolico di cui godono, che è quello da cui dipendono le dinamiche di potere e le disuguaglianze all'interno della società[2].

[2] Il sito di "Strade", il sindacato dei traduttori editoriali, rappresenta un punto di riferimento per orientarsi tra gli aspetti legali, contrattuali e fiscali del diritto d'autore del traduttore in Italia, cfr. <http://www.traduttoristrade.it/>.

Le origini della scarsa attenzione nei confronti dei traduttori letterari vanno cercate anche all'interno della stessa scienza della traduzione ovvero dei cosiddetti *Translation Studies*, che pure sono stati fondamentali per affermare e riconoscere la traduzione come oggetto di studio e dunque anche l'importanza del traduttore. Per molto tempo però i *Translation Studies* si sono concentrati quasi esclusivamente sul testo (di partenza e/o di arrivo), chiedendo, in maniera più o meno implicita, al traduttore di rimanere, come osservava lo studioso Theo Hermans nel 2001, «hidden, out of view, transparent, incorporeal, disembodied and disenfranchised» (Hermans 2001: 14). Ripensando all'indagine appena menzionata, non c'è quindi da stupirsi che i lettori, anche quelli più attenti, facciano altrettanto.

La critica di Hermans ha evidentemente toccato il segno, se da allora l'attenzione si è sempre più spostata verso il soggetto del processo traduttivo, tanto che oggi assistiamo al profilarsi di un ambito di studi all'interno dei (o accanto ai) *Translation Studies*, che già nella sua denominazione – *TranslatOR Studies* – rende visibile tale spostamento.

Il contributo si propone di ricostruire lo sfondo teorico da cui proviene l'esigenza di un approccio più corporeo e umano allo studio della traduzione, descrivendo alcuni degli indirizzi di ricerca che mettono il traduttore al centro degli studi traduttologici. In questo modo si vuole avviare una riflessione sul significato e sulle implicazioni di questo tipo di ricerche, e possibilmente anche convincere eventuali futuri studiosi di traduzione che concentrarsi sulla dimensione umana dei traduttori e della traduzione è un guadagno per la scienza stessa.

1. L'emergere dei *Translator Studies*

Nel 2009, la rivista online "Hermes – Journal of Language and Communication in Business", pubblicata dalla *School of Communication and Culture* della Aarhus University (Danimarca), dedicava un numero speciale alla traduzione[3], che può essere considerato come il varo della disciplina dei *Translator Studies*. Tra i vari contributi che quel numero raccoglieva sotto il titolo *Translation Studies: Focus on the Translator*, due in particolare si sono rilevati decisivi per l'affermarsi di questo nuovo ambito di ri-

3 Cfr. <https://tidsskrift.dk//her/issue/view/2583>.

cerca: *The Name and Nature of Translator Studies* di Andrew Chesterman (2009) e *Humanizing Translation History* di Anthony Pym (2009).

Nel proporre e motivare la necessità di un ampliamento degli orizzonti all'interno degli studi traduttologici, Chesterman (2009: 13-14) ribadisce come «(all) research on (human) translations must surely at least imply that there are indeed translators behind the translations, people behind the texts. But not all translation research takes these people as the primary and explicit focus, the starting point, the central concept of the research question». Prendendo le mosse da James Holmes (1988a), che a sua volta aveva contribuito in maniera decisiva alla concettualizzazione dei *Translation Studies* attraverso una mappa di sottocampi cui molti studiosi fanno riferimento (Holmes 1988b: 72), Chesterman individua altri campi di studio, che spostano l'attenzione verso il traduttore. All'ambito testuale, principale oggetto di ricerca dei *Translation Studies*, lo studioso affianca pertanto gli ambiti culturale, cognitivo e sociologico. Nella sfera culturale rientrano questioni ideologiche ed etiche, come anche il tema del ruolo e dell'influenza che i traduttori esercitano nella storia in quanto agenti dell'evoluzione culturale. L'ambito cognitivo attiene ai processi mentali e decisionali che la traduzione sottende, a questioni concernenti la personalità del traduttore e il suo rapporto con le norme, all'impatto delle emozioni sul processo traduttivo. L'ambito sociologico, infine, cui già Holmes attribuiva molta importanza, salvo appunto rimandarlo soprattutto al livello testuale (cfr. Holmes 1988b: 74), include moltissime questioni che hanno acquisito sempre più importanza negli ultimi anni, tra cui le condizioni e le modalità di lavoro dei traduttori, il loro habitus e status sociale, le loro relazioni sociali e professionali, il rapporto con la tecnologia. Vi rientrano anche, nella descrizione di Chesterman, il discorso pubblico sulla traduzione, vale a dire il modo in cui il traduttore e il suo ruolo vengono descritti nei media o nella finzione letteraria, come anche tutti i testi in cui il traduttore entra nel merito del proprio lavoro (prefazioni, postfazioni, note, saggi ecc.).

Anche il contributo di Pym (2009) è un invito a occuparsi dei traduttori, intesi come esseri umani, ovvero, per usare un'immagine cui lo studioso era ricorso già qualche anno prima, come «people with flesh-and-blood bodies» (Pym 1998: 61). Dalla sua prospettiva questo significa soprattutto dare spazio alla soggettività e alla dimensione umana, riconoscendole come parte costitutiva della ricerca scientifica: «A humanizing project should add positive dimensions to the critique of scientifc objectivity. In particular, it should create awareness of subjectivity in both its object and its approach» (Pym 2009: 24).

Pym si riferisce in particolar modo alla ricerca nell'ambito della storia della traduzione, ma la sua «call for humanization» (*ibidem*: 44) investe in generale i *Translation Studies*, cui si chiede di concepire la ricerca come un processo di «discovering things about the world, of seeing what was hidden by a certain one-sided objectivity» (*ibidem*: 25).

I contributi di Chesterman e Pym, assieme a tutto il numero speciale della rivista "Hermes" in cui sono stati pubblicati, hanno avuto il merito di dare una spinta propulsiva all'affermarsi e diffondersi di idee che già circolavano negli studi traduttologici. In una recente e molto accurata presentazione del campo dei *Translator Studies*, Klaus Kaindl (2021) ricorda, infatti, come l'esigenza di un orientamento più umano nell'ambito degli studi traduttologici risalga già agli anni Settanta dello scorso secolo, quando si iniziò ad avvertire i limiti di quello che lo studioso chiama «dehumanized approach» (Kaindl 2021: 4) allo studio della traduzione. Quell'approccio era figlio di una visione formalistica e meccanicistica del processo traduttivo, basata a sua volta su modelli linguistici astratti. A metterlo in discussione sono stati soprattutto l'orientamento descrittivo degli studi traduttologici – i *Descriptive Translation Studies* – di cui Holmes (1988b) fu uno dei rappresentanti più importanti, e gli approcci funzionalisti, sviluppati soprattutto da Reiß e Vermeer (1984) e poi portati avanti da numerosi altri studiosi, come si può leggere nelle molte ricostruzioni della storia dei *Translation Studies*.

Nonostante evidenti aperture verso un approccio più umano e meno meccanicistico, fino agli anni Novanta i riferimenti espliciti alla persona del traduttore rimangono tuttavia piuttosto rari. Le cose cominciano a cambiare, come ricorda Kaindl (2021: 6sg.), con una serie di testi che sin dal titolo indicano se non un cambio, almeno una correzione di rotta. Tra questi, *Translator's Invisibility* di Lawrence Venuti (1995) è indubbiamente il più noto e il più citato, ma ce ne sono stati anche altri – *The Translator's Turn* di Douglas Robinson (1991) e *Translators Through History* di John Delisle e Judith Woodsworth (1995), per esempio – che, ciascuno a modo suo, hanno contribuito all'affermarsi di una prospettiva di studi focalizzata sul traduttore[4].

Da non trascurare è inoltre, a mio parere, il contributo di quegli studiosi che, anche grazie al dibattito avviato dai testi menzionati, hanno acceso i fari sul tema dell'insegnamento della traduzione, rivendicando anche in quell'ambito una maggiore attenzione alla figura del traduttore. Anche

[4] Si rimanda a Kaindl (2021) per una disamina più dettagliata di questi e di altri testi e sul loro apporto all'affermarsi dei *Translator Studies*.

su questo piano si assiste a un evidente cambio di passo a partire dagli anni Duemila, che si aprono con un invito a *Rethinking Translation Pedagogy*, come riassume il sottotitolo di un volume curato da Brian Baer e Geoffrey Koby nel 2003. Tra le voci raccolte in quel volume c'è quella di Donald Kiraly, che propone un approccio socio-costruttivista nell'insegnamento della traduzione, poi ulteriormente teorizzato e sviluppato in *A Social Constructivist Approach to Translator Education* (Kiraly 2014). Come ben ribadisce Franco Nasi (2021: 25), «[È] significativo l'accento posto da Kiraly sulla figura del traduttore rispetto alla traduzione in sé», e questo spostamento d'accento rimane un tratto distintivo delle riflessioni sulla didattica della traduzione negli ultimi due decenni. È sempre Nasi (*ibidem*: 20) a ricordarci il volume collettaneo *Teaching Translation. Programs, Courses, Pedagogies*, pubblicato da Venuti nel 2017, nel cui saggio conclusivo firmato da Sonia Colina e dallo stesso Venuti si sottolinea come nell'insegnamento della traduzione si assista a un passaggio «from the veneration of the source and target texts to a veritable discovery of the translator and the translation process» (Colina, Venuti 2017: 203).

Anche il versante della didattica della traduzione recepisce, dunque, e a sua volta rafforza le istanze di una teoria della traduzione sempre più attenta alla persona del traduttore. Lo confermano, non da ultimo, vari convegni scientifici che negli scorsi anni sono stati organizzati per studiare il traduttore, in particolare quello letterario, da diversi punti di vista. Tra questi, solo per fare qualche esempio: *The Translator Made Corporeal: Translation History and the Archive*, organizzato nel maggio 2017 dalla British Library e dall'University College London[5]; *Unexpected Intersections: Translation Studies and Genetic Criticism*, svoltosi nel novembre del 2017 all'Università di Lisbona[6]; *Staging the Literary Translator: Roles, Identities, Personalities*, organizzato dall'Università di Vienna nel maggio del 2018[7].

Tutto questo ha indubbiamente spianato la strada ai *Translator Studies*, anche se abbiamo aspettato fino a tempi recentissimi, la fine del 2021 per l'esattezza, per veder ufficialmente consacrato questo indirizzo di studi. Mi riferisco in particolare alla pubblicazione del volume *Literary Translator*

5 Cfr. <https://www.bl.uk/events/the-translator-made-corporeal-translation-history-and-the-archive>.

6 Cfr. <http://www.item.ens.fr/wp-content/uploads/2016/02/programme-Lisbonne.pdf>.

7 Cfr. <https://transvienna.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/z_translationswiss/Veranstaltungen/Konferenzen/CallforPapers-LiteraryTranslator.pdf>.

Studies, curato da Klaus Kaindl, Waltraud Kolb e Daniela Schlager (Kaindl *et al*. 2021) per la collana "Benjamins Translation Library". Per il prestigio di cui quest'ultima gode nell'ambito degli studi traduttologici, il volume contribuisce, infatti, indubbiamente al riconoscimento di questo campo di studi, che l'editore stesso presenta come «a subdiscipline of Translation Studies», il cui obiettivo è quello di dimostrare «how exploring the cultural, social, psychological, and cognitive facets of translatorial subjects contributes to a holistic understanding of translation» (cfr. quarta di copertina di Kaindl *et al*. 2021).

C'è voluto dunque del tempo per arrivare a un riconoscimento ufficiale della disciplina dei *Translator Studies*, a partire dalla sua stessa denominazione. A proposito di quest'ultima, Kaindl (2021: 9) ricorda come la prima proposta di dare un fondamento disciplinare alla centralità del traduttore attraverso il termine *Translator Studies* sia stata fatta da Gengshen Hu già nel 2004. Questo ci fa capire quanto sia stato – e sia tuttora – difficile promuovere e far valere all'interno di una comunità scientifica una prospettiva di studi che mette al centro l'individuo, la sua storia, il suo vissuto, la sua identità. Allo stesso tempo, il fatto che proprio in tempi recenti si assista, come vedremo nel prossimo paragrafo, a un momento di grande slancio vitale dei *Translator Studies*, ci suggerisce di pensare che l'esigenza di recuperare una concezione più umana e più corporea della traduzione sia oggi particolarmente sentita.

Nella sua introduzione ai *(Literary) Translator Studies*, Kaindl paragona la disciplina a una casa con molte stanze (Kaindl 2021: 9), ciascuna delle quali apre uno sguardo e una prospettiva di ricerca focalizzata sul traduttore letterario. Rimandando allo studioso per la sua proposta di una mappatura dettagliata di questi spazi, nel prossimo paragrafo mi soffermerò su due indirizzi di studio che negli ultimi anni hanno molto contribuito a mettere il traduttore al centro delle riflessioni traduttologiche e che ruotano attorno a due parole chiave: corporeità e microstoria. Per ciascuna si farà riferimento a ricerche già svolte, indicando, nel contempo, ulteriori possibili temi di ricerca che la prospettiva di studi suggerisce.

2. Lo sguardo sul traduttore

2.1. La prospettiva della corporeità. Il tema della corporeità si è proposto nell'ambito degli studi traduttologici come conseguenza dell'importanza che il concetto di embodiment ha acquisito negli ultimi due decenni in molte discipline, tra cui le neuroscienze, la filosofia, la psicologia, la lingui-

stica. L'assunto di fondo di questo concetto è che la cognizione è *embodied*, 'incarnata', nel corpo, che a sua volta è incarnato in un contesto ambientale e sociale (si veda, per esempio, Gallagher 2005; per una presentazione degli studi più recenti sull'*embodied cognition*, si veda Farina 2021). Ne deriva il fondamentale principio di reciproca dipendenza – o bidirezionalità, nel linguaggio degli studiosi di neuroscienze – tra mente e corpo: così come il corpo è espressione dei nostri stati mentali ed emotivi, anche la mente è espressione e riflesso del corpo.

Questo modo di pensare, o meglio, di ripensare il rapporto tra mente e corpo, in risposta al modello computazionale della mente che ha dominato gli anni Sessanta e Settanta dello scorso secolo, ha profondamente influito sulla ricerca in diversi ambiti disciplinari (cfr. Tschacher, Bergomi 2011). Anche i più recenti studi traduttologici, specie quelli di impronta cognitivista, hanno accolto la nozione di *embodiment*, orientando le proprie ricerche in tal senso. Si tratta di un'apertura ancora piuttosto timida e marginale – Ricardo Muñoz Martín, che nel 2016 ha curato il volume *Reembedding Translation Process Research*, parla di movimenti sporadici (Muñoz Martín 2016: 1) –, ma è senz'altro significativo che anche la ricerca traduttologica venga rivista in termini di *embodiment*.

Proprio in virtù di questa apertura, la ricerca si focalizza, infatti, sempre di più sul traduttore, che si studia, per esempio, dal punto di vista dei processi mentali che sottendono al tradurre, dal punto di vista dell'interazione del traduttore con l'ambiente lavorativo, di cui fanno parte tanto gli strumenti di lavoro quanto altre persone con cui il traduttore collabora, o dal punto di vista dell'impatto delle emozioni sul processo traduttivo.

Come giustamente ribadisce Kaindl (2021: 1), questi studi si concentrano sul processo traduttivo più che sulla persona in sé. Da questo punto di vista si inseriscono nell'orientamento cognitivo che i *Translation Studies* hanno abbracciato sin dagli anni Novanta, avvalendosi di strumenti di ricerca quali l'*eye-tracking*, il *keylogging* e i *think-aloud protocols*. Tuttavia, è pur sempre vero che il focus sul processo chiama inevitabilmente in causa anche la persona fisica di chi traduce, ampliando dunque lo sguardo rispetto a una prospettiva puramente testuale.

La maggior parte degli studi fatti in questo ambito riguardano traduttori di testi specialistici, mentre ne sono molto meno coinvolti i traduttori letterari. A coinvolgere questi ultimi è, per esempio, Waltraud Kolb, che nelle sue ricerche, svolte con gli strumenti e le metodologie proprie dell'approccio cognitivo, si è concentrata soprattutto sul tema dei proces-

si decisionali che sottendono l'atto traduttorio, sulle dinamiche lavorative e sul concetto di sé dei traduttori letterari (cfr. Kolb 2013, 2019 e 2021). Si tratta di studi molto interessanti, soprattutto perché ci dicono, tra le altre cose, che il peso della dimensione soggettiva nell'atto traduttorio è tale per cui risulta difficile giungere a conclusioni certe e oggettivabili, quali sono quelle che in genere ci aspettiamo dalla ricerca empirica.

Questo è il motivo per cui il tema della corporeità nell'ambito delle riflessioni traduttologiche dovrebbe, a mio parere, essere più fortemente ancorato al fondamento filosofico da cui proviene. Ricordiamo, infatti, come la questione del rapporto tra mente e corpo sia uno degli interrogativi centrali nella storia del pensiero e come sia stata soprattutto la filosofia fenomenologica ad assegnare centralità al corpo, liberandolo dal ruolo secondario di mero esecutore di quanto deciso dalla mente, che spesso gli viene assegnato nella filosofia occidentale.

Grazie alla fondamentale distinzione tra il corpo inteso come corpo proprio, quel corpo che, grazie all'esperienza che lo attraversa, diventa corpo vissuto, e il corpo inteso come corpo anatomico, il corpo oggetto, che in quanto tale è oggettivabile[8], il pensiero fenomenologico offre uno sguardo prezioso sul nostro rapporto con la lingua e dunque anche con la traduzione. È uno sguardo che mette al centro del discorso il corpo del traduttore – il corpo vissuto, nelle sue dimensioni cognitiva, percettivo-sensoriale, motoria e affettiva –, e che ci invita a interrogarci su come queste dimensioni interagiscano nel processo traduttivo e su cosa significhi in questa prospettiva corporea l'incontro con l'Altro. Gli studi di Clive Scott (2012a e 2012b), che si nutrono del pensiero di Merleau-Ponty (1965) e di quello di filosofi più recenti quali Jacques Derrida (2004) e Paul Ricœur (2006) – offrono un esempio particolarmente illuminante di questo tipo di approccio alla traduzione letteraria e alla figura del traduttore.

È interessante osservare anche come nella traduttologia italiana la prospettiva che qui chiamiamo corporea sia ben rappresentata, anche se non necessariamente sotto l'etichetta dell'*embodiment*. Penso, per esempio, agli studi di Franco Nasi, che sono incentrati sull'idea della traduzio-

8 La distinzione è stata introdotta dal filosofo tedesco Edmund Husserl (1960), che ricorrendo alle parole *Körper* e *Leib*, che entrambe designano il corpo, ha attribuito alla prima il significato del corpo oggetto e alla seconda, quello del corpo vissuto. La distinzione è fondamentale anche nel pensiero del filosofo francese Maurice Merleau-Ponty (1965), che per il corpo vissuto ricorre alla suggestiva immagine della carne viva (*chair* in francese).

ne come un esercizio di creatività che coinvolge anche la voce, i gesti, le emozioni, i sensi – in altre parole, il corpo vissuto – di chi traduce (si veda, in particolare, Nasi 2015 e 2021). La creatività appare pertanto inestricabilmente legata alla dimensione corporea e, a sua volta, alla dimensione esistenziale ed etica dell'atto traduttivo, che è, per dirla con Nasi (2021: 12), «un atto che ha a che fare con la vita, che è incontro, che è complessità e interrograzione di sé e dell'altro, di sé nell'altro, fatta di costrizioni e di libertà, di vincoli ed evasioni, di rispetto e consapevolezza».

Nella traduttologia italiana questa prospettiva ha una lunga tradizione, che risale idealmente a Enrico Mattioli e al suo approccio fenomenologico alla traduzione, ben anteriore al boom dell'*embodiment* (cfr. Mattioli 1983 e 2009; si vedano anche Arduini 2020, Magrelli 2018 e Nasi, Silver 2009).

2.2. La prospettiva della microstoria. Il termine "microstoria" proviene dalla storiografia e indica una prospettiva di ricerca che privilegia lo studio delle vicende e degli aspetti più minuti e marginali della storia umana. La prospettiva si è diffusa a partire dagli anni Settanta dello scorso secolo soprattutto nella storiografia italiana (cfr. Ginzburg 1994).

Nell'ambito degli studi traduttologici, che da tempo ormai includono anche la ricerca storiografica (sulla traduzione come oggetto di ricerca storica, cfr. Rundle 2019), la prospettiva della microstoria si è affacciata negli anni Duemila (cfr. Munday 2013 e 2014; si vedano anche Adamo 2006 e, più recentemente, Wakabayashi 2018). Jeremy Munday (2014) pone l'accento sulla dimensione sociale di questa prospettiva che, nello spirito della microanalisi storica, dà spazio alle biografie minori e alle pratiche sociali che tendenzialmente restano ai margini. Come i traduttori e la traduzione, per l'appunto.

Le fonti principali per ricostruire una «microhistory of translation and translators» (Munday 2014) sono rappresentate da tutto quel materiale che nasce attorno alla traduzione di un testo: manoscritti, dattiloscritti, bozze di traduzione, note a margine, lettere, interviste e così via. Si tratta cioè di tutti quei testi che, in forma cartacea o virtuale, accompagnano il processo traduttivo. Munday suggerisce di classificare questo materiale, che lui definisce extratestuale, in base al grado di mediatezza che lo contraddistingue: le interviste o le autobiografie, per esempio, fanno parte delle «more overtly mediated testimonies», mentre sono «less overtly mediated» i manoscritti, gli scambi epistolari e simili (cfr. *ibidem*: 68). Il criterio è molto rilevante sul piano della metodologia della ricerca.

Nel corso degli ultimi anni si è assistito a un crescente interesse per questo tipo di materiale, che è alla base di molti studi traduttologici. Un ambito particolarmente vivace è quello che studia le forme di collaborazione fra i traduttori e le altre persone coinvolte nel processo della traduzione, tra cui, soprattutto, gli autori dei testi oggetto di traduzione (quando coevi) e gli editori. Gli studi si basano principalmente sugli scambi epistolari tra di loro (qualsiasi sia il medium della loro realizzazione). Ciò implica anche una riflessione sul ruolo degli archivi, che sono i principali luoghi di conservazione e consultazione di questo materiale.

Come sottolinea Munday (2013: 71) e come è facilmente presumibile, i traduttori che si conquistano uno spazio negli archivi sono di norma quelli più famosi, e la loro fama dipende a sua volta dalla grandezza dell'autore tradotto. Gli esempi citati dallo studioso concernono archivi letterari americani che contengono gli scambi epistolari di autori quali Jorge Luís Borges, Octavio Paz, Albert Camus, Jean-Paul Sartre con i rispettivi traduttori delle loro opere (*ibidem*: 71). Una situazione analoga si osserva sul versante italiano, dove il dialogo fra autori e traduttori è stato descritto e studiato, per esempio, nei casi di Umberto Eco, Giuseppe Pontiggia (cfr. De Santis 2017) e Claudio Magris (cfr. Ivancic 2019).

Il traduttore che viene studiato sulla base del materiale extratestuale è dunque tendenzialmente quello di un grande autore, che a sua volta è – è quasi superfluo osservarlo – un uomo. Questo è indubbiamente un aspetto critico, che però non toglie valore a questo tipo di materiale né alla ricerca scientifica che ruota attorno a esso. Ricostruire la rete di relazioni che la traduzione di un libro mette in moto è un modo per dare rilievo al contributo dei traduttori alla storia letteraria e socioculturale e, più in generale, alla comunicazione interculturale. È anche un'occasione per riflettere, a partire dalla voce dei diretti interessati, su "vecchie" questioni traduttologiche quali l'autorialità, il rapporto fra testo di partenza e di arrivo e così via. Non da ultimo, quegli scambi epistolari sono, come emerge da molti studi, fotografie di vita, testimonianze umane che ci fanno entrare nel vissuto dei traduttori e capire come vi sia, spesso, un nesso inestricabile fra vita e traduzione.

Ricordo inoltre che il proliferare delle ricerche basate sul materiale extratestuale che sorge attorno a una traduzione ha portato alcuni studiosi a individuare un apposito sottocampo di studi traduttologici, i cosiddetti *Genetic Translation Studies*, il cui obiettivo principale, come suggerisce la denominazione, è quello di ricostruire la genesi del testo tradotto a partire

da quel materiale (cfr. Cordingley, Montini 2015)[9]. In questo caso dunque il focus è principalmente (e ancora una volta) sul testo, mentre dalla prospettiva dei *Translator Studies* il materiale extratestuale è in primo luogo una via di accesso al corpo vissuto del traduttore e alla sua storia.

Passando alle testimonianze scritte più mediate, tra cui tutte le forme di autorappresentazione dei traduttori, è interessante osservare come in ambito italofono vari traduttori letterari abbiano scelto di parlare di traduzione attraverso un particolare tipo di testi in cui il discorso sulla traduzione è anche un modo per raccontare se stessi e individuarsi in quanto corpo-soggetto (si vedano, per esempio, Bocci 2004, Basso 2010 e Bocchiola 2015). Lasciando aperta la domanda se si tratti di un vero e proprio «microgenere testuale» (cfr. Baselica 2015), è evidente che sono anche queste testimonianze preziose che, ancora una volta, richiamano l'attenzione sulla dimensione soggettiva e esistenziale del tradurre (cfr. Ivancic, Zepter 2021).

La prospettiva biografica, che in questo tipo di testi certamente c'è, anche se non ne costituisce il tratto principale, è un altro possibile approccio allo studio del traduttore, e anche qui la ricerca è stata feconda negli ultimi anni. Lo è stata, per esempio, attraverso la creazione di banche dati che offrono repertori bio-/bibliografici dei traduttori editoriali da e verso una data lingua. Cito l'esempio del *Germersheimer Übersetzerlexikon*[10], la banca dati promossa dall'Istituto per Traduttori e Interpreti di Germerhseim (Università di Mainz), con l'obiettivo di far conoscere i traduttori che hanno reso accessibile ai lettori tedeschi la letteratura di molte lingue europee e non solo. A tal scopo, la banca dati offre brevi ritratti biografici e saggi sulla loro opera di traduzione, corredati di informazioni bibliografiche. Come precisano i curatori nella loro presentazione online del progetto, in questo modo si vuole aprire una prospettiva interculturale sulla storia della letteratura tedesca e colmare quella che gli stessi curatori considerano una inspiegabile lacuna nella storia letteraria e culturale, vale a dire il silenzio sulle figure dei traduttori, senza i quali quella letteratura/cultura non esisterebbero.

Il progetto tedesco nasce sulla falsariga di un analogo progetto svedese (*Svenskt översättarlexikon*)[11]. Per quel che riguarda l'Italia, si segnala la

[9] Mentre la ricerca in questo ambito continua a proliferare, la denominazione *Genetic Translation Studies* non sembra avere avuto, stando alle più recenti pubblicazioni, una grande diffusione.

[10] Cfr. <http://www.uelex.de/>.

[11] Cfr. <https://litteraturbanken.se/%C3%B6vers%C3%A4ttarlexikon/>.

recente nascita di *Tradit*, la banca dati dei traduttori editoriali da e verso l'italiano, promossa dalla Casa delle Traduzione-Biblioteche di Roma e dal portale di *New Italian Books*, da dove vi si può accedere[12]. Questa banca dati si limita alle informazioni puramente bibliografiche relative alle opere tradotte da un traduttore, oltre a dirci da quale lingua/quali lingue traduce e a rimandare, eventualmente, alla sua pagina web. Si tratta dunque di un progetto molto meno ambizioso degli altri due qui menzionati, ma è pur sempre un inizio e, idealmente, uno stimolo a proseguire su questa strada.

Rimanendo sempre in Italia, vale la pena ricordare il progetto *LTit – Letteratura tedesca in Italia*, che si è tradotto in una serie di ricerche condotte tra il 2013 e il 2018 con l'obiettivo di mettere in risalto il ruolo fondamentale della traduzione – in questo caso dal tedesco – nella storia letteraria e culturale di un Paese – in questo caso dell'Italia (cfr. Baldini *et al.* 2018)[13]. Nel solco dei *Translation Studies*, le ricerche svolte nell'ambito di questo progetto si concentrano principalmente sul testo e sul contesto socioculturale in cui il testo si inserisce e di cui fanno parte diverse figure di mediatori, tra cui naturalmente anche i traduttori. Questo tipo di studi crea dunque un terreno fertile per ricerche focalizzate sul traduttore.

Riflettendo sul contributo che lo studio delle «translator biographies», le biografie dei traduttori, possono dare ai *Translator Studies*, Markus Eberharter (2021: 74), sottolinea come la prospettiva biografica possa portarci a «a better understanding of the translators and their translations, and shed light on why certain translations were created at a given time and in a given form». Tra gli aspetti su cui vale la pena concentrarsi c'è, per esempio, la cosiddetta biografia linguistica che, lungi dall'essere un mero elenco delle lingue che il traduttore conosce e da/verso cui traduce, può rivelare molto del suo vissuto linguistico, e dunque del suo rapporto emotivo e corporeo con la lingua, del suo situarsi all'interno di una comunità linguistica e culturale, del suo rapporto con l'identità e l'alterità. Questo è un tema di grande interesse soprattutto per chi si occupa – e non sono pochi negli ultimi anni (cfr. Ivancic 2018) – di traduttori plurilingui che scelgono di tradurre anche o solo in una lingua altra rispetto alla loro prima lingua.

[12] Cfr. <https://www.newitalianbooks.it/category/translators/>.

[13] La rivista online "Tradurre. Pratiche teorie strumenti" (<https://www.rivistatradurre.it>) ha pubblicato in anteprima alcuni degli studi sui mediatori italiani di letterature straniere svolti nell'ambito di questo progetto.

3. Osservazioni conclusive

Con il presente contributo si è voluto delineare lo spazio di un ambito che va acquistando sempre più importanza all'interno degli studi traduttologici. Come si è visto, le origini dei *Translator Studies* vanno cercate in quegli appelli, risalenti a qualche decennio fa, a dare una dimensione più umana allo studio della lingua e della traduzione. Queste istanze sono state recepite in vario modo all'interno dei *Translation Studies*, portando man mano a un sempre maggior interesse nei confronti della persona del traduttore. Da qui anche la proposta di una nuova denominazione, i *Translator Studies*, appunto.

Ce n'era, ce n'è bisogno? Il dubbio sorge sempre dinanzi a nuove etichette e classificazioni, e anche in questo caso è del tutto legittimo. Le riflessioni qui proposte non hanno la pretesa di fugarlo, quanto piuttosto di evidenziare le potenzialità e anche la necessità di questo approccio alla traduzione, comunque lo si voglia chiamare. A tal fine sono state descritte alcune prospettive di studio che offrono strumenti concettuali e metodologici utili per approcciarsi al traduttore come essere umano.

Interessarsi alla storia di un traduttore, ripercorrere le strade che lo hanno portato alla traduzione, fare luce sul ruolo che quest'ultima ha nella sua vita, ricostruire i suoi spazi fisici, indagare la sua esperienza della lingua, anche nelle sue dimensioni più intime, non significa banalizzare la ricerca scientifica, come qualcuno può forse pensare, o, peggio ancora, ridurre la ricerca a un racconto aneddotico. Dal mio punto di vista è semmai il contrario: questi studi ci dicono che la traduzione è qualcosa di profondamente umano e che come tutte le cose umane, sfugge al tentativo di imbrigliarla in categorie univoche, oggettive, prevedibili, lineari.

Non può essere un caso che le ricerche sul traduttore in carne e ossa proliferino proprio nel momento in cui assistiamo a un inarrestabile processo di razionalizzazione e digitalizzazione delle nostre vite e del tradurre. In questo senso, benvenuti *Translator Studies*.

Bibliografia

Adamo S. (2006), *Microhistory in Translation,* in: G.L. Bastin, P.F. Bandia (a cura di), *Charting the Future of Translation History. Current Discourses and Methodology*, University of Ottawa Press, Ottawa, pp. 81-100.

Arduini S. (2020), *Con gli occhi dell'altro. Tradurre*, Jaca Book, Milano.

Baer B.J., Koby G. (2003), *Beyond the Ivory Tower. Rethinking Translation Pedagogy*, John Benjamins, Amsterdam.

Baldini A., Biagi D., De Lucia S., Fantappiè I., Sisto M. (2018), *La letteratura tedesca in Italia. Un'introduzione 1900-1920*, Quodlibet, Macerata.

Baselica G. (2015), *Un nuovo microgenere*, "Tradurre. Pratiche teorie strumenti", 8, <https://rivistatradurre.it/la-recensione-4-un-nuovo-microgenere-letterario/> (ultimo accesso: 31-01-2022).

Basso S. (2010), *Sul tradurre. Esperienze e divagazioni militanti*, Bruno Mondadori, Milano.

Berman A. (2010), *Towards a Translation Criticism: John Donne*, The Kent State, Kent-Ohio (trad. di F. Massardier-Kenney, ed. or. *Pour une critique des traductions: John Donne*, Gallimard, Paris 1995).

Bocchiola M. (2015), *Mai più come ti ho visto. Gli occhi del traduttore e il tempo*, Einaudi, Torino.

Bocci L. (2004), *Di seconda mano. Né un saggio, né un racconto sul tradurre letteratura*, Rizzoli, Milano.

Bourdieu P. (1996), *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, Stanford University Press, Stanford (trad. di S. Emanuel, ed. or. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire,* Editions du Seuil, Paris 1992).

Carrus A.L. (2017), *Fate caso al nome del traduttore? Un'indagine fra i lettori*, in: *Echi da Babele. La voce del traduttore nel mondo editoriale*, Edizioni Santa Caterina, Pavia, pp. 259-268.

Chesterman A. (2009), *The Name and Nature of Translator Studies*, "Hermes – Journal of Language and Communication Studies", XLII, pp. 13-23, cfr. <https://tidsskrift.dk/her/article/view/96844> (ultimo accesso: 31-01-2022), DOI: <https://doi.org/10.7146/hjlcb.v22i42.96844>.

Colina S., Venuti L. (2017), *A Survey of Translation Pedagogies*, in: L. Venuti (a cura di), *Teaching Translation. Programs, Courses, Pedagogies,* Routledge, London, pp. 203-215.

Cordingley A., Montini Ch. (2015), *Genetic Translation Studies: An Emerging Discipline*, "Linguistica Antverpiensia, New Series: Themes in Translation Studies", XIV, pp. 1-18.

Delisle J., Woodsworth J. (a cura di)(1995), *Translators Through History*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia.

Derrida J. (2004), *Il monolinguismo dell'altro*, Raffello Cortina, Milano (trad. it. di G. Berto, ed. or. *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, Galilée, Paris 1996).

De Santis C. (2017), *Autorità e autorialità del traduttore*, in: D. Prola, E. Jamrozik (a cura di), *Il traduttore errante. Figure, strumenti, orizzonti, Atti del Convegno, Varsavia 10-11 aprile 2015*, Uniwersytet Warszawski, Warszawa, pp. 27-44.

Eberharter M. (2021), *Translators Biographies as a Contribution to Translator Studies,* in: K. Kaindl, W. Kolb, D. Schlager (a cura di), *Literary Translator Studies*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia, pp. 73-89.

Farina M. (2021), *Embodied Cognition: Dimensions, Domains and Applications*, "Adaptive Behavior", XXIX, 1, pp. 73-88.

Fruttero C., Lucentini F. (2015), *I ferri del mestiere. Manuale involontario di scrittura con esercizi svolti*, Einaudi, Torino.

Gallagher Sh. (2005), *How the Body Shapes the Mind*, Clarendon Press, Oxford.

Ginzburg C. (1994), *Microstoria: due o tre cose che so di lei*, "Quaderni storici", 86, pp. 511-539.

Hermans T. (2001), *Shall I Apologize Translation?*, "Journal of Translation Studies", V, pp. 1-17.

Holmes J.S. (1988a), *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Rodopi, Amsterdam.

Holmes J.S. (1988b), *The Name and Nature of Translation Studies*, in: Id., *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Rodopi, Amsterdam, pp. 67-80 (reprint in: L. Venuti [a cura di], *The Translation Studies Reader*, Routledge, London 2000, pp. 172-185).

Hu G. (2004), *Translator-Centredness*, "Perspectives", XII, 2, pp. 106-117.

Husserl E. (1960), *Meditazioni cartesiane e I discorsi parigini*, Bompiani, Milano (trad. it. di F. Costa, ed. or. *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, a cura di S. Strasser, Martinus Nijhoff, Den Haag 1950).

Ivancic B. (2018), *Cambiare verso. Si può tradurre in una lingua diversa dalla prima lingua madre? Ovvero: della "direzionalità"*, "Tradurre. Pratiche teorie strumenti", 18, <https://rivistatradurre.it/cambiare-verso/> (ultimo accesso: 31-01-2022).

Ivancic B. (2019), *Caro amico, ti scrivo. Sul rapporto fra autori e traduttori: il caso di Claudio Magris*, "Tradurre. Pratiche teorie strumenti", 17, <https://rivistatradurre.it/caro-amico-ti-scrivo/> (ultimo accesso: 31-01-2022).

Ivancic B., Zepter A.L. (2021), *On the Bodily Dimension of Translators and Translating*, in: A. Nunes, J. Moura, M. Pacheco Pinto (a cura di), *Genetic Translation Studies. Conflict and Collaboration in Liminal Spaces*, Bloomsbury Academic, London-New York, pp. 123-135.

Kaindl K. (2021), *(Literary) Translator Studies: Shaping the field*, in: K. Kaindl, W. Kolb, D. Schlager (a cura di), *Literary Translator Studies*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia, pp. 1-41.

Kaindl K., Kolb W., Schlager D. (a cura di)(2021), *Literary Translator Studies*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia.

Kelletat A.F., Tashinskiy A. (a cura di)(2014), *Übersetzer als Entdecker. Ihr Leben als Gegenstand translationswissenschaftlicher und literaturgeschichtlicher Forschung,* Frank & Timme, Berlin.

Kiraly D.C. (2003), *From Instruction to Collaborative Construction: a Passing Fad of a Paradigm Shift in Translator Education*, in: B.J. Bear, G.S. Koby (a cura di), *Beyond the Ivory Tower: Rethinking Translation Pedagogy*, John Benjamins, Amsterdam, pp. 3-27.

Kiraly D.C. (2014), *A Social Constructivist Approach to Translator Education*, Routledge, New York 2014 (1ª ed. John Benjamins, Amsterdam 2000).

Kolb W. (2013), *"Who Are* They*" Decision-Making in Literary Translation*, in: C. Way, S. Vandepitte, R. Meylaerts, M. Bartlomiejczyk (a cura di), *Tracks and Trecks in Translation Studies. Selected Papers from the EST Congress, Leuven 2010*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia, pp. 207-221.

Kolb W. (2019), *"It Was on my Mind All Day". Literary Translators Working from Home. Some Implications of Workplace Dynamics*, in: H. Risku, R. Rogl, J. Milosevic (a cura di), *Translation Practice in the Field. Current Research on Sociocognitive Processes*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia, pp. 25-42.

Kolb W. (2021), *"Hemingway's Priorities Were Just Different: Self-Concepts of Literary Translators*, in: K. Kaindl, W. Kolb, D. Schlager (a cura di), *Literary Translator Studies*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia, pp. 107-123.

Magrelli V. (2018), *La parola braccata*, Il Mulino, Bologna.

Mattioli E. (1983), *Studi di poetica e di retorica*, Mucchi, Modena.

Mattioli E. (2009), *L'etica del tradurre*, Mucchi, Modena.

Merleau-Ponty M. (1965), *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano (trad. it. di. A. Bonomi, ed. or. *Phenomenologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945).

Munday J. (2013), *The Role of Archival and Manuscript Research in the Investigation of Translator Decision-Making*, "Target", XXV, 1, pp. 125-139.

Munday J. (2014), *Using Primary Sources to Produce a ;Microhistory of Translation and Translators: Theoretical and Methodological Concerns*, "Translator: Studies in Intercultural Communication", XX, 1, pp. 64-80.

Muñoz Martín R. (a cura di)(2016), *Reembedding Translation Process Research*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia.

Nasi F. (2015), *Traduzioni estreme*, Quodlibet, Macerata.

Nasi F. (2021), *Tradurre l'errore. Laboratorio di pensiero critico e creativo*, Quodlibet, Macerata.

Nasi F., Silver M. (a cura di)(2009), *Per una fenomenologia del tradurre*, Officina, Roma.

Pym A. (1998), *Method in Translation History*, St. Jerome, Manchester.

Pym A. (2009), *Humanizing Translation History*, "Hermes – Journal of Language and Communication Studies", XLII, pp. 23-48, cfr. <https://tidsskrift.dk/her/article/view/96845> (ultimo accesso: 31-01-2022), DOI: <https://doi.org/10.7146/hjlcb.v22i42.96845>.

Reiß K., Vermeer H. (1984), *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, Niemeyer, Tübingen.

Ricœur P. (2006), *On Translation*, Routledge, London-New York (trad. di E. Brennan, ed. or. *Sur la traduction*, Bayard, Paris 2004).

Robinson D. (1991), *The Translator's Turn*, John Hopkins University Press, Baltimore.

Rundle Ch. (2019), *Historiography,* in: M. Baker, C. Saldanha (a cura di), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 3ª ed., Routledge, Abingdon, pp. 232-237.

Scott C. (2012a), *Translating the Perception of Text: Literary Translation and Phenomenology*, Routledge, London.

Scott C. (2012b), *Literary Translation and the Rediscovery of Reading*, Cambridge University Press, Cambridge.

Tschacher W., Bergomi C. (a cura di)(2011), *The Implications of Embodiment. Cognition and Communication*, Imprinting Academics, Exeter.

Venuti L. (1995), *Translator's Invisibility. A History of Translation,* Routledge, London-New York.

Wakabayashi J. (2018), *Microhistory*, in: L. D'hulst, Y. Gambier (a cura di), *A History of Modern Translation Knowledge: Sources, Concepts, Effects*, John Benjamins, Amsterdam, pp. 251-254.

Abstract

BARBARA IVANCIC

Let's Give Space to Translator Studies.
The Literary Translator as a Research Subject and Object

The paper introduces us to an emerging field within Translation Studies, which includes research focused on the translational subject, as the term *Translator Studies* suggests. After a brief overview of the theoretical background in which this field of studies originates, the paper focuses on some of the research directions which a translator-centered approach to translation allows. Two key words are proposed to describe these directions: embodiment and microhistory.

Lezioni di traduzione 1, a cura di N. Bąkowska e A. Alberti, LILEC, Bologna 2022, pp. 123-137
DOI: 10.6092/unibo/amsacta/6955

Tradurre la diacronia

Il caso di Afanasij Fet*

ALESSANDRO NIERO

Metto provvisoriamente fine, con questo intervento, a una mia prolungata riflessione teorico-pratica sulle traduzioni di un poeta russo del secondo Ottocento, Afanasij Fet (1820-1892), iniziata – e cerco subito di allinearmi al titolo di questo volume – in ambito "quasi" didattico una quindicina di anni fa[1] e continuata in varie sedi con accenti diversi (cfr. Niero 2010, 2012a, 2012b, 2019: 61-106).

La figura di Fet, pur nelle inevitabili semplificazioni ravvisabili nella voce enciclopedica che vado a citare (il *Dizionario Cronologia* della monumentale *Storia della civiltà letteraria russa*), soffre meno di altri anche se sintetizzata con le seguenti parole:

> Per la sua poesia contemplativa incentrata principalmente sull'amore, le emozioni fugaci, le sensazioni e la descrizione della natura, F. è considerato il maggior rappresentante della corrente russa dell'"arte per l'arte" ed un precursore della sensibilità simbolista e decadente[2] (Gigante 1997: 97).

* Contributo sviluppato all'interno del progetto di eccellenza DIVE-IN *Diversity & Inclusion* del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne – Alma Mater Studiorum Università di Bologna (iniziativa Dipartimenti di Eccellenza MIUR [L. 232 del 01-12-2016]).

1 Si tratta del ruolo di correlatore per una pregevole tesi di laurea che, appunto, conteneva una scelta di liriche (e un commento alle stesse) dell'autore qui chiamato in causa (cfr. Tuta 2006-2007).

2 Per una buona introduzione a Fet destinata ai non addetti ai lavori, cfr. Szilárd 1997.

CC BY NC

Alessandro Niero (LILEC, Università di Bologna) – alessandro.niero@unibo.it
ORCID: 0000-0003-1759-2527

Ciò che, nella sua essenzialità, questa caratterizzazione dell'Autore tralascia è che Fet ha un ruolo saldo e stabile nella letteratura russa secondottocentesca, ma non ha goduto, almeno fino a dieci anni fa, di una adeguata valorizzazione presso i russisti italiani, né presso il (proverbialmente ridotto) pubblico della poesia. Tuttavia, mentre i primi (nelle persone del sottoscritto, di Pia Dusi e di Stefano Garzonio), con stranissima sincronia, hanno curato, tra febbraio e agosto del 2012, ben tre antologie di Fet (cfr. Fet 2012a, 2012b, 2012c; tutte e tre con il testo russo a fronte, tra l'altro) togliendo, così, bruscamente il poeta dal sostanziale semi-anonimato in cui si trovava[3], il secondo non ha ancora avuto la possibilità di apprezzare Fet nella cornice culturale di un editore medio o medio-grande o grande. Le tre antologie appena menzionate – che saranno oggetto del presente lavoro – sono, infatti, apparse in sedi editoriali di relativa scarsa visibilità; cosicché Fet, in sostanza, continua a configurarsi come il tipico "classico dimenticato" che gli addetti ai lavori, non necessariamente per loro demerito, ancora non sono riusciti ad annettere al "canone" non foltissimo della poesia russa del XIX secolo saldamente acclimatata in Italia; canone che annovera almeno: Aleksandr Puškin (1799-1837), Michail Lermontov (1814-1841), Evgenij Baratynskij (1800-1844), Nikolaj Nekrasov (1821-1878) e Fëdor Tjutčev (1803-1873).

La singolarità del "caso Fet" non riguarda soltanto le tempistiche con cui il poeta è stato recepito nel tempo (quanti possono vantare un *annus mirabilis* quale è stato il 2012 per il Nostro?), ma anche le modalità con cui la sua lirica è arrivata al pubblico italiano. Se, infatti, consideriamo che, in generale, la proposizione di testi pre-novecenteschi, soprattutto se provenienti da culture non egemoniche (e quella Russia, onestamente, è tra queste), è accompagnata da una forte spinta divulgativa e non di rado tende a esasperare la "leggibilità" del testo di arrivo (d'ora in poi TA) con una lingua contemporanea pressoché priva di sfumature diacroniche, ci si poteva aspettare anche per Fet un trattamento analogo. Ci si poteva aspettare, in altre parole, che il lettore si trovasse di fronte a una traduzione "di servizio" scarsamente autonoma e poco significativa in termini estetici, con-

3 La mia ricognizione (per maggiori dettagli sulla quale mi permetto di rimandare a Niero 2019: 61-106) non tiene conto di ciò che è reperibile in Internet ed è limitata, pertanto, alle sole fonti cartacee. Da essa emerge che la prima traduzione italiana di una poesia di Fet risale a sette anni dalla sua morte (cfr. Ciampoli 1899: 24). Da allora si sono susseguite, in antologie e riviste, altre traduzioni fino ai tre volumi del 2012 or ora richiamati. L'ultimo gruppetto di poesie di Fet tradotte in italiano mi risulta essere del 2015 (cfr. Giuliani, Buoncristiano 2015: 167, 169, 255, 303, 305, 345, 373, 375).

traddistinta da un appiattimento le cui cause, tra l'altro, non sono facili da individuare: condizionamenti del sistema culturale (il problematico concetto di "lettore medio", i criteri più o meno stringenti di una determinata collocazione editoriale, ecc.) o semplicemente scarsa attenzione da parte del curatore agli scogli interpretativi della discronia, a dispetto dell'importanza non secondaria che anche un aspirante classico ambirebbe avere nel settore letterario dell'editoria?

Quali che siano queste cause – e posto che il punto interrogativo rimane aperto anche qui – il trattamento a cui è stato sottoposto Fet va in controtendenza rispetto a quanto poteva prevedersi. In tutti e tre le edizioni apparse nel 2012, infatti, non si è data per scontata la strategia attualizzante del testo di partenza (d'ora in poi TP) e si è fatto ricorso, secondo il criterio e il senso della misura del traduttore, a tecniche arcaizzanti. L'operazione, del resto, non è nuova e, naturalmente, ha trovato codificazione in seno alla teoria della traduzione. Così, in proposito, Laura Salmon (2017: 202):

> anche in un progetto che assuma come prioritaria la strategia dell'attualizzazione possono essere storicizzati alcuni singoli elementi che marchino in modo "delicato" la distanza culturale. Quali elementi si prestino meglio allo scopo, può deciderlo il traduttore, ma la sua opzione deve essere applicata con coerenza.

Operazione non nuova sì, ma a balzare agli occhi di chi si interessi della questione è il fatto che tre traduttori, applicatisi in modo indipendente a uno stesso autore (e quasi in uno stesso torno di tempo), abbiano pensato di introdurre nelle loro versioni qualche elemento di storicizzazione con l'obiettivo di introdurre l'autore in modo "complesso" (o sfaccettato) nella tradizione culturale di accoglienza. Detto altrimenti, i tre traduttori hanno pensato di stendere una patina "invecchiante" sul TA, ma senza che ciò ne ostacolasse la comprensione o lo rendesse una reliquia linguistica. Una sorta, insomma, di compromesso tra passato e presente.

La strategia di base per attuare un simile compito è quella di impiegare lemmi ormai ritenuti desueti oppure (più pericolosamente) optare per le forme arcaiche di duplicati lessicali quali 'speme/speranza', 'pugna/battaglia', 'magione/casa', 'amistà/amicizia', 'prence/ principe' ecc.

Una volta imboccata questa via, il problema centrale – la "delicatezza" a cui alludeva Salmon *supra* – è il "dosaggio" delle parole *demodé*. Abbozzo di seguito – senza avere la pretesa di essere esaustivo – quali possano essere i principali fattori che determinano l'aumento o la diminuzione di tale dosaggio:

- FATTORE A: marcare in misura maggiore o minore la distanza cronologica dell'autore tradotto (ma senza cadere nella finta proporzionalità per cui più il TP è lontano nel tempo più alto debba essere il dosaggio);
- FATTORE B: gusto personale del traduttore, che potrebbe avere inclinazioni verso un lessico inattuale;
- FATTORE C: genere tradotto, nel nostro caso la poesia, il che potrebbe innescare meccanismi "invecchianti" nel momento in cui il traduttore desideri recuperare presìdi formali recepiti come non del tutto attuali nel sottosistema di arrivo (ossia, nel nostro caso, la poesia italiana contemporanea);
- FATTORE D: contesto editoriale in cui va a collocarsi quel testo tradotto ed eventuali scelte particolari (per esempio TA offerti in più versioni, appartenenti ad altri traduttori ed eseguiti in tempi non recenti).

Ciò premesso, e prima di inoltrarmi nell'indagine, specifico che essa avrà come fonti principali, oltre ai testi tradotti, anche tutto ciò che possa essere utile a individuare il grado di consapevolezza con cui il traduttore o la traduttrice hanno agito: saranno, cioè, prese in considerazione, ove vi siano, le note alla traduzione e, ove non vi siano, altre componenti del paratesto che contengano informazioni d'interesse traduttologico.

Una ulteriore, ultima puntualizzazione. Il fatto che – mi si passi il bisticcio – il sottoscritto sia oggetto di indagine da parte del sottoscritto bipartisce *de facto* questo contributo di analisi in due blocchi tipologicamente distinti (ma non irrimediabilmente separati fra di loro): uno di "allo-analisi", nel quale mi preoccuperò di individuare le modalità di storicizzazione attuate da Dusi e da Garzonio, e uno di "auto-analisi", nel quale tenterò di chiarire ulteriormente a me stesso la modalità di storicizzazione a cui ho sottoposto le mie traduzioni di Fet. In virtù di questa bipartizione, mi permetterò di seguire solo in parte l'ordine di apparizione dei volumi: affronterò prima le versioni approntate da Dusi e Garzonio (allo-analisi) e poi le mie (auto-analisi). Giustifico questo mio modo di procedere "svelando" anzitempo che l'elemento maggiormente inaspettato (e quindi in qualche misura nuovo) emerso dal lavoro di analisi riguarda proprio l'indagine sulle mie stesse traduzioni; e vorrei che anche la collocazione "strategica" in *explicit* al presente intervento contribuisse a dare a ciò opportuno rilievo.

Sic rebus stantibus, il primo caso di storicizzazione da considerare è quello di Pia Dusi[4] che, nel volume *Il richiamo della poesia* (cfr. Fet 2012b), ha tradotto ben 262 liriche di Fet, proponendo quindi al lettore una vasta campionatura della sua poesia (la più vasta delle tre qui in oggetto). Per meglio avvicinare e connotare il lavoro di Dusi – e quello degli altri due traduttori chiamati in causa – si ricordi che Fet, come era tradizione nella seconda parte del XX secolo nella letteratura russa, scrive ancora in metro e rima. I suoi testi, pertanto, si presentano come particolarmente vincolanti dal punto di vista formale e pongono fin da subito, a chi voglia offrirne una controparte in altra lingua, la questione se tentare o meno di fornire degli "analoghi", ossia se cercare dei metri che possano svolgere un ruolo equivalente a quello ricoperto nei TP e, con la stessa logica, se elaborare un sistema rimico anche nei TA.

La questione viene risolta da Dusi alla radice: non si avvale con sistematicità di un metro riconoscibile (anche se non può non imbattersi qua e là nel verso principe della letteratura italiana: l'endecasillabo) e non si preoccupa delle rime (è, insomma, assente il FATTORE C). Avvalendosi di questi criteri – si noti – è come se la traduttrice abbassasse nella lingua di arrivo il tasso di densità retorica e, in un certo senso, allestisse lo sfondo perché altre eventuali operazioni spicchino. Quali siano tali operazioni spetta allo studioso stabilirlo, in quanto Dusi, pur inserendo nel volume una *Nota alla traduzione*, non fornisce in verità grandi delucidazioni sul suo modo di procedere, limitandosi a usare parole piuttosto generiche sulle versioni eseguite, per le quali predilige «la ricerca di un linguaggio armonico accanto alla fedeltà al testo e mantiene, come è nell'originale, la maiuscola all'inizio di ogni verso» (Dusi 2012: 58). L'impiego della maiuscola, ormai ampiamente superato nella nostra tradizione (salvo casi molto molto particolari), fa – diciamo così – arretrare di un poco le lancette e, configurandosi come un indicatore di arcaizzazione del prodotto letterario, rappresenta una delle operazioni traduttive che prendono plasticamente rilievo. Un'altra operazione, ancor più avvertibile, è quella dell'uso di un registro linguistico medio-alto, a cui contribuiscono, in significativa parte, scelte come quelle di preporre l'aggettivo al sostantivo («penose passioni», «segrete sofferenze», «gialla foglia», «tardo stormo» ecc.) o di posporre il pronome possessivo rispetto al sostan-

4 Già docente di lingua russa presso l'Università Cattolica di Milano e di Brescia, ha al suo attivo diverse pubblicazioni nell'ambito della lingua russa. Le sue traduzioni di poesia, oltre al volume di Fet, mi risultano essere un volumetto di Igor' Severjanin (1998) e uno di Jakov Polonskij (2018).

tivo («sogni miei», «anima mia»). Infine, nelle versioni di Dusi si rilevano arcaismi di varia natura[5] tra morfologici (elisione della vocale finale: *oppur*, *andar*, *dialogar*, *son*, *lor*, *or* ecc.; prepp. art. in disuso: *pei*, *pel* ecc.), grafici (*tepido*, *diamantino*, *intiera*, *infocato*, *cricchiare, spirto, vespero, rotare, disparire, leggiero, schiararsi, tristo* ecc.) e lessicali (*crocicchio, mugghiare, brolo, lume, farfùglio, transeunte, profluvio, imporporarsi, affliggente, desio, fulgere, solingo, querulo, sfarfallio, brusire, mutolo, silente, preclaro, tinnulo, olezzare, armento, destriero, barbaglio, rosseggiare, obliare, fulgente, remigante, sempiterno, ammutarsi, festevole, incantagione, bracia, ruzzare, stesa*, sost., *tapino, gaudio, convivio, milite, fido, tenebrore, favella, rubizzo, precipite, gota* ecc.). Anche tenendo conto che tali arcaismi sono "spalmati" su un numero molto consistente di componimenti, la pellicola inattualizzante depositata sulla lingua dalla traduttrice è abbastanza sensibile.

Come contraddistinguere il lavoro a cui ha sottoposto le proprie versioni Pia Dusi? In assenza di un principio traduttivo manifesto e verbalizzato, si deve evincere che la variabile entrata in gioco nel dosaggio del lessico è il gusto della traduttrice, condizionato, vien fatto di pensare, dalla confidenza della stessa con gli strati antichi del russo e, di riflesso, dell'italiano[6] (si ricordi che è curatrice di un classico della letteratura anticorussa quale lo *Žitie Feodosija Pečerskogo*, 'Vita di Feodosij Pečerskij': cfr. Nestor 1991). La storicizzazione, pertanto, ha carattere essenzialmente *fisiologico e personale* (FATTORE B), innestato sulla necessità (non esplicitata, però) di segnalare la natura pre-novecentesca dei TP (FATTORE A)[7]. Ci sono tutte le ragioni per supporre che il contesto editoriale (FATTORE D) non abbia influito sulle scelte della traduttrice, lasciata libera di agire sullo stile di traduzione da adottare[8]. Il volume di Fet, ancorché graficamente raffinato, è apparso

5 Riporto i vocaboli – salvo casi specifici in cui la "vetustà" del lessico emerga solo nelle sue forme flesse – riconducendoli alle forme dell'infinito (per i verbi) e del maschile singolare (per gli aggettivi).

6 Interpellata in proposito, si è espressa in questo senso Dusi stessa in una comunicazione elettronica del 15-01-2022.

7 Si noti che, in una prova più recente, ossia un volume di traduzioni di un poeta coevo a Fet come Jakov Polonskij (1819-1898; cfr. Polonskij 2018), Dusi non indulge ad altrettante modalità lessicali e sintattiche aulicizzanti. In ciò può avere avuto un ruolo non secondario il fatto che, stando all'introduzione al volume, la silloge polonskiana era indirizzata ai «bambini della scuola primaria e agli adolescenti» (Jakimova 2018: 11).

8 Ho avuto conferma che le cose sono andate effettivamente così da Dusi medesima (comunicazione elettronica dell'11-01-2022).

per una piccola casa editrice che vanta sì in catalogo una collana di poesia ("Aracne"), ma non si può dire che quest'ultima abbia una distribuzione capillare né – *absit iniuria verbis* – sia particolarmente conosciuta.

Il secondo caso – in realtà terzo, come accennato sopra – in cui si ravvisa una storicizzazione del retaggio poetico fetiano appartiene alla penna di Stefano Garzonio[9]. Il volume da lui curato – «*Porta lontano nel suono il mio cuore…*». *Poesie scelte in traduzione italiana* – comprende 78 versioni alle quali vengono affiancate versioni di altri traduttori, distanti nel tempo o contemporanei (per un totale di 103 testi), creando, quindi, per via diacronica e sincronica, uno spaccato della ricezione della poesia di Fet in Italia. Il paratesto dell'edizione non contempla una vera e propria nota del traduttore, il quale, tuttavia, destina una parte dell'introduzione a informare il lettore su come si sia mosso avvicinando i testi del poeta russo. Garzonio specifica di non aver usato le rime «per non […] rinunciare poi a troppi elementi del piano semantico, ideologico del testo» (Garzonio 2012: 17). Precisa, poi, di aver adottato «una struttura ritmica liberamente combinatoria di forme sillabiche tradizionali e versi di tipo accentuativo» (*ibidem*: 17), che gli ha permesso di «raggiungere un equilibrio tra rispetto semantico del piano del contenuto e musicalità del piano dell'espressione» (*ibidem*). Questa elasticità metrico-ritmica non significa che il traduttore non abbia sentito in qualche caso fortemente la suggestione del metro originale, tanto da offrirne, per esempio, un calco, come nel caso della poesia *Ja ždu… Solovinoe ėcho…* (lett.: 'Attendo… L'eco di un usignolo…', [1842]), dove la tripodia anfibrachica dell'originale[10] viene "recuperata" grazie a un novenario con accenti di 2ª, 5ª e 8ª, che ha un analogo disegno ritmico:

9 Stefano Garzonio insegna letteratura russa presso l'Università di Pisa. È autore di studi e volumi sulla letteratura russa del Settecento, sulla storia del verso russo, sulla poesia del Secolo d'Argento e dell'emigrazione. Oltre ad aver curato due importanti antologie di poesia russa, dove ha anche contribuito come traduttore (cfr. Garzonio, Carpi 2004 e 2011), ha al suo attivo anche tre volumi "monografici" di poesia tradotta: si tratta, oltre che al volume di Fet, delle poesie in prosa di Ivan Turgenev (1996) e delle liriche di Larisa Miller (2015). Da segnalare anche la singolare produzione in versi di Garzonio direttamente in russo (cfr. Frjazin-Garzonio 2017).

10 L'anfibraco (∪–∪) è, assieme al trocheo (–∪), il giambo (∪–), l'anapesto (∪∪–) e il dattilo (–∪∪), uno dei piedi della metrica tradizionale russa ed è costituito, come dovrebbe intuirsi dallo schema fra parentesi, da tre sillabe di cui la 2ª accentata. Tre piedi anfibrachi costituiscono, appunto, una tripodia anfibrachica (∪–∪ ∪–∪ ∪–∪).

Я жду… Соловьиное эхо
Несется с блестящей реки,
Трава при луне в бриллиантах,
На тмине горят светляки.

(Fet 1986: 187)

Aspetto… Usignolo che canta,
Riecheggia dal fiume lucente,
Sta l'erba in brillanti di luna
E lucciole là sul cumino.

(Fet 2012c: 35)

Ho portato questo breve esempio per sottolineare come l'adesione così stringente alla metrica del TP può indurre a scorciature che elevano il registro del componimento (FATTORE C): si vedano, qui, l'assenza di articolo davanti a *usignolo* e la rimozione del verbo alla terza persona plurale *горят* (*gorjat*, 'ardono'), come assorbito nel sostantivo *lucciole*. Anche in altri punti non mancano rastremazioni sintattiche, inversioni e altri espedienti arcaizzanti che vogliono fungere da "indicatori di ambiente poetico".

La parte del leone al fine di storicizzare Fet, tuttavia, viene giocata dal lessico, della qual cosa è perfettamente consapevole il traduttore: «Un buon gruppo di mie traduzioni partono dall'assunto di marcare una distanza temporale tra Fet e il lettore moderno. […] scelta dettata […] dal desiderio di vedere il funzionamento di un testo ricco di arcaismi e poeticismi nella ricezione odierna» (Garzonio 2012: 16-17). È, quindi, chiaramente avvertibile la presenza del FATTORE A (mentre il FATTORE B sembra più discendere dal FATTORE A che dal gusto personale del traduttore). Anche in questo caso può essere utile elencare qualche voce: *silente, intendere* (nel senso di *ascoltare), occaso, naufragar*, *posaro* (passato remoto di *posare*), *rossignare*, *timon*, *man* (per *mano*), *aere*, *imago*, *ancor*, *arboreo*, *de'* (per *dei*, prep. art.), *sever*, *sovente*, *invisibil*, *cuor*, *idol*, *lor*, *scrutan*, *rosignolo*, *l'ale* (per *le ali*), *ne'* (per *nei*, prep. art.), *veder*, *foco*, *eter*, *vo* (per *vado*), *altar*, *igneo*, *rotare*, *spirto*, *respir*, *solingo*, *pur* (per *pure*), *nembo*, *levar*, *ver* (per *verso*), *splendea*, *lagrima*, *fragil*, *lungi*, *cor*, *allumare*, *sol* (per *solo*), *fior*, *ascondersi*, *apron*, *acciaro*, *molino*, *chiaror*, ecc.

L'arcaizzazione, qui, è ancor più percepibile che nel volume visto in precedenza, complice il numero ridotto di versioni offerto da Garzonio – poco più di un terzo di quelle di Dusi – e, in qualche misura, l'adozione della maiuscola all'inizio del verso a cui anche la traduttrice or ora ricordata si era attenuta.

Non va taciuto, infine, che tale l'effetto trova ulteriore accentuazione ed eco nelle 25 traduzioni che Garzonio attinge dalla storia della ricezione di Fet in Italia (1925-2012), specialmente quando, in tre casi, attinge dal patrimonio di versioni ormai quasi centenarie come quelle di Giovanni Gandolfi (1925, 2: 43, 45, 53), ma anche quando preleva – e si vedrà *infra* il perché – in diciannove casi campioni dal volume da me curato uscito qualche mese prima (cfr. Fet 2012a: 3, 7, 13, 25, 27, 31, 35, 41, 47, 51, 67, 71, 83, 95, 109, 121, 127, 133, 157). Tale variegata proposta traduttiva – sottoposta comunque a criteri di gusto del curatore – è dettata anche dal contesto editoriale in cui essa fa la sua comparsa (FATTORE D): la casa editrice Rudomino, che ha sede a Mosca, non è nuova a pubblicazioni intese a rappresentare al lettore russo colto e poliglotta la fortuna all'estero dei più importanti poeti nazionali[11].

Se paragonata a quella messa in atto da Dusi, la storicizzazione di Garzonio, visti gli intenti traduttivi esplicitati da quest'ultimo e il risultato ottenuto, può ben dirsi *deliberata e consapevole*, ossia rispondente a un coerente progetto di trasmissione del lascito poetico di Fet attraverso strumenti che spingono sul pedale dell'arretramento cronologico.

Il terzo caso – in realtà primo – di "Fet italiano" veicolato secondo modalità non attualizzanti vede coinvolto in prima persona il sottoscritto[12] nella cura del volume *«Arduo è restituire la bellezza viva». Liriche*. Anche questa edizione – come quella di Garzonio – è "diacronica", ossia include 78 mie versioni, integrate, in appendice, con altre tredici eseguite da chi mi ha preceduto in un arco temporale che va dal 1904 al 2007 (per un totale di 91 testi). Nelle mie intenzioni questi testi aggiunti stavano a rappresentare, oltre che una sorta di recupero filologico e un *hommage* a chi mi ha preceduto nel tradurre Fet, la ripresa di buoni esempi di versioni lontane nel tempo utilizzabili per affrontare la parte più ingrata del repertorio del poeta, ossia i componimenti in cui parole e melica erano così intimamente fusi da offrirsi quasi naturalmente al passaggio intersemiotico che conduce dal testo poetico al testo della romanza (da poesia, quindi, a poesia per musica). In

[11] Un altro esempio andato nella medesima direzione, ma di portata ancora più ampia (ben 500 pagg.) è un volume, sempre curato dallo stesso Garzonio, ma insieme con Alessandra Carbone, dedicato alla figura di Lermontov (2015).

[12] Mi sembra inopportuno e inelegante elencare la cospicua serie di traduzioni di poesia da me effettuata, per cui mi limito a rimandare, per chi fosse interessato, al mio sito docente: <https://www.unibo.it/sitoweb/alessandro.niero/pubblicazioni> (ultimo accesso: 11-01-2022). Sorvolo per intero, invece, sulla mia attività di versificatore in proprio.

altre parole, era come se alcune vecchie traduzioni (in particolare quelle di Gandolfi[13], dove, se lo sforzo di stilizzazione antichizzante c'era stato, aveva ormai perso la sua evidenza stemperandosi nel tempo) si vedessero offerta una seconda possibilità di vita, previo – diciamo così – cambio di destinazione d'uso. Di conseguenza, è ragionevole pensare che, come per il volume curato da Garzonio, questa mia scelta, divenuta (senza frizioni con il redattore di riferimento) anche scelta editoriale (FATTORE D), abbia impresso un orientamento arcaizzante al volume (o almeno a una sua parte).

Per affrontare il tema della specificità del genere tradotto e delle potenziali conseguenze che ciò può avere sull'approccio ai testi (FATTORE C), riprendo quanto già affermato nella mia nota del traduttore (cfr. Niero 2012a). Un po' sedotto da ciò che indicava Franco Fortini (2011: *passim*), quando distingueva due approcci fondamentali alla traduzione di un testo poetico ("trad. didascalica / versione di servizio" e "trad. d'autore / versione creativa"), tre erano fondamentalmente i princìpi su cui avevo impostato il mio lavoro per tentare di dare una "veste poetica" alle traduzioni, cercando di arrivare, se non a poesia vera e propria, almeno a quella «poesia culturale» (Mengaldo 2001: IX) che è la poesia tradotta: 1) l'impiego di un metro riconoscibile (per lo più l'endecasillabo) o di misure che ne rappresentassero un sottoinsieme (settenario) o un troncamento (novenari di 4ª e 8ª) o uno sforamento "naturale" (tridecasillabo); 2) il ricorso frequente ad assonanze e a rime imperfette; 3) laddove non fosse stato onestamente possibile affidarsi a nessuno dei due princìpi or ora enucleati, l'uso di una «musicalità generica che permettesse una adesione massima al significato» (*ibidem*: L). L'articolata operazione (almeno per i punti 1 e 2) voleva porsi in qualche sintonia con il cosiddetto "neometricismo" in Italia, ossia un fenomeno di ritorno alle forme chiuse (metro e rima) che ha contraddistinto il panorama poetico italiano dagli anni '80 del XX secolo alla prima

[13] Più di ogni considerazione, qui, vale un esempio, ossia la traduzione di *Na zare ty eë ne budi…* (1842), che qui, più che confrontarla con il TP, va apprezzata nella sua grana lessicale italiana "stagionata": «Non destarla, se l'alba pur rida! / È sì dolce nell'alba dormire! / Il mattin nel bel seno si annida, / e fa il volto di rose fiorire. // È bruciante il profondo origliere / come il sogno che gravale il core; / le due trecce s'allungano nere / delle spalle sul niveo candore. // Ieri sera lung'ora sedeva / al balcon, fisso il guardo nel cielo: / occhieggiava la luna e rideva / delle nubi nel torbido velo. // Col chiaror del lunare sorriso, / con la voce del mesto usignolo / aumentava il pallor del suo viso, / aumentava nell'anima il duolo. // Ben per questo sul giovane seno, / sulle guance tant'arde il mattino. / Non destarla! Il suo sonno è sì pieno / e sì dolce nel lume divino» (Gandolfi 1925, 2: 41).

decade del XXI (cfr. Lavezzi 2010: 133). All'epoca tale fenomeno stava già iniziando la sua fase di decrescita, ma, nonostante ciò, negli anni a seguire, ha continuato (e continua) «a irradiarsi anche al di fuori del seminato suo proprio, imprimendo il bisogno di pensare "metricamente" una poesia» (Afribo 2017: 91). Ora, l'impiego di metri riconoscibili e lo sfruttamento, ancorché non vistoso, di rispondenze foniche in fin di verso (rime perfette, imperfette e assonanze) possono di per sé conferire "età" al TA. Ma c'è di più: può succedere che il traduttore "si affezioni" a lemmi poco moderni perché si incastrano meglio nel *pattern* metrico scelto oppure perché consuonano con altri in posizione di rima (a volte le due cose coincidono). In altre parole, il rispetto del metro e/o lo schema rimico prevalgono sulla corrispondenza di registro. Rileggendo queste mie traduzioni, mi avvedo che casi del genere non sono infrequenti. Cito, in qualità di esempio, una breve e celeberrima poesia di Fet, *Čudnaja kartina…* (1841):

Чудная картина,
Как ты мне родна:
Белая равнина,
Полная луна,

Свет небес высоких,
И блестящий снег,
И саней далеких
Одинокий бег.

(Fet 1986: 138)

Quadro d'incanto,
quanto mi sei caro:
pianura bianca,
cerchio lunare,

di cieli alti il lucore,
neve scintillante,
e solitaria corre
una slitta distante.

(Fet 2012a: 7)

Si noterà che il testo italiano presenta una trama di richiami tra parole in clausola, i quali vogliono alludere a quelli del TP: le coppie *kartína* : *ravnína*, *rodná : luná*, *vysókich : dalëkich* e *sneg : beg* vengono "surrogate" con le coppie *incanto: bianca*, *caro : lunare*, *lucore : corre* e *scintillante : distante*. Ora, il termine *lucore* è più arcaico rispetto al non marcato *svet,*

'luce', ma mi consentiva il gioco quasi paronomastico con *corre*: va da sé che un simile arcaismo, tra l'altro in un verso già sottoposto a una aulicizzante inversione sintattica («di cieli alti il lucore», anziché «il lucore di cieli alti») non può che innalzare il registro della lirica in questione.

Ho ritrovato *ex post* un meccanismo del genere in una dozzina di altri casi, che vanno a sommarsi ai casi (ancor maggiori), in cui, come dicevo poc'anzi, è la metrica a "guidare" le scelte lessicali. Ma ci sono anche casi dove la predilezione per il vocabolo ricercato nasce da una esigenza personale. Qualche esempio di tali occorrenze: *affocarsi*, *incanutire*, *allegrare*, *lucore*, *accostevole*, *rorido*, *albergare*, *allegrezza*, *aggallare*, *gemebondo*, *irrefrenato*, *azzurreggiare*, *rinnovellarsi*, *trillìo*, *affoltarsi*, *rimembranza*, *eran* (per *erano*), *livideggiare*, *annerarsi*, *inverdire*, *dilavato*, *dindolare*, *oscillìo*, *memento*, *piovere* (trans.), *rinascenza*, *beltà*, *spaurire*, *brillio*, *silente*, *borbogliare*, *fremebondo*, *vocìo*, *gorgheggìo*, *olezzante*, *rubicondo*, *affisare*, *chiarìa*, *clivo*, *inacciaiato*, *vestimento* ecc. Devo dire che i casi di esigenza personale – e quindi esterni a ogni mio intento programmatico (niente FATTORE A) – mi appaiono, a dieci anni di distanza, più numerosi e spiccanti di quanto sospettassi. Ciò mi spinge a caratterizzare questo terzo caso di storicizzazione con il binomio *indotto e inavvertito*, ossia una mescolanza di condizionamenti innescati dai vincoli formali (FATTORE C) e di mia inclinazione non del tutto conscia verso parole semi-obsolete (FATTORE B).

Non nascondo che, su questo punto, il mio approccio rischia di essere non solo "autoanalitico", ma anche – per l'effetto "straniante" del tempo trascorso – "autocritico", in tutte le accezioni possibili di questa parola, persino in quelle che contengono una punta di biasimo. Con, però, due piccole consolazioni, una *ex negativo* l'altra *ex positivo*: la prima viene dalla recensione al volume scritta da un esperto di poesia contemporanea italiana (e non solo) come Roberto Galaverni (2012), il quale, dalle pagine de "La Lettura" (supplemento domenicale al "Corriere della Sera") non ha sentito gli arcaismi come disturbanti (o almeno non ne ha fatto menzione); la seconda viene da un russista di vaglia come Fausto Malcovati (2012), il quale, in "Alias" (supplemento domenicale a "Il Manifesto"), ha parlato, forse con troppa generosità, di «arcaismi perfetti» .

E giungo a una conclusione. Le tre tipologie di storicizzazione (*fisiologica e personale*, *deliberata e consapevole*, *indotta e inavvertita*), che qui ho cercato di identificare, non esauriscono, naturalmente, la casistica e mostrano anche una certa permeabilità fra di loro. I risultati a cui conducono possono essere, estremizzando, di due tipi: 1) instillare nel lettore la sensa-

zione di trovarsi di fronte a un travisamento della complessità linguistica dello stesso TP; 2) permettere che il lettore instauri un rapporto fruttuoso con l'alterità temporale di un testo.

Lo studioso può discettare su entrambi i risultati, ma sarà demandato al binomio editore-lettore determinare quale dei due sarà preponderante, ossia decidere se l'impiego del lessico (più o meno) desueto per rendere poeti premoderni sia soltanto una forma di retoricizzazione abbellente (cfr. Berman 2008: 47-48) o davvero uno strumento per rendere quegli stessi poeti un po' *diversi* perché siano *inclusi* nell'orizzonte culturale della lingua di arrivo.

Bibliografia

Afribo A. (2017), *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Carocci, Roma (= Lingue e letterature Carocci, 249).

Berman A. (2008), *La traduzione e la lettera o l'albergo della lontananza*, a cura di G. Giometti, Quodlibet, Macerata (= Quaderni Quodlibet, 16)(rist. di 1ª ed. 2003).

Ciampoli D. (1899), *Gemme straniere*, Licino Cappelli, Rocca San Casciano (FC).

Dusi P. (2012), *Nota alla traduzione*, in: A. Fet, *Il richiamo della poesia*, a cura di P. Dusi, Marco Serra Tarantola Editore, Brescia, pp. 58-59.

Fet A. (1986), *Stichotvorenija i poėmy*, a cura di B. Buchštab, Sovetskij pisatel' – Leningradskoe otdelenie, Leningrad (= Biblioteka poėta. Bol'šaja serija)(3ª ed., 1ª ed. 1937).

Fet A. (2012a), *«Arduo è restituire la bellezza viva». Liriche*, a cura di A. Niero, Edizioni Ariele, Milano (= Collana Letterature – Letteratura Russa).

Fet A. (2012b), Afanasij Fet, *Il richiamo della poesia*, a cura di P. Dusi, Marco Serra Tarantola Editore, Brescia.

Fet A. (2012c), «*Unosi moë serdce v zvenjaščuju dal'...». Izbrannye stichotvorenija v ital'janskom perevode / «Porta lontano nel suono il mio cuore...». Poesie scelte in traduzione italiana*, a cura di S. Garzonio, Centr knigi Rudomino, Moskva.

Fortini F. (2011), *Lezioni di traduzione*, a cura di M.G. Tirinato, Quodlibet, Macerata (= Quodlibet, 54).

Frjazin-Garzonio S. (2017), *Izbrannye bezdelki 2012-2015*, Volodej, Moskva.

Galaverni R. (2012), *Fet, il cantore della bellezza*, "La Lettura", 9 settembre, p. 18.

Gandolfi G. (a cura di)(1925), *Lirici russi del secolo aureo*, 2 voll., Carabba, Lanciano.

Garzonio S. (2012), *Tradurre Afanasij Fet in italiano. Musica e pensiero*, in: A. Fet, «*Unosi moë serdce v zvenjaščuju dal'...*» *Izbrannye stichotvorenija v ital'janskom perevode* / «*Porta lontano nel suono il mio cuore...*» *Poesie scelte in traduzione italiana*, a cura di S. Garzonio, Centr knigi Rudomino, Moskva, pp. 5-10.

Garzonio S., Carpi G. (a cura di)(2004), *Antologia della poesia russa*, La Biblioteca di Repubblica, Roma (= Poesia straniera, 14).

Garzonio S., Carpi G. (a cura di)(2011), *Lirici russi dell'Ottocento*, Carocci, Roma (= Lingue e letterature Carocci, 122).

Gigante G. (1997), *Fet, Afanasij Afanasevič*, in: R. Picchio, M. Colucci (a cura di), *Storia della civiltà letteraria russa*, vol. 3, UTET, Torino, pp. 96-97.

Giuliani R., Buoncristiano P. (a cura di)(2015), *Il gladiatore e la rusalka. Roma nella poesia russa dell'800. Antologia con testo russo a fronte*, Lithos, Roma (= Laboratorio est/ovest, 21).

Jakimova L. (2018), *Un poeta da favola: Jakov Polonskij*, in: Ja. Polonskij, *«La promessa sposa dell'inverno». Fiabe in versi e altre poesie*, trad. e cura di P. Dusi, saggi intr. di S. Garzonio e L. Jakimova, ill. di G. Ganzerla, liberedizioni, Brescia.

Lavezzi G. (2010), *Le forme metriche chiuse*, in: P. Giovannetti, G. Lavezzi, *Metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma (= Manuali universitari, 100), pp. 103-172.

Lermontov M. (2015), *«Ne ver', ne ver' sebe, mečtatel' molodoj...» Izbrannaja poėzija* / «*Non credere a te stesso, giovane sognatore...*». *Opere poetiche scelte*, a cura di S. Garzonio e A. Carbone, intr. di S. Garzonio, Centr knigi Rudomino, Moskva.

Malcovati F. (2012), *Sospiri e cinguetti di uno sperimentale*, "Alias", 8 aprile, p. 7.

Mengaldo P.V. (2001), *Sereni traduttore di poesia*, in: V. Sereni, *Il musicante di Saint-Merry*, Einaudi, Torino (= Collezione di Poesia, 299)(2ª ed., 1ª ed. 1981).

Miller L. (2015), *Granelli di felicità*, Transeuropa, Massa (= Nuova Poetica 2.0).

Nestor (1991), *Vita di Feodosij*, a cura di P. Dusi, Vita e Pensiero, Milano (= Scienze filologiche e letteratura, 49; Biblioteca del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere, 6).

Niero A. (2010), *Otto liriche di Afanasij Fet*, in: V. Costantini, M. Kappler (a cura di), *Sûzişât-i mü' ellefe. Contaminazioni e spigolature turcologiche. Scritti in onore di Giampiero Bellingeri*, Terra Ferma, Crocetta del Montello (TV), pp. 241-248.

Niero A. (2012a), *Nota del traduttore*, in: A. Fet, *«Arduo è restituire la bellezza viva». Liriche*, a cura di A. Niero, Edizioni Ariele, Milano (= Collana Letterature – Letteratura Russa), pp. XLVII-LI.

Niero A. (2012b), *Fet tradotto, tradurre Fet*, in: C. Scandura (a cura di), *La poesia russa da Puškin a Brodskij. E ora?*, Edizioni Nuova Cultura, Roma, pp. 201-230.

Niero A. (2019), *Tradurre poesia russa. Analisi e autoanalisi*, Quodlibet, Macerata (= Quodlibet Studio – Letteratura tradotta in Italia).

Polonskij Ja. (2018), *La promessa sposa dell'inverno. Fiabe in versi e altre poesie*, trad. e cura di P. Dusi, saggi intr. di S. Garzonio e L. Jakimova, ill. di G. Ganzerla, liberedizioni, Brescia.

Salmon L. (2017), *Teoria della traduzione*, Franco Angeli, Milano (= Lingua, traduzione, didattica, 47).

Severjanin I. (1998), *Poesie*, trad. di P. Dusi, il grillo lucente, Desenzano del Garda (BS).

Szilárd L. (1997), *Fet*, in: R. Picchio, M. Colucci (a cura di), *Storia della civiltà letteraria russa*, vol. 1, UTET, Torino, pp. 737-743.

Turgenev I. (1996), *Senilia. Poesie in prosa 1878-1882*, Marsilio, Venezia (= Letteratura universale Marsilio – Le betulle).

Tuta T. (2006-2007), *A.A. Fet – cantore del bello. Traduzioni di una scelta di liriche e commento*, Tesi di laurea, Università Ca' Foscari, Venezia.

Abstract

ALESSANDRO NIERO

Translating Diachrony. The Case of Afanasy Fet

This paper presents a brief analysis of how the poetry of the nineteenth-century author Afanasy Fet has been transferred into Italian, considering three books of his that appeared almost simultaneously in 2012. From the analysis it emerges that all three editors of the books (Alessandro Niero, Pia Dusi, and Stefano Garzonio) elaborated their translations adopting, to varying degrees, strategies of archaization. These strategies can be traced back to three typologies: (i) *physiological and personal*; (ii) *deliberate and conscious*; (iii) *induced and inadvertent*. These typologies take into account various factors such as the will to mark in the target language that Fet belongs to nineteenth century, the personal taste of the translators, the use of metre and/or rhyme in their versions and some particularities of the editions.

Lezioni di traduzione 1, a cura di N. Bąkowska e A. Alberti, LILEC, Bologna 2022, pp. 139-158
DOI: 10.6092/unibo/amsacta/6962

Le traduzioni italiane del *Divān* di Ḥāfeẓ, poeta persiano del XIV secolo

NAHID NOROZI

1. Introduzione a Ḥāfeẓ e alle problematiche traduttive relative al suo Canzoniere

Ḥāfeẓ di Shiraz[1], vissuto nel Trecento, è uno dei grandi nomi della poesia persiana classica, spesso anzi è stato indicato come il "Petrarca dei persiani". Il paragone regge un po' perché Ḥāfeẓ occupa un posto centrale nel canone della lirica persiana classica; e un po' perché, così come esistette in Europa un "petrarchismo", anche in Persia ci fu un parallelo fenomeno riconducibile all'arte di Ḥāfeẓ, ovvero si può parlare di un "hafezismo" che ha influenzato la lirica persiana, ma anche la lirica che si è espressa in altre lingue, per esempio in lingue turche e in urdu. Questo fenomeno si è prolungato nel tempo ben oltre il medioevo, giungendo si può dire fin quasi alle soglie del Novecento.

Ḥāfeẓ visse alla corte di Shiraz nel XIV sec., dividendosi tra gli ambienti aristocratici e quelli religiosi. Fu panegirista dei principi di Shiraz, città dell'Iran meridionale e culla della poesia persiana, ma Ḥāfeẓ è soprattutto un poeta lirico: ci ha lasciato oltre cinquecento *ghazal* che è all'incirca l'equivalente in Persia del sonetto benché, a differenza del sonetto, il *ghazal*

[1] Su Ḥāfeẓ esiste una sterminata bibliografia, per cui per comodità segnaliamo la voce *Hafez* del più noto repertorio enciclopedico di area iranologica, in cui troviamo ben 14 sezioni, due delle quali dedicate alle traduzioni dell'opera del poeta nelle lingue inglese e tedesca (cfr. Yarshater *et al.* 2002). In lingua italiana si vedano le pagine relative in Bausani 1960: 247-256, 437-450 e Bürgel 2006: 81-148.

CC BY NC

Nahid Norozi (LILEC, Università di Bologna) – nahid.norozi2@unibo.it
ORCID: 0000-0003-0704-9889

sia un componimento monorimico di lunghezza variabile, da un minimo di 5 fino a 15 versi o più, con una metrica di tipo quantitativo[2]. Va tenuto presente inoltre che questi versi sono in realtà dei distici (*beyt*) – l'unità di base di tutti i generi della poesia persiana classica –, ciascuno composto da due emistichi che nei manoscritti si presentano tradizionalmente sulla stessa riga con uno spazio che li separa. In ogni caso le somiglianze tra il sonetto e il *ghazal*, non vanno molto al di là della comune materia amorosa. Come nel sonetto, anche il poeta di *ghazal* si rivolge in effetti alla persona amata, indirizzandole le proprie lodi o suppliche, spesso lamentando la sua indifferenza o distrazione, più spesso ancora giurandole eterna fedeltà anche di fronte alle scorrettezze o magari alle sue crudeltà.

Ma proprio sull'identificazione della persona amata cominciano a evidenziarsi differenze di fondo tra la tradizione lirica persiana e quella europea, per esempio riguardo al suo genere sessuale. La prima domanda che il traduttore italiano o europeo si è posto è: i poeti persiani cantano di solito una figura maschile o una figura femminile? Come vedremo la cosa resta piuttosto nel vago, complice anche la stessa lingua persiana che non conosce differenza di genere per nomi e aggettivi, e neppure per il pronome di terza persona. L'italiano ha *egli/lui* e ha pure *ella/lei*, come in generale le lingue europee; in persiano abbiamo solo il pronome *u* che copre sia il maschile sia il femminile. In questo articolo vedremo nella prima parte in che modo i traduttori europei di Ḥāfeẓ, e in particolare quelli italiani, abbiano affrontato questo primo problema.

Dobbiamo in secondo luogo osservare che il *ghazal* persiano presenta una serie di termini e motivi, culturalmente marcati, che pongono una seconda serie di problemi al traduttore. Tradurre Dante o l'inglese Milton in un'altra lingua europea rappresenta certamente una sfida, si può dire tuttavia che in generale il traduttore europeo ha il vantaggio di muoversi all'interno di coordinate culturali che gli sono familiari, profondamente segnate dall'appartenenza dell'autore tradotto e del traduttore allo stesso orizzonte religioso, il cristiano; alla stessa tradizione culturale, quella latina o romano-germanica; allo stesso insieme di riferimenti di natura storico-sociale e antropologica.

Tradurre Ḥāfeẓ in una lingua europea evidentemente comporta una situazione del tutto diversa, a partire dal fatto, per esempio, che Ḥāfeẓ cita

[2] Per un approfondimento sul genere *ghazal* nelle lettere persiane, segnaliamo Bausani 1960: 354-526 (che contiene un'ampia esemplificazione con analisi dettagliata), nonché Bürgel 2006: 42-53.

frequentemente personaggi, temi e motivi tratti dal *Corano*, ovvero la scrittura sacra dei musulmani, un testo spesso citato ma praticamente sconosciuto al grande pubblico italiano ed europeo. Il nome d'arte del nostro poeta, Ḥāfeẓ, significa non a caso 'colui che ha memorizzato' il testo sacro ed è pure un titolo che viene dato comunemente a chi dimostri di sapere a memoria il *Corano*.

E ancora, oltre alle citazioni coraniche, troviamo nella poesia di Ḥāfeẓ molte dotte citazioni che fanno riferimento all'epos iranico, ovvero alle storie dei re persiani cantate in un monumentale poema epico intitolato *Il Libro dei Re* del poeta Ferdowsi[3], vissuto circa tre secoli prima di Ḥāfeẓ. Per non parlare poi di tutta una serie di immagini e di *tòpoi* di non immediata recepibilità per un pubblico europeo, di cui vedremo tra poco alcuni esempi.

Infine, c'è forse la questione che pone la sfida più ardua a qualsiasi traduttore europeo di Ḥāfeẓ: l'uso estensivo della *polisemia* in ogni forma, come l'anfibologia con doppi o tripli sensi, gli enigmi e vari giochi di parole semanticamente ambigui ecc. Più in generale, si può dire che il messaggio di Ḥāfeẓ risulti tipicamente multi-dimensionale, vi si distinguono più livelli o discorsi, spesso inestricabilmente intrecciati: un livello lirico caratterizzato da un linguaggio bacchico-erotico; uno panegiristico che ha per referente talvolta implicito il mecenate del poeta; uno polemico che prende di mira specialmente i religiosi ritenuti ipocriti o arraffoni. Ma non possiamo trattare qui questi aspetti, peraltro già analizzati da vari studiosi (cfr. Saccone 2019: 15-24; Scott-Meisami 2003: 117-130; 1991). Inevitabilmente, la polisemia del dettato hafeziano si riduce o a volte si perde del tutto anche nella migliore delle traduzioni, e, del resto, non è questione che emerga episodicamente nel suo *Canzoniere*, al contrario, è un tratto caratteristico, strutturale e pervasivo.

Sin dalle prime traduzioni ottocentesche in lingue europee, la tedesca in particolare, emerse la ulteriore questione che può essere riassunta nella semplice domanda: nei suoi *ghazal*, Ḥāfeẓ ci parla di un amore terreno o di un amore spirituale, le sue sono ansie erotiche o mistiche? Le risposte sono varie, con una tendenza degli studiosi persiani a evidenziare il lato spirituale della poesia hafeziana, mentre gli studiosi e interpreti europei in generale hanno sottolineato per così dire il lato più terreno. Questa am-

3 Segnaliamo la traduzione di questo celebre poema, oltre 50000 distici, ad opera di Italo Pizzi (Firdusi 1886-1888) integralmente messo in endecasillabi sciolti, a suo tempo lodati da Carducci. Si tratta della storia e le gesta eroiche dei sovrani persiani a partire dai primordi sino alla caduta dell'impero sassanide nel VII sec. per mano degli arabi musulmani.

biguità di fondo ispirava nell'Ottocento al poeta Friederich Rückert (1788-1866), un traduttore tedesco di Ḥāfeẓ, alcuni versi famosi:

> Hafis, wo er scheinet Übersinnliches
> nur zu reden, redet über Sinnliches
> Oder redet er, wo über Sinnliches
> er zu reden scheint, nur Übersinnliches?
> Sein Geheimnis ist unübersinnlich
> Denn sein Sinnliches ist Übersinnliches
>
> Hāfez, quando sembra che parli di Sovrasensibile
> parla in verità del Sensibile
> O non è che, quando sembra parlare del Sensibile
> parli in realtà di Sovrasensibile?
> Il suo segreto non è al di là dei sensi
> poiché invero è il suo Sensibile ch'è Sovrasensibile!
>
> (cit. in Saccone 2006: 168-169)

Friederich Rückert aveva certamente colto un aspetto essenziale della poetica di Ḥāfeẓ, su cui torniamo più avanti. Non sono competente in letteratura tedesca, ma un cenno almeno devo farlo a Goethe, un altro grandissimo lettore di Ḥāfeẓ. Goethe aveva conosciuto la poesia di Ḥāfeẓ attraverso una traduzione integrale del suo *Canzoniere*, in tedesco, che era uscita agli inizi dell'Ottocento. Il suo autore, Joseph von Hammer-Purgstall (1774-1856), fu traduttore e interprete ufficiale dell'ambasciata dell'Impero austro-ungarico a Istanbul (von Hammer-Purgstall 1812-1813). E Goethe, com'è noto, fu talmente colpito dai versi di Ḥāfeẓ da chiamarlo «il mio gemello orientale» (cfr. Bürgel 2006: 101-116), e arrivò persino a dedicargli la sua ultima opera il *West-Östlicher Divan*, ovvero il suo celebre *Canzoniere Occidentale-Orientale* (cfr. Goethe 1819).

2. Analisi di alcune traduzioni italiane di due *ghazal* di Ḥāfeẓ

2.1. Qui però ci occuperemo soltanto dei traduttori italiani di Ḥāfeẓ[4] e vedremo attraverso qualche esemplificazione come questi traduttori,

[4] In lingua italiana sono comparse due analisi sulle traduzioni italiane di Ḥāfeẓ. La prima è ad opera di Saccone (2006) che esamina prevalentemente la traduzione di Giovanni D'Erme (Hâfez 2004-2008), di Stefano Pellò e Gianroberto Scarcia (Ḥāfeẓ

Giovanni D'Erme[5], Carlo Saccone[6] e Stefano Pellò-Gianroberto Scarcia[7], abbiano affrontato i tre problemi cui sopra ho accennato, ossia: la questione del sesso della persona cantata da Ḥāfeẓ; la questione della resa italiana dei termini culturalmente marcati; e infine la questione della irriducibile polisemia del dettato hafeziano. Entrando nel vivo della questione proponiamo un *ghazal* di Ḥāfeẓ in tre versioni italiane, di cui vedremo solo i primi tre versi iniziali per una breve analisi comparativa. Ma prima osserviamo il *ghazal* traslitterato che si presenta suddiviso in distici (*beyt*), ossia in due emistichi nell'originale disposti sulla stessa riga separati da uno spazio:

1. agar ān tork-e shirāzi be dast ārad del-e mā rā
   be khāl-e hendu-yash bakhsham Samarqand o Bokhārā rā
2. bedeh sāqi mey-e bāqi ke dar jannat nakhwāhi yāft
   kenār-e āb-e Roknābād o golgasht-e moṣallā rā
3. faghān k-in luliyān-e shukh-e shirin-kār-e shahr-āshub
   chonān bordand ṣabr az del ke torkān khwān-e yaghmā rā
4. ze 'eshq-e nātamām-e mā jamāl-e yār mostaghni-st
   be āb o rang o khāl o khaṭṭ che ḥājat ru-ye zibā rā? […]
5. agar doshnām farmāyi va-gar nefrin do'ā guyam
   javāb-e talkh mizibad lab-e la'l-e shekar-khā rā […]

2005), ma analizza anche certe scelte traduttive adottate da Italo Pizzi e da Alessandro Bausani. L'altro studio è di Ingenito (2009) il quale si sofferma sulle quattro traduzioni di Ḥāfeẓ, effettuate da Carlo Saccone (Hâfez 1998), Giovanni D'Erme (Hâfez 2004-2008), Stefano Pellò e Gianroberto Scarcia (Ḥāfeẓ 2005) e Charles-Henri de Fouchécour (Hâfez 2006).

5 Un importante traduttore di Ḥāfeẓ è Giovanni D'Erme, professore di Lingua e Letteratura persiana presso L'Orientale di Napoli che pubblicò in tre volumi il *Canzoniere* del poeta shirazeno (Hâfez 2004-2008).

6 Carlo Saccone, docente di Lingua e Letteratura persiana all'Università di Bologna, è il primo iranista ad aver tradotto un'ampia antologia contenente 185 *ghazal* (Hâfez 1998), che poi fu completata con altri due volumi (Hâfez 2011a e 2011b). In questi tre volumi Saccone ci offre, oltre alla traduzione di tutti i *ghazal*, anche quella di molti altri componimenti quali quartine (*robā'i*), poemi a rime baciate (*mathnavi*) e frammenti (*qeṭ'é*), per cui la sua può considerarsi la traduzione italiana più completa dell'opera di Ḥāfeẓ.

7 Gianroberto Scarcia, professore di Lingua e Letteratura iranica e di Storia dell'Iran e dell'Asia Centrale nell'Università Ca' Foscari di Venezia, recentemente scomparso, ha tradotto e pubblicato il *Canzoniere* di Ḥāfeẓ con l'allievo Stefano Pellò, ora docente di Lingua e Letteratura persiana all'Università Ca' Foscari di Venezia (Ḥāfeẓ 2005).

6. ḥadith az moṭreb o mey guy o rāz-e dahr kamtar ju
ke kas nagshud o nagshāyad be ḥekmat in mo'ammā rā
7. ghazal gofti o dorr softi biyā vo khosh bekhwān Ḥāfeẓ
ke bar naẓm-e to afshānad falak 'aqd-e thorayyā rā

(Ḥāfeẓ 1989: 98)

Ed ecco la versione italiana di Carlo Saccone:

1. Se quel turco di Shirāz il cuore mio si prende in mano
pel suo nero neo sì bello Bukharā regalo e Samarkanda!
2. Ma versa o coppiere il vino rimasto, ché in paradiso non troverai
no, le rive fresche del Roknābād, il viale di rose del Mosallà!
3. Ahi, quei giullari sfrontati, dolcezza e subbuglio della città
ogni pazienza al mio cuore rapirono al pari di turchi predoni!
4. Dal nostro Amore imperfetto la Bellezza dell'amico è affrancata
di unguenti e tinte, nei e trucchi ha bisogno mai un volto leggiadro? […]
5. Se insulti mi mandi o rimproveri, ugualmente io ti benedico:
risposte amare ben s'addicono a rubee labbra colme di zucchero! […]
6. E tu, parlaci di vino e menestrelli, non cercare i misteri del mondo
con la sapienza nessuno sciolse né mai scioglierà questi enigmi!
7. Un *ghazal* recitasti o Hāfez, belle perle infilando, vieni e canta
a che sui tuoi versi il cielo sparga la collana delle Pleiadi!

(Hāfez 2019: 132-133)

Leggiamo ora la versione di Giovanni D'Erme:

1. Se quella Turca di Širâz mi prendesse in mano il cuore, Samarcanda e Buxârâ per il suo nero neo io darei.
2. O coppiere, versa il vino che resta, perché in Paradiso non troverai le rive del ruscello di Roknâbâd né le aiuole di Mosallâ.
3. Ahimè queste zingare maliziose dai dolci modi, che mettono a soqquadro la città, hanno spazzato via la pace del cuore come fanno i Turchi col banchetto del bottino.
4. La bellezza dell'Amica quale bisogno ha del nostro imperfetto amore? Un bel viso non ha bisogno di belletto, colore, neo e ombretto. […]
5. Sia che tu mi insulti o che tu mi maledica, per ciò io ti loderò: un'aspra risposta si addice a un dolce labbro di rubino. […]
6. Racconta la storia del menestrello e del vino e non indagare il segreto del tempo, ché quest'arcano mai nessuno lo svelò in virtù di dottrina, né mai lo svelerà.

7. Recitasti una canzone e perforasti perle. Vieni, o Hâfez, e canta dolcemente perché il cielo cosparge sui tuoi versi la collana delle Pleiadi.

(Hâfez 2004-2008, 1: 26)

Infine la versione di Pellò-Scarcia:

1. C'è un turco, a Shiraz: mi dicesse di sì, a Samarcanda
rinuncio, e a Bukhara, per l'indaco nero nonnulla che ha in volto.
2. L'eternità sta nel vino, coppiere, a me versane l'ultima goccia:
lassù non fiorita è radura, non quale a Shiraz riva d'acqua.
3. Ahimè, zingarelli vezzosi! Son gente proterva e tumulto di questa città,
quali turchi festanti a saccheggio di mensa, scompiglio di questo mio cuore.
4. Ma a bellezza d'amico che giova, se l'amo d'amore imperfetto?
Non sono tocchi, non sono, che valgano a fare un bel volto più bello […].
5. E se pur mi disprezzi, non conta, lietissimo sono:
risposta amara fa ancora più dolce un bel labbro di dolce rubino […].
6. Di liuti parlatemi solo, parlatemi solo di coppe: il segreto
di questo mondo è un enigma che mai saprà scioglier sapienza.
7. Sono un filo di perle, poeta, i tuoi versi. Rallegraci dunque cantando,
ché sul tuo canto oggi certo monile di Pleiadi scende.

(Ḥāfeẓ 2005: 5)

Si può subito notare che i nostri traduttori italiani, già al primo verso, hanno compiuto scelte diverse riguardo alla prima questione, quella del sesso della persona amata: un giovane maschio turco nella prima e terza versione, una giovane turca nella seconda. I turchi tornano poi anche nel terzo verso, questa volta però come personaggio collettivo, qui unanimemente interpretati dai traduttori italiani come turchi predoni. Le tribù di nomadi turchi rappresentavano effettivamente una vera minaccia che incombeva nel medioevo sulle ricche città dell'altopiano iranico, qualcosa che prontamente si riflette anche in poesia.

Ma torniamo al primo verso dove si legge: «Se quel turco di Shirāz il cuore mio si prende in mano», qui l'originale potrebbe essere inteso anche: «se quel turco (o quella turca) di Shiraz mettesse le mani sul mio cuore, lo conquistasse con la forza». E da qui si può partire per comprendere come la figura del turco minaccioso che compiva razzie nei territori iranici sia diventata a un certo punto un'immagine anche della persona amata che, metaforicamente, va a predare o saccheggiare il cuore del poeta innamorato, che di regola nei *ghazal*, si identifica con l'io lirico. Oltre alla prima versione di Saccone, anche la terza versione, quella di Pellò-Scarcia, opta per un turco, dunque, una resa al maschile, infatti parla di "un turco a Shiraz".

Ma si osserva che i nostri tre traduttori divergono ancora sul sesso dei curiosi personaggi che compaiono, sempre nel verso tre, a turbare la quiete della città. Infatti, questi personaggi sono resi con «giullari sfrontati» nella prima versione di Saccone e con «zingare maliziose» nella seconda versione di D'Erme. Anche qui, in virtù dell'assenza di genere nel nome persiano, la resa al maschile o al femminile in linea teorica è legittima.

L'originale persiano dice *lulihā*, un termine che per la verità indica artisti di strada, come erano quelli delle compagnie di saltimbanchi, cantastorie, prestigiatori e giocolieri che attraversavano i villaggi e le città persiane del tempo di Ḥāfeẓ. Anche qui si noti che queste figure sono dotate di una certa capacità di seduzione, sconvolgono i cuori, mettono a subbuglio chi li osserva ammirato. In un certo senso queste figure "raddoppiano" o replicano il motivo del turco o turca del primo verso, a cui vengono implicitamente paragonate.

La resa con «giullari» di Saccone forse è riduttiva rispetto alla varietà di spettacoli offerti da questi *lulihā*, ma giusta è la scelta di tradurli comunque al maschile dato che la professione di artista ambulante era ritenuta indecorosa e praticamente inconcepibile per il genere femminile. L'altra versione, quella di D'Erme, che traduce *lulihā* con «zingare» risulta indubbiamente suggestiva, ma il termine suggerisce tutt'altro che artisti ambulanti anche se traduce in qualche maniera il tratto della inaffidabilità di queste compagnie di girovaghi che non godevano di buona reputazione.

Un buon compromesso è tentato dalla terza versione italiana, quella di Pellò-Scarcia, che decidono di volgere al maschile le zingare, trasformandole in «zingarelli vezzosi». Giova in questo contesto ricordare un ulteriore traduttore italiano, Italo Pizzi, autore a fine Ottocento di un'antologia della lirica persiana. Pizzi rendeva questo stesso termine, *lulihā*, con «allegre giovinette» (Pizzi 1894, 1: 336), una resa che indubbiamente oggi ci fa sorridere e che risulta involontariamente persino ambigua. Come si vede i traduttori italiani hanno fatto scelte decisamente divergenti: giullari, zingare, zingarelli, allegre giovinette persino.

Tornando al primo verso, siamo ancora a chiederci: la persona amata cantata dal poeta è un bel turco o una bella turca? Una ragione per privilegiare la resa al maschile, di solito ritenuta filologicamente più corretta, si potrebbe forse rintracciare nella maggiore congruenza con i turchi predoni del terzo verso, con cui la persona cantata viene implicitamente paragonata, ma certamente questo non è un argomento definitivo. Per ora lasciamo la questione in sospeso.

Spostiamoci ora sull'ultimo verso di questo *ghazal* che ci permette di affrontare la questione dei termini culturalmente marcati, ossia parole o espressioni che si riferiscono a elementi rapportabili alla cultura più generale dell'ambiente di Ḥāfeẓ, ma non rinvenibili nell'ambiente del pubblico cui è rivolta la traduzione, nel nostro caso quello europeo e specificamente italiano. Vediamo innanzitutto le diverse rese dei nostri traduttori dell'ultimo verso (n° 7).

Le rese di Saccone e D'Erme, come al solito, sono molto vicine alla lettera e alla sintassi dell'originale; la terza, quella di Pellò-Scarcia, come si può notare è molto più libera. Osserviamo subito che il primo emistichio riesce piuttosto oscuro all'orecchio di un lettore europeo che non coglie subito il nesso tra la poesia e le perle di una collana. Si tratta in realtà di un topos classico: in persiano il comporre o il recitare poesie è paragonato a un infilare perle in una collana, dove le "perle" tradizionalmente rappresentano i singoli versi e la "collana" sta per il componimento nella sua interezza. Va da sé poi che, nel secondo emistichio, il poeta trovi naturale accostare questa collana di perle-versi alla "collana di stelle" che formano la costellazione nominata, ossia quella delle Pleiadi. Vediamo allora come i tre traduttori hanno affrontato la resa in italiano di questo verso: Saccone e D'Erme forniscono una traduzione pressoché letterale, la versione di D'Erme dice: «Recitasti una canzone e perforasti perle», dove troviamo due proposizioni coordinate, versione che però resta piuttosto enigmatica per il lettore, e infatti D'Erme rimanda a una nota la necessaria spiegazione.

Saccone invece dice: «Un *ghazal* recitasti o Hāfez, belle perle infilando», ossia usa una subordinata che lega le due azioni e che ha il vantaggio di fare quantomeno intuire al lettore che le due cose, recitare il *ghazal* e infilare perle, sono strettamente connesse. La terza versione, quella di Pellò-Scarcia, dice: «Sono un filo di perle, poeta, i tuoi versi», come si vede la resa italiana si allontana parecchio dalla lettera dell'originale, ma ha il pregio di spiegare direttamente nel testo il nesso tra i versi della poesia e il filo di perle di una collana.

Passando ora al secondo emistichio, ci troviamo di fronte a un altro passo non immediatamente perspicuo per il lettore italiano. I due primi traduttori, Saccone e D'Erme, hanno fedelmente preservato l'artificio della personificazione del Cielo il quale rende omaggio al poeta spargendo sui suoi versi le stelle della "collana-costellazione" delle Pleiadi; questa personificazione è stata invece sacrificata nella versione di Pellò-Scarcia, scelta che ci appare un po' arbitraria.

Per comprendere meglio il senso di questo emistichio, bisogna ricordare che nella prassi delle sedute poetiche che si tenevano alle corti aristocratiche persiane, il principe stesso, dopo avere ascoltato la recitazione, ricompensava il poeta con monete d'oro. Qui l'idea sottostante è che il Cielo, stupefatto dalla perfezione del componimento, abbia voluto ricompensare il poeta con una pioggia di stelle dorate. Si tratta in conclusione di un verso di vanto del poeta, di elegante auto-encomio, che allo stesso tempo suggerisce neanche tanto velatamente quello che il poeta si aspetta dal suo patrono ossia una lauta ricompensa.

2.2. Vediamo ora un secondo *ghazal* di Ḥāfeẓ, che analizzeremo nelle versioni dei tre traduttori italiani, in cui troviamo un ritornello *zad*, voce verbale che significa 'batté' o 'colpì' – che nell'originale conferisce a questo *ghazal* una sua quasi martellante e inesorabile sonorità –, e poi vedremo come i traduttori hanno affrontato o non affrontato la sua resa in italiano:

1. dar azal partov-e ḥosn-at ze tajalli dam zad
   'eshq peydā shod o ātash be hame 'ālam zad
2. jelve-i kard rokh-at did malak 'eshq nadāsht
   'eyn-e ātash shod az in gheyrat o bar Ādam zad
3. 'aql mikhwāst k-az ān sho'le cherāgh afruzad
   barq-e gheyrat bederakhsid o jahān bar ham zad
4. modda'i khwāst ke āyad be tamāshāgah-e rāz
   dast-e gheyb āmad o bar sine-ye nāmaḥram zad
5. digarān qor'e-ye qesmat hame bar 'eysh zadand
   del-e ghamdide-ye mā bud ke ham bar gham zad
6. jān-e 'alvi ḥavas-e chāh-e zenakhdān-e to dāsht
   dast dar ḥalqe-ye ān zolf-e kham andar kham zad
7. Ḥāfeẓ ān ruz ṭarab-nāme-ye 'eshq-e to nevesht
   ke qalam bar sar-e asbāb-e del-e khorram zad

(Ḥāfeẓ 1989: 176)

La versione italiana di Pellò-Scarcia:

1. La tua bellezza: un baleno nell'attimo eterno, [fu] in principio
   e l'amore che apparve fu fuoco che avvolse la terra di vampe.
2. Si manifestava il tuo volto, vedeva che l'angelo è privo d'amore,
   e fu una vampa d'orgoglio furente che all'uomo s'apprese.
3. Voleva farne lanterna, intelletto, di fiamme sì alte,
   ma furono lampi abbaglianti, sconvolsero il mondo.

4. Un tracotante cercò di introdursi, tentò di osservare il mistero,
   ma una mano invisibile venne e lo spinse lontano.
5. Gettarono gli altri le sorti, sperando d'avere letizia,
   e il solo a impetrare dolore fu questo mio cuore nel pianto.
6. E fu per lo spirito santo passione del dolce tuo mento tornito,
   quando prese a molcire i tuoi riccioli, anello su anello.
7. Il poeta scriveva il tuo libro gioioso d'amore,
   nel giorno che fu cancellato gioioso tripudio dal [suo] petto.

(Ḥāfeẓ 2005: 179)

Questa versione di Pellò-Scarcia rispetta la scansione in distici dell'originale, andando a capo alla fine di ogni emistichio (nell'originale persiano come si è detto, i due emistichi sono di regola disposti sulla stessa riga), ma rinuncia a riprodurre il ritornello di cui si è detto. Come visto nell'esempio precedente, anche questa versione è piuttosto libera, spesso anzi Pellò-Scarcia alterano la struttura sintattica dell'originale, a fini estetici certamente, ma anche con l'obiettivo di ridurre o spiegare nel testo alcuni passaggi che suonano inevitabilmente oscuri per il lettore italiano. Per esempio guardiamo il penultimo verso: «E fu per lo spirito santo passione del dolce tuo mento tornito / quando prese a molcire i tuoi riccioli, anello su anello». Qui l'originale parla della passione dello spirito o anima del poeta per quello che è alla lettera non il mento, bensì la "fossetta del mento" dell'amato, che è fatta oggetto di particolare attenzione nel canto dei lirici persiani. Il traduttore italiano però ha stimato opportuno omettere il dettaglio della fossetta e parlare solo di un "dolce mento tornito". Una scelta per certi aspetti opportuna, perché per esempio evita al traduttore di dovere spiegare in nota una immagine decisamente poco familiare alla tradizione poetica italiana come appunto la fossetta del mento. Ma torniamo subito su questa stessa immagine esaminando la versione successiva, quella molto letterale di D'Erme:

1. Dall'eternità senza principio il raggio della tua bellezza parlò di splendore,
   l'amore rifulse e appiccò il fuoco a tutto il mondo.
2. Brillò il tuo volto, lo vide l'angelo incapace d'amare, avvampò di risentimento
   e guizzò su Adamo.
3. La ragione desiderava accendere il proprio lucignolo a quella fiamma; lampeggiò la folgore della suscettibilità e sconvolse il mondo.
4. Chi avanzava pretese voleva accedere alla visione dei segreti, ma giunse la
   mano ascosa e percosse il petto del profano.
5. Gli altri puntarono sulla felicità, quando lanciarono i dadi della sorte; fu il
   nostro cuore afflitto a puntare pure sul dolore.

6. Per il desiderio della fossetta del tuo mento l'anima sublime allungò la mano ai riccioli di quella chioma inanellata.
7. Hâfez scrisse il carme di gioia per il tuo amore il giorno in cui depennò il corredo di un cuore felice.

(Hâfez 2004-2008, 1: 324)

D'Erme come si vede ha rinunciato a riprodurre il ritornello, ma ha rinunciato anche a riprodurre la scansione interna ai distici, infatti egli semplicemente va a capo alla fine del distico, non di ogni singolo emistichio come fanno gli altri due traduttori. In sostanza egli si limita a fornire una traduzione-parafrasi che è una onesta resa italiana del messaggio dell'originale. Ma andiamo al penultimo verso: «Per il desiderio della fossetta del tuo mento l'anima sublime allungò la mano ai riccioli di quella chioma inanellata». Come si vede qui D'Erme, a differenza di quanto abbiamo visto nella versione precedente, cita espressamente la fossetta del mento dell'amato. Tuttavia, il lettore italiano può restare alquanto perplesso nel tentativo di comprendere, primo, perché questa fossetta sia tanto interessante per il poeta-amante, e, secondo, quale sia il nesso tra la fossetta e i riccioli della chioma dell'amato. E in effetti un nesso c'è, ma risulta chiaro solo al lettore persiano. Questo nesso lo vedremo meglio commentando la terza versione, quella di Saccone:

1. In Principio soffiò l'epifania d'un raggio tuo leggiadro:
   così comparve Amore e il fuoco al mondo allor s'apprese
2. La dote sua mostrò, la vide l'angelo ma non la resse
   fuoco divenne [Amor] per ciò furioso e l'uomo tutto prese
3. Pretese Ragione da tanto bagliore d'accender, lei, una luce
   balenò allora il lampo di Gelosia e al mondo attònito s'apprese
4. Qualcuno allora s'intromise nel teatro di tanto Arcano
   calò la mano dell'Invisibile e il petto della spia sorprese
5. I dadi della sorte lanciarono gli altri [un giorno] sul Piacere
   il cuore nostro, solo, in pena a scommetter sul Dolore imprese
6. L'anima sublime bramò il pozzo fondo del tuo mento
   a uno a uno gli anelli dei tuoi riccioli a scender prese
7. Il Libro della Gioia del tuo amore compose Hāfez in quel giorno
   in cui la sua penna quanto allieta il cuore a cancellare prese.

(Hāfez 2019: 67-68)

Dunque, tornando all'immagine della fossetta del mento, qui Saccone opportunamente ricorda in nota che nella lirica persiana classica, conven-

zionalmente, tale fossetta sul mento dell'amato è paragonata a un pozzo profondo in cui i cuori o le anime degli innamorati amano calarsi. Come sopra ricordato, il cuore dell'amante staziona volentieri tra i riccioli della chioma dell'amato: di qui l'idea che il cuore possa calarsi nella fossetta-pozzo del mento dell'amato con la "corda" fornitagli dai riccioli o capelli dell'amato stesso.

Immagine curiosa, che certamente può prestarsi freudianamente a interpretazioni in chiave erotica, e che, comunque sia, risulta particolarmente amata dai lirici persiani in cui l'aspetto erotico se c'è, è sempre sublimato e, se viene rappresentato, lo è attraverso eleganti immagini come appunto quella in cui il cuore dell'amante, chiaramente personificato, cerca da solo i capelli o la fossetta nel mento dell'amato. Ḥāfeẓ in questo verso, al posto del cuore, ha messo «l'anima sublime» del poeta-amante, ma si tratta dello stesso motivo ovvero di una sua variazione. La resa italiana qui risulta più soddisfacente: «L'anima sublime bramò il pozzo fondo del tuo mento / a uno a uno gli anelli dei tuoi riccioli a scender prese».

Il traduttore ha qui sostituito la fossetta del mento dell'originale persiano con «pozzo del mento», che è esattamente quello cui rimanda l'immagine della fossetta nel lettore persiano; in altre parole, Saccone ha reso esplicito ciò che nel testo è solo implicito e che al lettore italiano non poteva assolutamente venire in mente. Resa efficace perché spiega già nel testo, o quantomeno lascia chiaramente intuire, il nesso tra la fossetta-pozzo e i riccioli-capelli dell'amato i quali poeticamente quanto fantasiosamente forniscono all'amante la corda per calarvisi, per "scendere" appunto in questo misterioso oggetto del desiderio.

Dicevamo di questo *ghazal* che ogni verso dell'originale persiano finisce con la parola-ritornello *zad* (lett.: 'batté' o 'colpì'). Si tratta di una sorta di verbo ausiliare che, entrando in composizione con dei sostantivi, assume i più vari significati, implicando comunque l'idea di un contatto brusco o deciso. Con qualche inevitabile approssimazione, Saccone ha cercato un equivalente di questo verbo persiano nel verbo italiano 'prendere' e nei suoi composti. Si tratta di una scelta coraggiosa che permette al traduttore di conservare quasi miracolosamente il ritornello verbale persiano, sfruttando una risorsa dell'italiano, ossia servendosi qui dei verbi composti da 'prendere' e da un prefisso: prendere, apprendere, sorprendere, imprendere, riprendere ecc. Pure Saccone, come Pellò-Scarcia, ha mantenuto la scansione interna a ciascun distico in due emistichi, ma grazie a questo espediente riesce a salvare anche il ritornello.

2.3. Passiamo a un ultimo aspetto di questo *ghazal*, legato alla questione della polisemia. Bisogna qui ricordare che nell'alfabeto arabo-persiano non esistono le lettere maiuscole e un aspetto interessante della traduzione di Saccone è l'uso delle maiuscole per designare, o meglio richiamare l'attenzione del lettore su una serie di termini intrinsecamente ambigui. Si tratta in particolare di termini che rimandano *contemporaneamente* sia a una direzione terrena sia a una direzione religiosa o spirituale, penso soprattutto a dei termini come: Principio, Amore, Arcano, tutti e tre segnati nella versione italiana con l'iniziale maiuscola. Ma in questa versione sono evidenziati con l'iniziale maiuscola anche altri termini che alludono ambiguamente al gergo della mistica islamica, il sufismo, e in particolare all'amore mistico: Gelosia, Piacere, Gioia, Dolore. Il mistico amante nel suo rapporto con Dio, l'Amato per antonomasia, sperimenta tutta una serie di sentimenti ed emozioni perfettamente sovrapponibili a quelli dell'esperienza di un amore terreno, qualcosa che si vede molto bene nella poesia persiana classica.

Ed è proprio quest'ultimo *ghazal* che ci offre un esempio interessante di questa polisemia, così tipica di tanta parte della poesia di Ḥāfeẓ. Proviamo a rileggere i primi cinque versi del *ghazal*: nell'originale essi brulicano letteralmente di immagini e concetti religiosi calati o riciclati in un contesto amoroso. Rivediamo il primo verso, prendo qui la versione di Saccone come riferimento: «In Principio soffiò l'epifania d'un raggio tuo leggiadro: / così comparve Amore e il fuoco al mondo allor s'apprese». Vi si trovano due termini come "Principio" e "epifania" su cui vale la pena di soffermarsi. L'originale persiano per 'principio' è *azal*, un termine che designa nel gergo teologico musulmano una *eternità a priori*, ovvero che si spinge indefinitamente a ritroso nel tempo; il termine originale per 'epifania' è *tajalli*, un altro termine di sapore teologico che si riferisce invece alla luminosa manifestazione del divino nel mondo. Si tratta di un termine che talora i sufi o mistici musulmani adoperano per spiegare come la Luce di Dio si effonde nel mondo, e si incarna per così dire nei profeti, nei santi, nelle guide spirituali. Ma il nostro Ḥāfeẓ qui, con una poetica estensione dell'immagine, ci dice che questa luce primordiale che giunge dalla Eternità si manifesta, si epifanizza, nel suo amato. Insomma la figura cantata dal poeta acquista una proiezione a ritroso nel tempo, quasi provenisse da una Eternità a priori. Ecco, un'interpretazione in termini di puro amore terreno dell'incipit di questo *ghazal* è sempre possibile naturalmente; ma l'amato cantato dal poeta con sfoggio di tanta terminologia di stampo teologico-mistico ci fa venire subito un dubbio: è davvero un amato in carne e ossa, o è un Amato con la *a* maiuscola, il divino amato, magari il Dio dei mistici?

Il poeta si rivolge senza alcun dubbio all'amato, ma è un amato ben strano, la cui bellezza – egli dice – sfolgorò sin dall'eternità a priori, e così facendo suscitò nel mondo un fuoco d'Amore che avvolse tutto il creato. Ancora, a quale amato – ci si chiede – si sta rivolgendo il poeta? E di quale amore ci sta parlando? Rimane sempre possibile immaginare che questo incipit voglia iperbolicamente sottolineare la bellezza straordinaria di un amato terreno, in carne e ossa. In ogni caso, già dal primo verso, il lettore persiano coglie tutta l'ambiguità di questo dettato in cui, per ricordare i versi del poeta tedesco Rückert, citati all'inizio, Ḥāfeẓ sembra volerci parlare del Sovrasensibile attraverso il sensibile, dell'Amato divino attraverso la lode di un amato terreno.

Questa impressione di ambiguità è pienamente confermata nel secondo verso: «La dote sua mostrò, la vide l'angelo ma non la resse / fuoco divenne [Amor] per ciò furioso e l'uomo tutto prese». Qui il lettore italiano deve necessariamente essere illuminato da una nota esplicativa, altrimenti il senso gli sfugge. In effetti, nel verso è adombrato un celebre passo coranico, dove si legge che Allah voleva affidare un misterioso "pegno" (*amāna*) «ai cieli, alla terra e ai monti, ma essi si rifiutaron di portarlo, ne ebbero paura. Allora se ne caricò l'uomo...» (*Corano* XXXIII, 72).

Questo misterioso pegno è stato variamente interpretato dagli esegeti: la fede, il segreto della creazione, l'amore divino. Come si vede, Ḥāfeẓ opta per quest'ultima soluzione, per lui si trattava dell'Amore divino che Dio offrì "ai cieli, alla terra e ai monti" prima che all'uomo. Ma nel testo Ḥāfeẓ, con bella esegesi poetica, s'immagina che lo stesso amoroso pegno fosse stato offerto agli angeli, prima che all'uomo, ma anche loro si ritraggono quasi spaventati. Sudi (XVI sec.), un grande commentatore bosniaco-ottomano di Ḥāfeẓ, così chiosava: «gli angeli non potevano sopportare Amore, perché esso e la sofferenza che comporta sono una qualità peculiare dell'uomo» (cit. nelle note esplicative di C. Saccone in Hāfez 2019: 68)

Andando avanti, rileggiamo il terzo verso: «Pretese Ragione da tanto bagliore d'accender, lei, una luce / balenò allora il lampo di Gelosia e al mondo attonito s'apprese». Qui vediamo all'opera la Ragione che cerca di far luce su tanto mistero, ma ecco che interviene Gelosia, una ulteriore personificazione, che la blocca quasi a dire: tutto questo non è cosa alla portata della Ragione, non sono i filosofi che possono comprenderlo ma solo gli amanti, gli innamorati, i soli che questo mistero gelosamente custodiscono. Il passo qui andrebbe letto anche alla luce della infinita diatriba che si ebbe nel medioevo islamico tra i filosofi e i mistici sufi che si proclamavano

"amanti" di Dio, e che hanno sempre mostrato una scarsa considerazione della ragione come strumento d'indagine dell'amore divino.

Il verso successivo, il verso quattro, brulica di nuovo di concetti teologici e rimandi coranici: «Qualcuno allora s'intromise nel teatro di tanto Arcano / calò la mano dell'Invisibile e il petto della spia sorprese». L'Invisibile (*gheyb*) è un concetto che troviamo nel *Corano* dove Dio è descritto come «conoscitore del manifesto e dell'occulto» ovvero «del visibile e dell'invisibile»; l'"intruso" di cui si parla nel primo emistichio, che si intromette appunto nel «teatro di tanto Arcano», costituisce una vaga allusione al peccato di Iblis, il Satana coranico (*Corano* II, 30 ssg.), geloso del "segreto" della creazione e dei nomi delle cose comunicati da Dio inizialmente al solo Adamo (cfr. Saccone 2016: 177-217).

Si diceva poc'anzi che Ḥāfeẓ deve il suo nome al fatto di sapere a memoria il *Corano*, e lo mostra quasi in ogni *ghazal*, fidando certamente sulla condivisione di queste nozioni col suo pubblico che, anche senza essere particolarmente pio o osservante, aveva una conoscenza di base almeno dei passi più noti del *Corano*. Qui, come più sopra nel verso che richiamava il motivo del pegno d'amore, il traduttore italiano o in una qualsiasi lingua europea non può che rinviare il lettore a una nota esplicativa. Ma continuiamo nella nostra analisi.

Nel verso cinque compare una bellissima immagine, quella del giocatore di dadi: «I dadi della sorte lanciarono gli altri [un giorno] sul Piacere / il cuore nostro, solo, in pena a scommetter sul Dolore imprese». Ossia: gli uomini in generale scommettono sul piacere o la felicità, mentre io, dice il poeta, io soltanto ho scommesso sul Dolore (*gham*). Quest'ultima parola è quanto mai ambigua, è sinonimo nel gergo della mistica sufi di passione amorosa per l'Amato divino, benché possa essere tranquillamente usata anche come allusione alla sofferenza per un amore terreno. Gli "altri" uomini dediti al "piacere" (*'eysh*) sono gli estranei ai misteri dell'amore, i profani. Quanto a dire che per Ḥāfeẓ metaforicamente sono gli adepti della religione esteriore, che qui vengono implicitamente opposti ai "fedeli d'amore", gli autentici amanti che – come il poeta – hanno scommesso piuttosto sul "dolore" (*gham*) o pena amorosa.

Ma anche qui fa capolino una citazione coranica. Dice il testo con il verbo al passato: «i dadi della sorte lanciarono gli altri…», qualcosa che implica l'idea di una scelta antica, primordiale, effettuata a monte della stessa terrena esistenza allorché, dice il *Corano* in un famoso passo, tutti i discendenti futuri di Adamo furono convocati dinanzi a Dio per prestargli

giuramento di fedeltà con un corale *bali* (sì!). Si tratta di un passo che è noto, agli esegeti, come il "giorno del Patto" (*Corano* VII, 172) e che presto verrà riciclato dai lirici persiani. L'idea del patto primordiale tra Dio e le creature sarà in effetti poeticamente tradotta in quella di un patto primevo tra l'Amato e i suoi amanti. Ḥāfeẓ qui implicitamente sposa le tesi predestinazioniste della gran parte dei teologi musulmani, che sostengono che il destino individuale è determinato da Dio sin dall'eternità, così come – lascia intendere Ḥāfeẓ in questo verso - lo è anche quello di chi ha scelto nel patto primevo di scommettere sul "piacere" piuttosto che sul "dolore".

Come abbiamo visto, sin dal primo verso di questo *ghazal* è posta in questione l'identità del misterioso e innominato amato: «In Principio soffiò l'epifania d'un raggio tuo leggiadro». La bellezza dell'amato deriva da quell'originale "epifania" della divina bellezza, di cui l'amato cantato dal poeta sembra essere a sua volta una concretissima manifestazione. Appunto, agli occhi di Ḥāfeẓ, qui è il sensibile che rivela il Sovrasensibile attraverso la bellezza. E Ḥāfeẓ non ignora certamente un famoso detto (*ḥadith*) del Profeta dell'Islam che dice alla lettera: «Dio è bello è ama la bellezza» (*Allāh-u jamīl-un wa yuḥibbu l-jamāl*), né il passo coranico secondo cui Dio: «Creò l'uomo nella più bella delle forme» (*Corano* XCV, 4).

Tornando alla questione iniziale, quella del sesso della persona amata che Ḥāfeẓ canta nel suo *Canzoniere*, proprio qui si situa una delle ragioni di fondo che ci inducono a pensarla con caratteri maschili. Se la sfolgorante bellezza di questo misterioso amato è leggibile come una manifestazione della eterna divina Bellezza, se il suo volto è una delle facce di Allah, indubbiamente una resa al maschile appare la più congrua. Lo studioso iraniano Shamisā in un suo discusso saggio opta decisamente per una lettura al maschile dell'amato dei canzonieri persiani (Shamisā 2002), lettura scontata in Iran fino all'avvento di un certo perbenismo di stampo europeo tra fine '800 e inizi '900.

Un altro famoso detto del Profeta appare illuminante in questo contesto. Al ritorno da una sua estatica visione durante un'ascensione (*mi'rāj*) che lo aveva portato oltre le sfere celesti sino al cospetto di Dio (*Il Libro della Scala*, cfr. Anonimo 1999), secondo la tradizione musulmana Maometto dichiara ai suoi discepoli: «Ho visto Dio nelle sembianze di un bel giovinetto imberbe» (cfr. Ritter 2004: 382-385). Ci manca lo spazio per approfondire e esemplificare, ma non è un caso che Ḥāfeẓ e i poeti persiani dell'epoca classica, se devono rappresentare questa misteriosa e innominata figura dell'amato che cantano nei loro canzonieri, ce lo presentano proprio così,

nelle vesti di un adolescente dalla bellezza assassina il quale – come la conturbante figura di Tadzio, l'efebico giovinetto di *La morte a Venezia* di Thomas Mann (1919) – impone al suo devoto amante-poeta con il solo sguardo i diritti della propria "divina" tremenda bellezza.

Bibliografia

TRADUZIONI ITALIANE DI ḤĀFEẒ

Hâfez Sh.M. (1998), *Il libro del coppiere*, a cura di C. Saccone, Luni, Milano-Trento (2ª ed. Carocci, Roma 2003).

Hâfez di Širâz Sh.M. (2004-2008), *Canzoniere*, 3 voll., intr., trad. e comm. a cura di G. D'Erme, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Napoli.

Ḥāfeẓ Sh.M. (2005), *Canzoniere di Ḥāfeẓ*, a cura di S. Pellò e G. Scarcia, Ariele, Milano.

Ḥāfeẓ Sh.M. (2008), *Ottanta canzoni*, a cura di S. Pellò, Einaudi, Torino.

Hâfez Sh.M. (2011a), *Vino, efebi e apostasia*, a cura di C. Saccone, Carocci, Roma.

Hâfez Sh.M. (2011b), *Canzoni d'amore e di taverna*, a cura di C. Saccone, Carocci, Roma.

Ḥāfeẓ Shīrāzī Sh.M. (2013), *Le quartine di Ḥāfeẓ*, a cura di S. Salzani, La Finestra editrice, Lavis (TN).

Hâfez di Shiraz Sh.M., (2019), *Il Coppiere di Dio. Antologia dal Canzoniere*, Centro Essad Bey-Amazon IP, Seattle (2ª ed., 1ª ed. 1998).

LETTERATURA SECONDARIA

Anonimo (1999), *IL Libro della Scala*, a cura di R. Rossi Testa, Mondadori, Milano.

Bausani A. (1960), *La letteratura neopersiana*, in: A. Bausani, A. Pagliaro, *La letteratura persiana*, Sansoni-Accademia, Firenze-Milano.

Bausani A. (a cura di)(1988), *Il Corano*, Rizzoli, Milano.

Bürgel J.C. (2006), *"Il discorso è nave, il significato un mare". Saggi sull'amore e il viaggio nella poesia persiana medievale*, a cura di C. Saccone, Carocci, Roma.

Firdusi A. (1886-1888), *Il libro dei Re*, 8 voll., intr., trad. e note a cura di I. Pizzi, UTET, Torino.

Goethe J.W. (1819), *West-östlicher Divan*, Cotta'sche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart.

Ḥāfeẓ Sh.M. (1989), *Divān*, ed. critica a cura di M. Qazvini e Q. Ghani, Enteshārāt-e Asāṭir, Tehran 1368 (= 1989).

Hâfez de Chiraz (2006), *Le divân. Oeuvre lyrique d'un spirituel en Perse au 14e siècle*, a cura di Ch.-H. de Fouchècour, Verdier, Lagrasse.

Ingenito D. (2009), *Tradurre Ḥāfeẓ: quattro divān attuali*, "Oriente Moderno", LXXXIX, 1, 2009, pp. 151-171.

Mann Th. (1919), *Der Tod in Venedig*, Fischer, Berlin.

Pizzi I. (1894), *Storia della poesia persiana*, 2 voll., UTET, Torino.

Ritter H. (2004), *Il mare dell'anima. Uomo, mondo, Dio in Farīduddīn ʿAṭṭār*, a cura di D. Roso, Ariele, Milano.

Rückert F. (1988), *Dreiundsechzig Ghaselen des Hafis*, intr. di J.C. Bürgel, Ergon, Wiesbaden.

Saccone C. (2006), *Tradurre Hâfez*, in: G. Brunetti, G. Giannini (a cura di), *"La traduzione è una forma". Trasmissione e sopravvivenza dei testi romanzi medievali (Atti del Convegno, Bologna 1-2 dicembre 2005)*, Patron, Bologna (= "Quaderni di Filologia Romanza", 19), pp. 157-176.

Saccone C. (2016), *Iblis, Il Satana del Terzo Testamento. Letture coraniche II*, Centro Essad Bey-CreateSpace IPP, Charleston.

Saccone C. (2019), *Sensi e soprasensi nei* fragmenta *di Hāfez ovvero introduzione a uno "stilnovista" persiano*, in: Hāfez di Shiraz Sh.M. (2019), *Il Coppiere di Dio. Antologia dal Canzoniere*, Centro Essad Bey-Amazon IP, Seattle, pp. 5-25.

Shamisā S. (2002), *Shāhed-bāzi dar adabiyāt-e fārsi*, Ferdows, Tehran.

Scott-Meisami J. (1991), *The Ghazal as Fiction. Implied Speakers and Implied Audience in Hafiz's Ghazals*, in: M. Glünz, J.C. Bürgel (a cura di), *Intoxication. Earthly and Heavenly: Seven Studies on the Post Hafiz of Shiraz*, Peter Lang, Bern, pp. 89-103.

Scott-Meisami J. (2003), *Structure and Meaning in Medieval Arabic and Persian Poetry*, Routledge-Curzon, London.

von Hammer-Purgstall J. (1812-1813), *Mohammed Schemsed-din Hafis. Der Diwan*, 2 voll., Cotta'sche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart-Tübingen.

Yarshater E. *et al.* (2002), *Hafez*, in: *Encyclopædia Iranica*, vol. 11/5, Encyclopædia Iranica Foundation, New York, pp. 461-507, cfr. <https://iranicaonline.org/articles/hafez> (ultimo accesso: 10-01-2021).

Abstract

NAHID NOROZI

Italian Translations of the Divān *by Ḥāfeẓ, a Fourteenth-Century Persian Poet*

The article focuses on the three Italian translations of the *Divān* written by the fourteenth-century Persian poet Ḥāfeẓ of Shiraz. The comparative examination of the translation strategies adopted by the three translators is carried out on the example of two lyrical compositions (*ghazal*) by Ḥāfeẓ, analysed in particular from three points of view: the question of the gender of the person described by Ḥāfeẓ, bearing in mind that there is no grammatical gender in Persian; the question of the Italian rendering of culturally-marked terms; and the question of the cases of polysemy and amphibology which are abundant in Hafezian poetry.

Lezioni di traduzione 1, a cura di N. Bąkowska e A. Alberti, LILEC, Bologna 2022, pp. 159-178
DOI: 10.6092/unibo/amsacta/6963

Bilinguismo e traduzione

Creazione di *corpora* paralleli per l'analisi delle traduzioni letterarie del concorso *Kul'turnyj most*

MONICA PEROTTO

Nel presente lavoro si parlerà di un'esperienza di analisi e digitalizzazione di brevi testi letterari per l'infanzia, tradotti dai partecipanti al concorso internazionale *Kul'turnyj most* – КМ, 'ponte culturale', che in Italia è giunto ormai alla quarta edizione (2018-2021)[1]. Tutti i testi di questo concorso, diretto a parlanti bilingui russofoni dai 6 ai 18 anni di età, sono presenti ad accesso libero sul portale *Papmambuk*[2], insieme ad altri materiali destinati alla lettura. L'ideatrice del progetto è la scrittrice russa Marina Aromštam; lo scopo principale del portale è quello di sviluppare la lettura nei bambini russofoni, compresi quelli bilingui, residenti in tutto il mondo. I partecipanti possono scegliere liberamente tra i racconti di autori russi

1 Dal 2017, anno di esordio dell'iniziativa, alcuni paesi sono giunti alla quinta edizione (Germania), altri alla quarta (Italia, Israele, USA), alla seconda (Francia, Finlandia) o si sono fermati alla prima (Australia, Cipro, Norvegia, Spagna). Nel 2018 in Giappone sono state bandite due edizioni separate del concorso: nel primo caso i partecipanti dovevano parlare russo come prima lingua e nel secondo come lingua straniera. Sulla *home page* del concorso si possono trovare tutti i materiali *open access*. L'iniziativa è stata promossa non solo in paesi al di fuori della Federazione Russa, ma anche in alcune sue repubbliche, si veda ad esempio la stagione russo-saha o russo-udmurto.

2 *Papmambuk, dlja tech kto čitaet detjam* 'Per chi legge ai bambini, ai figli'. Qui e in seguito la traduzione, salvo diversa indicazione, è sempre dell'autrice. Il sito del portale: <https://www.papmambook.ru/contests/> (ultimo accesso: 05-04-2022). L'età dei concorrenti può variare a seconda del paese.

CC BY NC

Monica Perotto (LILEC, Università di Bologna) – monica.perotto@unibo.it
ORCID: 0000-0001-5510-3363

contemporanei (Stanislav Vostokov, Nina Daševskaja, Ol'ga Dvornjakova, Sergej Makhotin, Artur Givargizov, la stessa Aromštam ed altri), caricati sul portale, e tradurre il testo nella lingua del paese di residenza: inglese, francese, tedesco, italiano, ebraico, ecc. I testi sono suddivisi su quattro livelli di difficoltà crescente (per lunghezza e complessità): *Mostik, Mostok, Most, Supermost*. Lo svolgimento avviene offline in piena autonomia, le traduzioni vengono caricate sul portale ed i risultati vengono pubblicati nella pagina della relativa stagione di concorso.

1. Chi partecipa al concorso KM

Come si afferma nella presentazione del *contest*,

> Способность ребенка говорить на двух языках – это не только преимущество, это еще и серьезная проблема для его родителей, которые по тем или иным причинам сменили страну проживания. Для детей русскоговорящих родителей, живущих не в России, языком образования и социальных перспектив является, прежде всего, язык страны проживания (cfr. <https://www.papmambook.ru/contests/kulturnyy-most-russkiy-italyanskiy-chetvoyrty-sezon/>).

> La capacità di un bambino di parlare due lingue non è solo un vantaggio, ma anche un serio problema per i suoi genitori che, per un motivo o per l'altro, hanno cambiato paese di residenza. Per i figli di genitori russofoni che vivono fuori dalla Russia, la lingua dell'educazione e delle prospettive sociali è principalmente quella del paese di residenza.

Nella letteratura scientifica questi giovani parlanti sono definiti *heritage speakers* (HS), secondo Marija Polinskaja (2010: 344)[3], «носители первого языка как семейного или домашнего» ('Parlanti una prima lingua come lingua famigliare, domestica'), perché di norma la loro lingua materna rappresenta l'eredità familiare preservata nella comunicazione quotidiana, mentre la lingua del paese di accoglienza diventa dominante nel corso della loro vita.

Ne consegue che il loro bilinguismo, oltre ad essere per lo più acquisito in tenera età (per cui normalmente viene definito bilinguismo "precoce"), è anche naturale, spontaneo, non frutto di insegnamento o istruzione,

[3] Maria Polinsky negli scritti americani dell'autrice.

e prevalentemente orale. A seconda dell'età in cui le due lingue vengono acquisite, in parallelo o in sequenza, si può parlare di bilinguismo simultaneo, "coordinato" o consecutivo, "subordinato"[4], con un diverso livello di autonomia fra le due lingue.

Nella nostra analisi i traduttori sono bilingui russofoni generalmente nati e residenti in Italia, di età compresa fra i 6 e 18 anni, con un background di famiglia normalmente bietnica (madre russa, padre italiano nella maggior parte dei casi), più raramente monoetnica (entrambi i genitori russi o ucraini)[5]. Il loro profilo linguistico si avvicina maggiormente al tipo di bilingue consecutivo o subordinato[6], per cui appare più difficile separare i due sistemi linguistici. Proprio per questo motivo alcuni parlanti bilingui possono avere maggiori difficoltà nella traduzione, come sostiene Galina Čirševa: «Субординативный билингвизм, при котором доступ к общей семантической базе осуществляется только через первый язык, может вызывать некоторые затруднения при продуцировании речи на второй язык, а также при переводе»[7] (Čirševa 2012: 114).

I partecipanti del concorso frequentano abitualmente la scuola italiana e in alcuni casi anche le scuole private russe, le cosiddette *subbotnie školy*, in cui di norma le lezioni vengono tenute di sabato. In genere gli HS o *eritažniki*, come ormai vengono chiamati anche dagli specialisti del settore, parlano russo in famiglia e coi parenti russi, ma con gli amici preferiscono l'italiano (anche perché la maggioranza dei loro amici non parla russo). Le lezioni nelle scuole russe, sebbene forniscano un carico didattico limitato, si rivelano di grande supporto per il mantenimento della lingua mater-

4 A questo proposito esistono molte definizioni di bilinguismo e molti studi che ne spiegano il meccanismo. Per avere un'informazione più completa si rimanda a Belikov, Krysin 2001: 56-57 e Grosjean 2010: 178-190.

5 Grazie ad un questionario distribuito fra i genitori dei/delle partecipanti al concorso, si sono potute ottenere queste informazioni supplementari sulla biografia del/della concorrente (maggiori dettagli in Perotto 2020).

6 Molto spesso gli HS dimostrano di appartenere a questa categoria, in quanto l'acquisizione linguistica del russo non è continuativa e soprattutto non è esposta a tutti i domini della socializzazione. In genere, questi parlanti mostrano vari livelli di competenza in russo, mediamente migliore se sono nati in Russia e sono arrivati tardi in Italia, oppure se vivono in una famiglia monoetnica piuttosto che bietnica.

7 Il bilinguismo subordinato, in cui si accede alla base semantica comune solo attraverso la prima lingua, può causare alcune difficoltà nella produzione del discorso nella seconda lingua e nella traduzione.

na, che in questi parlanti tende a diventare seconda lingua in età adulta. Come è evidente, col crescere dell'età crescono gli anni di scolarizzazione in italiano e quindi aumenta la competenza in questa lingua. Ne dovrebbe conseguire una migliore padronanza traduttiva, tuttavia ciò non appare scontato.

Nelle *subbotnie školy* gli HS non studiano in maniera formale la traduzione, ma questa attività fa parte della loro realtà quotidiana in maniera spontanea, informale. Sono, per usare la terminologia introdotta negli anni '70 del secolo scorso, dei *natural translators*, cioè soggetti bilingui esposti a circostanze in cui si richiede loro di tradurre senza un'adeguata formazione professionale[8]. In genere sono molto motivati e incuriositi dalla traduzione, come dimostra il fatto che molti di loro hanno scelto di tradurre anche più di un testo e di vari livelli di difficoltà.

Vedremo di seguito come si caratterizza la traduzione naturale.

2. Il bilinguismo e la traduzione naturale

La traduzione, come si è detto, rappresenta per il bilingue una fase spontanea dell'acquisizione linguistica, di grande importanza per la sua crescita cognitiva. In genere il bilingue fin dalla più tenera età elabora una percezione orale del linguaggio particolarmente attiva e gli risulta più facile tradurre parole e frasi ascoltate, piuttosto che lette (Čirševa 2012: 117). Tale competenza, se adeguatamente sviluppata, può contribuire allo sviluppo differenziato dei due sistemi linguistici e culturali coinvolti e può aiutare il parlante a conseguire una maggiore consapevolezza metalinguistica, nonché facilitare lo sviluppo di un bilinguismo coordinato.

Per questo motivo gli specialistici del settore negli ultimi anni stanno dedicando sempre più spazio agli studi del legame fra bilinguismo e traduzione (Malakoff, Hakuta 1991; Warditz, Kreß 2015; Naiditch 2015; Ovčinnikova, Pavlova 2016; Protassova *et al.* 2015; Salmon, Mariani 2012), sia che si tratti di indagare questo fenomeno nel linguaggio degli HS, sia nei parlanti bilingui in genere o che acquisiscono la seconda lingua come lingua straniera (per lo più studenti o professionisti, cioè parlanti adulti).

8 Brian Harris, infatti, definiva *natural translation* «the translation done by bilinguals in everyday circumstances without special training for it» (Harris 1977: 99).

Il postulato enunciato nel 1977 da Brian Harris, secondo cui la traduzione rappresenta la terza abilità dei bilingui (le prime due sarebbero la competenza in L1 e L2) viene ripreso nell'anno successivo in ricerche condotte con la sua assistente Bianca Sherwood all'Università di Ottawa, in Canada, in cui si afferma che la capacità di tradurre nel bilingue è innata:

> 'Innate' has a double meaning these days in developmental psycholinguistics. In its 'weak' sense it means a specialized predisposition in children to learn how to speak from the language they hear in their environment; in the 'strong' sense it means an inherited 'theory' of language ('universal grammar') which enables the child to speak sooner and more grammatically than can be accounted for by its contact with the environment (Harris, Sherwood 1978: 20).

Anche se Harris e Sherwood tendono a dare maggior peso alla prima delle due interpretazioni (quella "debole", *weak*), da questa ipotesi nasce il mito della competenza innata dei bilingui nella traduzione, di recente sfatato da alcuni specialisti di bilinguismo, fra cui François Grosjean, che afferma:

> Even though bilingual can usually translate simple things from one language to another, they often have difficulties with more specialized domains. This does not make them any less bilingual; it simply reflects the fact that their different languages are distributed across different domains of their lives and overlap only in some of them (Grosjean 2010: 37).

In definitiva, secondo questo principio di "complementarietà", se il bilingue non ha un dominio d'uso della lingua coperto da entrambe le lingue (e questo criterio si può certamente estendere alle due culture), può trovarsi senza le risorse adeguate a produrre una buona traduzione.

Secondo Laura Salmon (2017: 178-179), il bilinguismo è una condizione necessaria, ma non sufficiente per poter tradurre. La studiosa afferma che, se nel cervello umano esistesse un *translation device,* una sorta di dispositivo neurofunzionale che consentisse al parlante:

- di passare da una delle due lingue all'altra (*switching*);
- di mantenere separate le due lingue (*tagging*);
- di convertire i messaggi da una lingua all'altra in modalità *nativelike*,

lo si dovrebbe comunque addestrare a compiere queste operazioni specifiche. «Per diventare tanto fluenti monolingui, quanto fluenti bilingui è necessario un prolungato esercizio per saper usare formule diverse che dicono "la

stessa cosa" in contesti diversi» (*ibidem*: 180). Anche Protassova, Ekman e Kirichenko (2015: 141) condividono questa opinione:

> The research evidence supports the idea that translation must be included into the mother tongue (heritage language) course if it is studied outside the nation in a contact language situation. Bilinguals are often hired as interpreters or translator, but without having received the necessary preparation, they cannot be responsible for the outcome of their translator efforts.

L'abilità di tradurre non solo può essere addestrata nel parlante bilingue, o in colui che acquisisce una lingua straniera, ma è necessario che il parlante la pratichi perché diventi abilità procedurale, in modo da raggiungere il livello di traduttore esperto. Secondo Ovčinnikova e Pavlova (2016: 154), il processo traduttivo di un professionista, infatti, consiste in:

- una capacità costante nella commutazione di codice e, in relazione a questo, un'attività cognitiva maggiormente sviluppata;
- un alto livello di riflessione sulle operazioni di pensiero;
- una competenza metalinguistica ben sviluppata.

Nel caso dei bilingui naturali le ultime due abilità sono pressoché assenti. La traduzione nel bilingue può basarsi su un istinto naturale, ma senza una formazione speciale rimane a livello di "mediazione" verbale e informale (Grosjean 2010: 199-203) con una funzione puramente pragmatica, quella che Naiditch (2015: 138) chiama *language brokering*. Tale funzione risulta particolarmente utile quando i bambini, figli di immigrati, acquisiscono la lingua del paese ospitante prima dei genitori e si abituano ad usarla in tutti i contesti extrafamiliari. In questo caso il ruolo di traduttori costituisce per loro motivo di particolare orgoglio e ne aumenta l'autostima (Čirševa 2012: 115).

In alcuni studi sulla traduzione naturale le difficoltà dei bilingui si rivelano comuni. In relazione ad uno studio da lei condotto su un parlante bilingue russofono (HS), Liana Goletiani rileva che il soggetto in esame ricorreva nella traduzione a vari tipi di trasformazioni, fra cui principalmente: «omission, addition, semantic generalization and substitution, syntactical reformulation and modification» (Goletiani 2015: 37). Oltre a ciò Protasova, Ekman e Kirichenko rilevano l'assenza dell'articolo e una certa libertà nell'ordine delle parole e nelle costruzioni possessive, difficoltà nell'aspetto del verbo. Alcune di queste problematiche verranno evidenziate anche nel nostro materiale grazie all'impiego dell'analisi condotta sui *corpora* paralleli.

3. Creazione ed uso dei *corpora* paralleli

Alla prima stagione del concorso (2018) hanno partecipato 66 bilingui, traducendo 93 testi, alla seconda (2019) i candidati erano 70 per un totale di 108 testi, alla terza (2020) 54 con 124 testi e all'ultima, la quarta (2021) 27 partecipanti con 41 testi[9]. Nei *corpora* paralleli creati sulla piattaforma *Sketch Engine* (SE)[10] sono stati caricati tutti i 366 testi per un totale di (*corpus Perotto KM Global, Russian*):

Tokens	93,943
Words	70,434
Sentences	10,619

Mentre il *corpus* italiano (*Perotto KM Global, Italian*) contiene:

Tokens	109,789
Words	88,532
Sentences	10,612

Pur trattandosi di un piccolo *corpus*, il materiale digitalizzato ci consentirà di rilevare più agevolmente le difficoltà incontrate dai partecipanti al concorso traducendo dal russo in italiano senza una specifica competenza traduttiva.

La creazione e l'utilizzo dei *corpora* avvengono in tre fasi:

- la prima prevede l'allineamento dei testi di partenza e delle relative traduzioni in un file Excel secondo determinate modalità di elaborazione[11];

9 Molto spesso i partecipanti sono gli stessi in varie stagioni del concorso, pur traducendo testi diversi, come stabilito dalle norme del concorso. Nell'ultima stagione si è rilevato un calo del numero dei partecipanti, probabilmente dovuto al sovraccarico di lavoro telematico già richiesto dalla scuola durante il periodo della pandemia di COVID-19.

10 SE è un software di elaborazione dati linguistici *corpus-based* ad accesso gratuito per gli utenti di molte istituzioni.

11 L'allineamento può avvenire manualmente o in maniera automatica con specifici programmi, ad es. LF Aligner. Nel nostro caso è stato svolto manualmente da un gruppo di studenti del Dipartimento LILEC, iscritti al programma di tirocinio *Kul'turnyj most,* appositamente creato. Questo esercizio risulta essere molto proficuo per gli studenti di lingua russa come lingua straniera. Si intende qui rivolgere un particolare ringra-

- la seconda è il caricamento dei file sulla piattaforma Sketch Engine (SE) per la creazione di due *corpora* paralleli, intrinsecamente connessi;
- la terza consente di attivare l'analisi comparativa dei testi russi e italiani.

Purtroppo su SE non è possibile classificare le tipologie di errori, di inesattezze, riscontrate nella traduzione, tuttavia è possibile visualizzare le varianti traduttive e misurarne l'occorrenza. È inoltre possibile individuare a quale documento appartenga la variante traduttiva, chi ne è il traduttore, quanti anni ha e di quale stagione del concorso fa parte. Questi sono importanti metadati, cioè parametri di analisi del campione e della sua attività traduttiva.

Il sistema fornisce e può valutare tutti i metadati inseriti nel file Excel al momento dell'allineamento testi, come mostrato in **TABELLA 1**, dove nella prima riga troviamo il nome dell'autrice del testo e della sua traduttrice, e a seguire i restanti metadati e una porzione di testo allineato.

I metadati che si è ritenuto di inserire ai fini dell'analisi sono: età e nome del traduttore (solo il nome e le iniziali del cognome), categoria di appartenenza (HS), livello di difficoltà del testo (*Mostik, Mostok, Most, Supermost)*, anno di concorso. A caricamento del file completato, nella piattaforma Sketch Engine si è attivata la funzione di ricerca *parallel concordance*, come mostra la **FIGURA 1**, in cui si sono cercate le varianti traduttive della parola *morda* 'muso'. In questo *screen shot* tratto da SE, è evidente che della parola *morda* (colonna di sinistra) compaiono 7 occorrenze. Trattandosi di un testo che parla di un coccodrillo, la parola si riferisce al muso dell'animale e quindi 'muso' è la variante corretta. Il traducente 'muso' mostra 4 occorrenze, 'naso' 1, 'faccia' 1, 'sorriso/aspetto' 1.

Cliccando sulla colonna a sinistra (ad es. su doc#79) si avranno informazioni sui metadati del documento 79, il nome del traduttore e la sua età: T., 11 anni; su doc#214: M., 13 anni. Questo tipo di approfondimento consente di mettere in relazione le varianti traduttive a concorrenti di diversa età e scolarizzazione, informazioni che possono rivelarsi utili nell'indagine.

La piattaforma SE consente varie funzioni, tutte presenti sulla *dashboard*, il pannello di controllo, ad esempio quella di ottenere liste di frequenze (tramite la funzione *wordlist*), le varie *collocations* di un termine tramite *wordsketch* o semplicemente *concordance*, rispetto al testo monolingue. La funzio-

ziamento all'esperto informatico, il dott. Carmelo Caruso, che ha formato e assistito i tirocinanti, nonché l'autrice del presente lavoro, nella creazione del *corpus*.

TABELLA 1
Esempio di allineamento testo in Excel

Дина Сабитова, Валентина Т.	Dina Sabitova, Valentina T.
10 лет	10 anni
«Мышь Гликерия. Цветные и полосатые дни»	“La topolina Glicheria. Giorni a strisce e a colori”
Уровень Мост, 3-й сезон	Livello Most, 3° stagione
Тексты конкурса 2020	Testi concorso 2020
Мышь Гликерия и хорошие сны	**La topolina Glicheria e i suoi bei sogni**
Мышь Гликерия решила завести себе часы.	La topolina Glicheria decise di prendersi un orologio.
Вещь бесполезная, но красивая.	Un oggetto inutile, ma bello ed elegante.
А Гликерия неравнодушна к красоте.	E, infatti, a Glicheria piacciono gli oggetti belli.
В верхнем ящике комода у Гликерии много таких бесполезных и красивых вещей.	Nel cassetto più alto del suo comodino, Glicheria custodisce tanti oggetti inutili e belli.
И у каждой вещи свой пакетик, коробочка или шкатулочка.	Ogni cosa ha il suo sacchetto, scatolina o piccolo scrignetto.
Все друзья и знакомые знают: чем выбрасывать ненужную вещь, лучше ее Гликерии отнести.	Tutti gli amici o i conoscenti della topolina sanno: invece di buttare un oggetto ormai inutile, è meglio portarlo a Glicheria.
Гликерия обрадуется и в верхний ящик комода ее положит.	Glicheria ne sarà entusiasta, lo metterà nel cassetto più alto del suo comodino.
Там у нее строгий порядок.	Lì ha un ordine impressionante.
Осколки от елочных шаров синего цвета – в белой коробочке, обклеенной синими фантиками.	I frammenti delle palline di Natale blu sono riposte in una scatolina bianca con sopra incollati degli incarti delle caramelle, anch’ essi blu.

FIGURA 1

Esempio di visualizzazione ricerca con *parallel concordance*

doc#79	<s> И **морда** у него была совсем не злая, а наоборот - вполне добродушная. </s>	<s> Aveva un sorriso per niente maligno, al contrario, aveva un aspetto davvero socievole. </s>
doc#189	<s> И **морда** у него была совсем не злая, а наоборот - вполне добродушная. </s>	<s> E il muso non ce l'aveva mica cattivo, Anzi al contrario - era molto buona. </s>
doc#190	<s> И **морда** у него была совсем не злая, а наоборот - вполне добродушная. </s>	<s> Neanche il naso era cattivo, al contrario buono. </s>
doc#204	<s> «Действующие **морды** » </s>	<s> Personaggi e musi interpreti </s>
doc#204	<s> В афише они назывались « действующие **морды** ». </s>	<s> Sul cartellone teatrale si chiamavano "personaggi e musi interpreti". </s>
doc#214	<s> Я бы понял, если бы он был синим или оранжевым. </s><s> И **морда** у него была совсем не злая, а наоборот - вполне добродушная. </s>	<s> Avrei capito se sarebbe stato blu o arancione, e poi aveva un muso per niente cattivo, ma al contrario era buono. </s>
doc#215	<s> И **морда** у него была совсем не злая, а наоборот - вполне добродушная. </s>	<s> E la sua faccia non era per niente malvagia, tutt'altro – molto buona. </s>

FIGURA 2

Grafico ottenuto con la funzione *text type analysis*: Età del/della partecipante

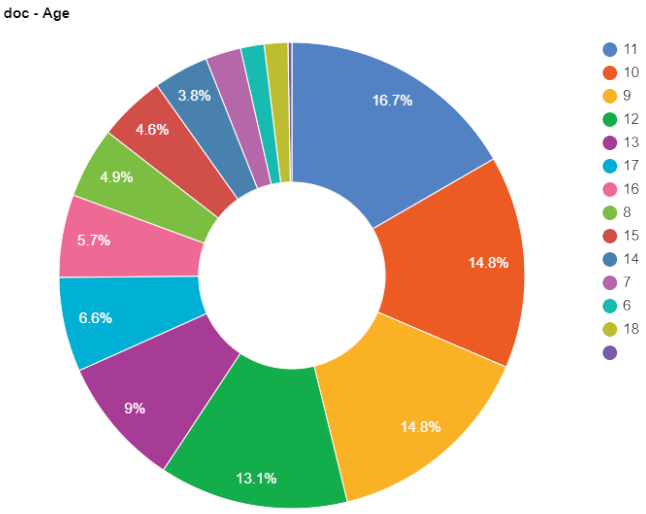
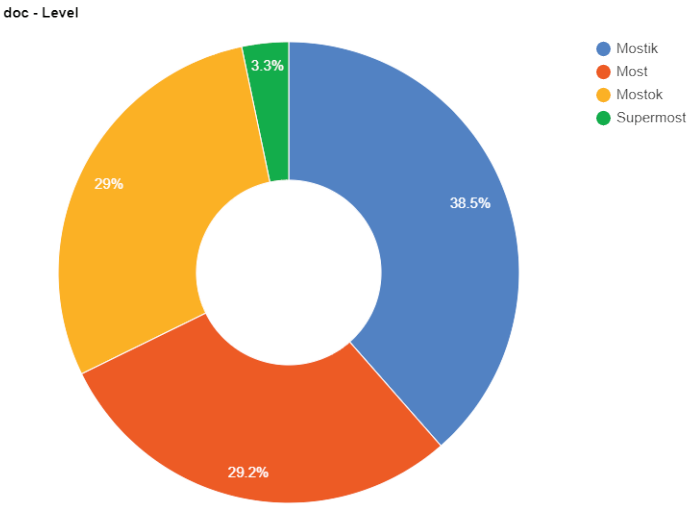


FIGURA 3
Grafico ottenuto con la funzione *text type analysis*: Livello di difficoltà del testo



ne *text type analysis* consente la visualizzazione grafica dei metadati. Nella **FIGURA 2** riportiamo l'estrazione da SE del grafico dell'età dei concorrenti.

Come si rileva dal grafico, la maggior parte dei traduttori dei 366 testi è di età media (rispetto al *range* del concorso): il 16,7% dei concorrenti (61) ha 11 anni, il 14,8% (54) ha 10 anni, a parità di percentuale con quelli di 9 anni. Solo 6 traduttori hanno 6 anni e 9 hanno 7 anni. Sono pochi anche i traduttori di età massima: solo 6 hanno 18 anni.

Per quanto riguarda la difficoltà dei testi tradotti, nel grafico riportato nella **FIGURA 3** si può vedere che quelli di livello più semplice (*Mostik*) sono i più tradotti (38,5%) insieme a quelli di livello intermedio *Most* e *Mostok* (quasi a pari merito, 29% circa), mentre i testi più difficili (*Supermost*) sono i meno tradotti (3,3%). Quest'ultimo dato dipende anche dal fatto che questa categoria di testi, i più difficili, è stata introdotta dalla terza stagione. La maggioranza dei traduttori risulta essere di età media, mentre sono una minoranza i traduttori di maggiore età, come riportato nel grafico della **FIGURA 2**. Ne risulta una propensione dei partecipanti alla prudenza, cioè a scegliere testi non troppo difficili da tradurre.

Tramite la funzione *text type analysis* si potrebbe anche valutare l'età principale dei traduttori di ogni stagione del concorso e la preferenza di

livello dei testi da loro scelti, tuttavia in questa sede ci focalizzeremo piuttosto sull'analisi delle varianti traduttive ottenute. L'analisi qui proposta sarà solo in parte di tipo quantitativo.

4. Difficoltà traduttive del *Natural Translator*

La tipologia più diffusa di partecipante al concorso, come si è detto, è il tipico HS che utilizza la lingua russa nel contesto domestico e la lingua italiana fuori casa, a scuola e con gli amici. Il suo entusiasmo nel tradurre quasi per gioco questi testi è una sfida non sempre vincente. Dall'analisi del *corpus* risulta che la comprensione del testo di partenza è in genere buona, ma la resa traduttiva è molto diversificata. Alcuni dei nostri HS hanno una competenza più bilanciata nelle due lingue, altri sono incapaci di differenziare i due sistemi linguistici e culturali.

L'acquisizione separata di L1 e L2 è subordinata all'impostazione che viene data in famiglia alla crescita del bambino bilingue fin dalla sua più tenera età. Se vive in una famiglia bietnica ed i genitori applicano il famoso principio di Jules Ronjat *une personne – une langue*[12], a cui accenna anche Lev Vygotskij in un lavoro pioneristico per la psicolinguistica russa, *K voprosu o mnogojazyčii v detskom vozraste*[13], l'acquisizione avverrà in maniera piuttosto bilanciata e porterà ad un bilinguismo di tipo coordinato. Parlando delle ricerche di Ronjat, Vygotskij, infatti, affermava l'importanza di condizioni adatte per limitare al massimo i danni dell'interferenza: «именно эта организация речевой деятельности ребенка, по-видимому, уберегла его от интерференции, от смешения, от взаимной порчи обоих языков»[14] (Vygotskij 1935: 59).

12 Si tratta di un famoso metodo di acquisizione bilingue applicato per la prima volta dal linguista francese J. Ronjat nel 1913 nel suo contesto familiare bilingue francese-tedesco. Secondo questo principio ciascuno dei genitori deve sempre usare nella comunicazione coi figli solo la propria lingua materna.

13 'Sulla questione del multilinguismo in età infantile', scritto nel 1928, ma pubblicato solo nel 1935.

14 È proprio questa organizzazione del linguaggio del bambino che sembra averne impedito l'interferenza, la mescolanza e il deterioramento reciproco delle due lingue.

Non essendo stato possibile conoscere le condizioni di acquisizione di tutti i nostri traduttori[15], si può solo supporre che non sempre sia stato applicato questo metodo, poiché i risultati traduttivi mostrano alcune evidenti difficoltà, in particolare è spesso prevalente il ruolo del testo di partenza e frequente l'incapacità di trovare in italiano l'equivalenza traduttiva di strutture particolari, in genere nei traduttori più giovani. Tuttavia, nonostante la scolarizzazione dovrebbe migliorare la competenza del bambino in lingua italiana con il crescere dell'età, a volte sono proprio i traduttori più grandi ad avere maggiori difficoltà[16], come nell'esempio **(1)**:

(1) Самая страшная тайна

– Я сейчас тебе страшную тайну расскажу, – голосом заговорщика сказал Артём Вовке.

– Клянись, что никому не расскажешь!

(1a) Il più pauroso segreto (I., 13 anni)

– Io adesso pauroso segreto ti racconto – con la voce il raccontatore Artiom Vovche

– Giura che a nessuno lo dirai!

(1b) Il segreto più pauroso (A.,12)

Adesso ti racconterò un segreto pauroso. – disse Artiom a Vovka con la voce da congiurato.

Giura, che non lo dirai a nessuno!

(1c) Il più pauroso segreto (L., 11)

Adesso ti racconterò un pauroso segreto, – disse Artem con la voce del cospiratore a Vovka.

Giura che non lo racconterai a nessuno!

Nella traduzione di questo breve frammento nessuno dei tre concorrenti ha reso bene il titolo (Il segreto più 'terribile', non 'pauroso'), e solo A. (12 anni) in **(1b)** ha rispettato l'ordine delle parole in italiano. Tuttavia la resa lessicale di un termine come *zagovorščik* 'cospiratore, congiurato' ha messo in difficoltà solo il concorrente più grande, I. (13 anni), che l'ha tradotto con una parola inesistente ('raccontatore') e non ha colto nella frase l'esistenza del dativo *Vovke* 'a Vovka', interpretato come il cognome

[15] Pur essendo stato diffuso fra le famiglie un questionario per acquisire queste informazioni, non tutti i concorrenti vi hanno partecipato.

[16] Questa osservazione è condivisa anche da Protassova *et al.* (2015: 162).

di Artiom. Inoltre, altra caratteristica tipica del bilingue subordinato, incapace di separare le due lingue, è che l'ordine delle parole nel testo di arrivo ricalca totalmente quello del testo di partenza, come in **(1a)**.

Nell'analisi delle varie tipologie di errori riscontrate nelle traduzioni sono emerse somiglianze coi già citati lavori di Goletiani (2015) e Protassova, Ekman e Kirichenko (2015). Nei testi di arrivo non vengono presi in considerazione errori di ortografia o punteggiatura, che costituiscono una difficoltà anche per i ragazzi italiani delle scuole primarie e secondarie inferiori.

Protassova, Ekman e Kirichenko (2015: 154), dividono gli errori rilevati nella traduzione dal russo in finlandese in *semantic errors* («the sense of the original sentence was not reproduced in translation») e *grammatical errors* («the form of the sentence was incorrect in the language in which it was written»), osservando che la prima categoria è più numerosa della seconda. Fra le difficoltà più frequenti rilevate a livello grammaticale, in comune con la nostra casistica di errori, vanno segnalati, oltre alla costruzione della frase, anche la resa dell'aspetto verbale e l'uso delle preposizioni. La traduzione errata dei casi (che il russo ha in comune col finlandese) è meno evidente in italiano, ma si realizza, come nell'es. 1a, a livello di mancata comprensione della frase.

Gli errori del livello semantico-lessicale (terminologico, fraseologico) e grammaticale sono molto numerosi anche nel nostro campione di traduzioni. Le tipologie più frequenti da noi rilevate sono le seguenti[17]:

1. Difficoltà nell'ordine delle parole
2. Traduzione letterale, calchi lessicali
3. Difficoltà lessicali, fraseologiche, stilistiche
4. Difficoltà nella formazione delle parole
5. Difficoltà grammaticali-morfologiche (uso degli aspetti e dei tempi verbali, coniugazioni dei verbi)
6. Ipotraduzione (semplificazione traduttiva) e ipertraduzione (eccesso di traduzione).

[17] Alcune di queste tipologie sono state da noi parzialmente esaminate in altri lavori (Perotto 2020, 2021 e 2022 [in stampa]), ma solo negli ultimi due è stata effettuata l'analisi sui *corpora* paralleli.

La prima tipologia di problemi è legata all'ordine delle parole. Nonostante, infatti, il russo e l'italiano mostrino un ordine SVO abbastanza libero, nel nostro campione la posizione dell'aggettivo e dell'avverbio di frequente risulta problematica per il traduttore inesperto. Nell'esempio **(1a)** e **(1c)** si era già indicata l'errata posizione dell'aggettivo (*Il più pauroso segreto), che va collocato dopo il sostantivo quando viene modificato dall'avverbio (Sensini 1988: 80): il segreto più pauroso/terribile.

Negli esempi **(2)** e **(3)** è problematica la posizione dell'avverbio, che in italiano di solito si colloca dopo il verbo, mentre in russo lo precede. Nella terza colonna sono indicate le varianti corrette, fornite da alcuni concorrenti. Nell'esempio **(2)**, su 3 occorrenze rilevate in SE 2 sono corrette, mentre nell'esempio **(3)**, su 7 occorrenze, in 3 l'avverbio è sbagliato, in 2 non è stato tradotto e in 2 è corretto:

(2)	Ревниво спросил жираф (3 occ.)	**(2a)**	Con gelosia chiese la giraffa (1)	**(2b)**	Chiese gelosa/con invidia la giraffa (2)
(3)	Всегда торопился прийти на помощь (7 occ.)	**(3a)**	Sempre si precipitava ad aiutare gli altri (3)	**(3b)**	Era sempre pronto a dare un aiuto (2)

È interessante notare che nell'es. **(3)** due traduttori ricorrono alla scelta del predicato nominale ('era pronto'), perché in questo caso l'avverbio si colloca prima dell'aggettivo a cui si riferisce, e dopo la copula[18]. Nessuno sceglie la variante «si affrettava/si precipitava *sempre* ad aiutare gli altri» che in italiano sarebbe adeguata, ma ha l'avverbio posposto al verbo. L'età dei traduttori di **(3a)** è di 8, 9 e 13 anni.

Negli esempi che seguono si vedrà un'altra tipologia molto diffusa: la traduzione letterale, quasi parola per parola del testo. Nella terza colonna sono sempre indicate le varianti più adeguate:

(4)	Никак не мог остановиться (10 occ.)	**(4a)**	Non mi potevo fermare (4)	**(4b)**	Non mi riuscivo a fermare (5)
				(4c)	Non c'era modo che io mi fermassi (1)

[18] Sulla corretta posizione dell'avverbio in italiano si veda Sensini 1988: 198.

(5) Много-много разных отделов в магазине: и фрукты, и огурцы всякие, печенье, конфеты, яйца, колбаса, чай, и люди, люди, люди. (7 occ.)

(5a) Tanti tanti diverse sezioni ci sono in negozio e i frutti, e i cetrioli, biscotti, caramelle, uova, salame, tè, e le persone, le persone, le persone.

(5b) Ci sono tantissimi reparti nel negozio: frutta, tutti i tipi di cetreoli, biscotti, caramelle, uova, salame, te' e molte persone.

(5c) Tante cose apparivano davanti ai miei occhi: c'era frutta e verdura, biscotti, caramelle, uova, salame e thè e c'erano un mare di persone.

(5d) I reparti sono tanti e diversi: ci sono frutta, cetrioli, biscotti, uova, mortadella, tè e tanta, tanta gente.

Delle 7 varianti traduttive dell'es. **(5)**, solo una **(5d)** non rispetta l'ordine marcato del russo («*Mnogo-mnogo raznych otdelov v magazine*…»), che in italiano non è obbligatorio. Se in **(5a)** troviamo una traduzione pedissequamente letterale all'inizio di frase («Tanti tanti [*sic*] diverse sezioni…») e alla fine («…e le persone, le persone, le persone»), in **(5c)**, invece, all'inizio la traduzione è piuttosto libera: «Tante cose apparivano davanti ai miei occhi…», ma alla fine è più appropriata: «…c'erano un mare di persone». Fra le difficoltà lessicali evidenziate nell'es. **(5)**, si riscontra un caso di ipotraduzione: «*frukty i ogurcy vsjakie*» viene reso con un semplice`frutta e verdura' **(5c)**[19], mentre *kolbasa*, in 4 casi è 'salame', in 1 'salumi' e in 2 'mortadella', che in russo sarebbe più precisamente *varenaja kolbasa*[20].

Il caso della traduzione dei lessemi indicanti cibo o piatti tipici, e più in generale dei *realia*, le parole connotate culturalmente, è particolarmente interessante, perché designa la capacità o meno del traduttore di ricono-

[19] Altri casi di ipotraduzione vengono analizzati in Perotto 2020.

[20] A questo proposito va detto che i più comuni dizionari online (Google, Reverso, DeepL) traducono *kolbasa* con`salsiccia' (più propriamente *sardel'ka, sosiska*), mentre quelli classici, Majzel', Skvorcova (1977) e il Kovalev (2000) danno 'salame' e Dobrovolskaja (2006) 'salame, salsiccia'.

scere e separare i modelli linguistico-culturali. Negli esempi che seguono, questo non sempre accade. Il lessema *kaša,* traducibile in un testo per bambini come 'pappa', presente in SE con 39 occorrenze, viene reso in italiano con molteplici varianti: 15 'pappa' (3 'pappa di avena'[21]), 8 *porridge*, 6 *kasha* (o *kascha*), 2 'cereali', 3 'grano' o 'grano saraceno', 1 'polenta', 1 'cibo', 3 – nessuna traduzione.

(6) Потом сунул голову в окно и стал есть из кастрюли *кашу*, зачерпывая ее длинным языком.

Poi mise la testa nella finestra e cominciò a mangiare il *grano saraceno*, prendendolo con la lunga lingua

(7) Он после трёх тарелок *каши* победил немейского льва.

Lui dopo tre piatti di questa *pappa* vinse contro il Leone di Nemea

(8) И овсяную *кашу* переименовали. Теперь она называется «Коля».

(8a) E al *porridge* "Eracle" cambiarono nome. Adesso si chiama "Kolia".

(8b) E la *pappa di avena* è stata rinominata. Adesso la *pappa* si chiama "Kolia".

Il termine *porridge* designa una celebre pietanza inglese, che corrisponde ad una zuppa di avena (*oatmeal porridge*), molto simile in effetti alla *ovsjanaja kaša,* ma non necessariamente alla più generica *kaša.* Nel caso dell'es. **(8)** il significato è corretto, ma in una traduzione italiana la variante **(8b)** è preferibile ad **(8a)**. Il *Porridge* di nome *Kolia* (tipico diminutivo russo di Nikolaj) suona come un mix culturale indecifrabile.

Prima di concludere la carrellata di esempi, affronteremo brevemente altre due categorie di difficile traduzione, quella dei fraseologismi e della resa stilistica del testo[22].

(9) И *через неделю их было за уши не вытащить из воды*, а с ними и Мусю заодно (8 occ.).

(9a) Dopo una settimana *non si riusciva a tirarle fuori dall'acqua neanche per le orecchie* e con loro neanche Musja.

(9b) Dopo una settimana *non le potevi tirare più fuori dall'acqua*, nemmeno Musja.

[21] Anche se 'pappa di avena' andrebbe tradotto con *ovsjanaja kaša* (così come 'grano saraceno' con *grečka*), è tuttavia una delle traduzioni migliori.

[22] Alcuni esempi di queste categorie sono analizzati anche in Perotto 2020: 1061.

(10) Сижу в темноте, *затаился* (10 occ.).

(10a) Sto nel buio, *celato/ acquietato.*

(10b) Rimango seduto nel buio.

(10c) Seduto nel buio, *mi sono nascosto.*

Nell'esempio **(9)**, su 8 occorrenze, in 5 il fraseologismo viene reso nella sua completezza, come in **(9a)**, mentre in 3 casi, come in **(9b)**, si ricorre all'ipotraduzione. Nell'ultimo esempio, a parte il calco traduttivo di stare 'nel buio' (così hanno tradotto 8 su 10) e non 'al buio', è interessante l'uso del registro troppo alto in 'celato', 'acquietato'[23] (2 occ.), per descrivere un banale episodio quotidiano (il bambino che si nasconde in bagno). Il verbo *zatait'sja* ('nascondersi', ma anche 'rintanarsi'), viene reso come 'nascosto' (4 occ.), oppure non tradotto **(10b)**. Tipica, infatti, degli HS è l'incapacità di adeguare la lingua al contesto sotto il profilo stilistico. Nel caso specifico, i 2 traduttori di **(10a)** hanno forse ritenuto più elegante ad appropriato ricorrere ad un termine di registro più elevato.

5. Conclusioni

Il materiale traduttivo prodotto dai partecipanti al concorso *Kul'turnyj most* ha reso evidente che il mito della competenza innata del parlante bilingue nella traduzione non esiste. Senza una adeguata formazione alla traduzione, il bilingue naturale mostra varie difficoltà traduttive, non sempre imputabili all'età, e in molti casi fatica a separare i due sistemi linguistici e culturali con cui si confronta. Dall'analisi effettuata con l'ausilio dei *corpora* paralleli si rilevano più agevolmente le difficoltà dei traduttori coinvolti e, anche se le soluzioni traduttive valide e accettabili non mancano, le carenze a vari livelli risultano ancora numerose. La tendenza a ricorrere alla traduzione letterale o all'ipotraduzione, ad esempio, è molto diffusa. Lo strumento della linguistica dei *corpora*, impiegato nell'analisi contrastiva, consentirà di rilevare le lacune più comuni nel processo traduttivo degli HS per aiutarli a sviluppare una migliore competenza bilingue e traduttiva.

[23] Forse confuso con 'acquattato', scelta corretta, ma forse troppo difficile per un traduttore non esperto di 12 anni.

Bibliografia

Belikov V.I., Krysin L.P. (2001), *Sociolingvistika. Učebnik dlja vuzov*, RGGU, Moskva.

Čirševa G.N. (2012), *Detskij bilingvizm. Odnovremennoe usvoenie dvuch jazykov*, Zlatoust, Sankt-Peterburg.

Dobrovol'skaja Ju. (2006), *Dizionario di russo. Russo-italiano, italiano-russo*, Hoepli, Milano.

Goletiani L. (2015), *Natural Translation Features in Early Bilingualism: A Case Study of an Italian-Russian Bilingual Teenager*, in: V. Warditz, B. Kreß (a cura di), *Multilingualism and Translation,* Peter Lang, Frankfurt am Main, pp. 37-55.

Grosjean F. (2010), *Bilingual. Life and Reality*, Harvard University Press, Cambridge-London.

Harris B. (1977), *The importance of Natural Translation*, "Working papers in Bilingualism", XII, pp. 96-114.

Harris B., Sherwood B. (1978), *Translating as an Innate Skill*, in: G. David, H. Wallace Sinaico (a cura di), *Language Interpretation and Communication*, Plenum Press, New York, pp. 155-170, cfr. <https://www.researchgate.net/publication/290819084> (ultimo accesso: 05-04-2022).

Kovalev V. (2000), *Il Kovalev seconda edizione. Dizionario russo-italiano italiano-russo*, Zanichelli, Bologna.

Majzel' B.N., Skvorcova N.A. (1977), *Ital'jansko-russkij, russko-ital'janskij slovar'*, Russkij Jazyk, Moskva.

Malakoff M., Hakuta K. (1991), *Translation Skill and Metalinguistic Awareness in Bilinguals*, in: E. Bialystok (a cura di), *Language Processing in Bilingual Children*, Cambridge University Press, Cambridge *et al.*, pp. 141-166.

Naiditch L. (2015), *Language Proficiency, Bilingualism and Translation Studies*, in: V. Warditz, B. Kreß (a cura di), *Multilingualism and Translation*, Peter Lang, Frankfurt am Main, pp. 131-140.

Ovčinnikova I.G., Pavlova A.V. (2016), *Psicholingvističeskaja interpretacija ošibok pis'mennogo perevoda kak otraženie osobennostej perevodčeskogo bilingvizma*, in: S.N. Cejtlin (a cura di), *Liki bilingvizma*, Zlatoust, Sankt Peterburg, pp. 153-202.

Perotto M. (2020), *Konkurs "Kulturnyj most" i problemy perevoda u detej bilingvov*, in: M.N. Ruseckaja *et al.* (a cura di), *Gorizonty sovremennoj rusistiki. Sbornik statej Meždunarodnoj naučnoj konferencii, posvjaščennoj 90-letnemu jubileju akademika V.G. Kostomarova*, G.I. imeni Puškina, Moskva, pp. 1055-1063.

Perotto M. (2021), *Sozdanie parallel'nogo korpusa dlja analiza chudožestvennych perevodov detej-bilingvov*, in: M.A. Elivanova, S.V. Krasnoščekova, V.A. Levčenko (a cura di), *Problemy ontolingvistiki 2021: Jazykovaja sistema rebenka v situacii odno-i mnogojazyčija*, VVM, Sankt-Peterburg, pp.153-158.

Perotto M. (2022), *Grammatičeskie trudnosti v chudožestvennom perevode russkojazyčnich učastnikov konkursa "Kul'turnyj most"*, in: V. Warditz (a cura di), *Russian Grammar: System – Usus – Variation. Essays in Honor of Alan Timberlake*, Peter Lang Verlag, Berlin *et al.*, pp. 421-432.

Polinskaja M.S. (2010), *Russkij jazyk pervogo i vtorogo pokolenija emigrantov, živuščich v SŠA*, "Slavica Helsingiensia", XL, pp. 336-352.

Protassova E., Ekman Ju., Kirichenko S. (2015), *Development of Translation Skills in Russian-Finnish Bilinguals*, in: V. Warditz, B. Kreß (eds.), *Multilingualism and Translation,* Peter Lang, Frankfurt am Main, pp. 141-165.

Salmon L. (2017), *Teoria della traduzione*, Franco Angeli, Milano.

Salmon L., Mariani M. (2012), *Bilinguismo e traduzione. Dalla neurolinguistica alla didattica delle lingue*, Franco Angeli, Milano.

Sensini M. (1988), *La grammatica della lingua italiana*, Arnoldo Mondadori, Milano.

Vygotskij L.S. (1935), *K voprosu o mnogojazycii v detskom vozraste*, in: L.S. Vygotskij, *Umstvennoe razvitie detej v processe obučenija. Sbornik statej.* Gosudarstvennoe učebno-pedagogičeskoe izdatel'stvo, Moskva-Leningrad, pp. 53-72, cfr. <http://psychlib.ru/mgppu/VUR/VUR-0531.htm#> (ultimo accesso: 05-04-2022).

Warditz V., Kreß B. (a cura di)(2015), *Multilingualism and Translation*, Peter Lang, Frankfurt am Main.

Abstract

MONICA PEROTTO

Bilingualism and Translation. Creation of Parallel corpora *for the Analysis of Literary Translations of the* Kul'turnyj most *Contest*

This paper presents the experience of corpus-based analysis of the open access Russian-Italian translations of literary texts by heritage speakers (HS), which was realized on the SE (Sketch Engine) platform to identify the different levels of translation difficulties encountered when comparing the two language systems. While participating as jury member in the *Kul'turnyj Most* ('Cultural Bridge') contest, held in Italy from 2018 to 2021, I gathered very rich material for the creation of parallel corpora. This experience shows that natural translation, which plays a major role in the acquisition of bilingualism, is insufficient for the development of bilingual translation competence. The attention paid to the examination of certain types of translation errors allowed us to trace an outline of the translation weaknesses of HS as natural Russian-Italian translators.

Lezioni di Traduzione • 1

L'oggetto principale dei contributi di questo volume è la traduzione, nel senso di operazione interculturale in cui due lingue-culture si fanno concretamente testo: un *texte de textes* la cui materialità semiotica discende proprio da questo loro incontro-scontro. La traduzione viene qui intesa come concreta pratica discorsiva e strategia enunciativa, prima ancora che come teoria che tende a risemantizzare il processo in chiave culturalistica. Dal concetto al testo, quindi, o meglio dai concetti ai testi, come si conviene a questo campo di ricerca e come dimostra la prospettiva d'analisi sostanzialmente convergente che s'intravede dietro alla varietà dei metodi e dei temi di questa serie di lezioni, che spaziano dalla storia della traduzione all'autotraduzione, dalle traduzioni in versi a quelle dei giochi di parole, passando per l'analitica della traduzione e perfino per la dimensione biografica dei traduttori. Questa convergenza prospettica e d'intenti si concretizza nella forma più divulgativa (o, se vogliamo, meno specialistica) con cui i singoli contributi ci vengono offerti, in ossequio ad un preciso impegno pedagogico-didattico assunto, sia pure in modo non esclusivo, da ciascun autore nei confronti di un pubblico-modello di studenti e che si trova, in fondo, implicitamente condensato nel titolo stesso della collana: *Lezioni di traduzione*.

NADZIEJA BĄKOWSKA è assegnista di ricerca in Slavistica presso il dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne dell'Università di Bologna, nell'ambito del Progetto di Eccellenza Dive-In, con un progetto sull'autotraduzione. I suoi principali interessi di ricerca riguardano gli argomenti di carattere polonistico, comparatistico, teorico-letterario e traduttologico.

ALBERTO ALBERTI è professore associato di Filologia Slava presso il dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne dell'Università di Bologna. Fa parte della redazione di "Studi Slavistici" e del comitato scientifico del portale CESECOM e della collana "Europe in Between" (Firenze University Press). Si occupa prevalentemente di tradizione testuale slavo-ecclesiastica e dei rapporti di quest'ultima con la tradizione greca.

ISBN 9788854970946
DOI 10.6092/unibo/amsacta/6968