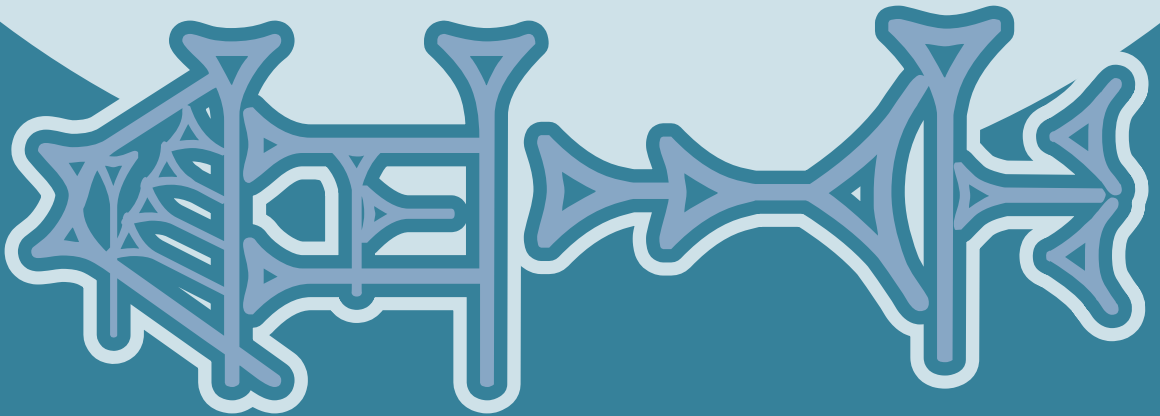


Lezioni di Traduzione

3



Traduzioni dantesche nel mondo

a cura di
**Gabriella Elina Imposti
e Nadzieja Bąkowska**

**Bologna
2024**

Lezioni di Traduzione

3

Traduzioni dantesche nel mondo

a cura di

Gabriella Elina Imposti
e Nadzieja Bąkowska

LILEC • Bologna
2024

Lezioni di Traduzione

DIRETTORE

Alessandro Niero

COMITATO SCIENTIFICO

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

Rainer Grutman
(*University of Ottawa*)

Waltraud Kolb
(*Universität Wien*)

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

Carlo Saccone
(*Università di Bologna*)

Teresa Seruya
(*Universidade de Lisboa*)

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

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

Nadzieja Bąkowska
Alberto Alberti

SEGRETERIA DI REDAZIONE, LAYOUT E COPYEDITING

Nadzieja Bąkowska
nadzieja.bakowska@unibo.it

REVISIONE LINGUISTICA

Irina Marchesini

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



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

Lezioni di Traduzione, 3
LILEC • AMS Acta by AlmaDL
University of Bologna Digital Library

© 2024 Authors

ISBN 9788854971530
DOI 10.6092/unibo/amsacta/8027



<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)



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE
E CULTURE MODERNE

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



Indice

GABRIELLA ELINA IMPOSTI
NADZIEJA BĄKOWSKA

Traduzioni dantesche nel mondo

5

CHIARA CONTERNO

Philalethes, ovvero il re dantista Johann von Sachsen (1801-1873)

11

NADZIEJA BĄKOWSKA

*Il traduttore come reporter
Jarosław Mikołajewski (ri)traduce Dante in polacco*

29

GABRIELLA ELINA IMPOSTI

*Le traduzioni in russo della Divina Commedia come parte
della "World Literature"*

53

INES PETA

*Il Muḥammad di Kāẓim Ğihād vs il Maometto di Dante
nella versione araba del Canto XXVIII dell'Inferno*

81

RICCARDO CAMPI

Voltaire traduttore di Dante

99

MICHAEL DALLAPIAZZA

Dante in Germania

111



LE TRADUZIONI IN RUSSO DELLA *DIVINA COMMEDIA* COME PARTE DELLA “WORLD LITERATURE”

GABRIELLA ELINA
IMPOSTI

1. Dante e la “World Literature”

Come sottolinea [Lawrence Venuti \(2013: 193\)](#) «World literature cannot be conceptualized apart from translation [...] [it] consists not so much of original compositions as of translations [...] Translation thus enables the international reception of literary texts». Ciò, a sua volta, comporta una ridefinizione della “world literature” non come un canone di opere infinito e inafferrabile, «but rather a mode of circulation and of reading» ([Damrosch 2003: 5](#)).

Com'è noto, la traduzione non restituisce il testo di partenza in quanto tale, ma «una forma mediata di esso, una sua ‘rappresentazione’» ([Venuti 2013: 200](#)) che risente dei valori e delle norme della cultura ricevente.

Translation is an inscription of the foreign text with intelligibilities and interests that are fundamentally domestic, even when the translator maintains a strict semantic equivalence with the foreign text and incorporates aspects of the foreign-language cultural context where that text first emerged ([Venuti 2004: 25](#)).

La scelta stessa di un testo da tradurre può comportare nella cultura ricevente la creazione di un “canone” che raramente corrisponde a quello della cultura di partenza e comunque ne dà un’interpretazione parziale. È il caso delle traduzioni della *Divina Commedia*, parziali o complete, che nel corso dei secoli sono state fatte in diversi paesi del mondo.



Nel 2017 Jacob Blakesley del Centre for Translation Studies della Università di Leeds ha lanciato un progetto «that aims to catalogue and investigate all book-length translations of Dante's *Divine Comedy* in 100 countries. [...] the first project to map the circulation and translation of Dante's *Commedia* across the globe using statistics and analysis» (Blakesley 2017: 65). Infatti, nonostante la plurisecolare tradizione di studi danteschi, non c'era ancora una bibliografia comprensiva di tutte le traduzioni esistenti; questo progetto combina gli strumenti offerti da «distant reading (aka large-scale literary analysis)» e dalle Digital Humanities (Blakesley 2022: 153) per compilare

a comprehensive catalogue of all the worldwide complete translations of the *Commedia* (or single canticles such as *Inferno*, *Purgatorio* and *Paradiso*), published from the 16th century until 2021; *Commedia* holdings, in both Italian and translation, in all national libraries with online searchable catalogues; and readership data pertaining to all the Wikipedia entries dedicated to Dante's biographical entry and his works (Blakesley 2022: 154).

In tal modo si può vedere in quale paese il testo dantesco è stato tradotto di più e dove ha maggiore circolazione utilizzando tre criteri: traduzioni in volume, distribuzione nelle biblioteche, dati di lettura delle relative pagine di Wikipedia tra il 2017 e il 2021. Si stabiliscono così diversi livelli di canonicità: diacronico, prendendo in esame almeno 500 anni di traduzioni, e sincronico, cioè le dotazioni librarie delle biblioteche al 2021 e le pagine di Wikipedia consultate nel periodo indicato.

Da questa ricerca emergono dati sorprendenti, e cioè che a livello mondiale la *Commedia* non è stata tradotta, neanche in parte, nel 75% delle 200 lingue con numero maggiore di parlanti, distribuite principalmente in Asia e in Africa, che ammontano a circa 4,3 miliardi di parlanti (Blakesley 2022: 160-161). Tale dato ridimensiona notevolmente il concetto di canonicità del testo dantesco e lo delimita a specifiche parti del Globo, vale a dire Europa, America, Cina e Giappone, Australia e Nuova Zelanda. Un quadro analogo emerge dalla presenza di edizioni tradotte o in lingua originale della *Commedia* nelle biblioteche nazionali dei diversi paesi, come pure di varianti in lingue locali di articoli di Wikipedia su Dante. Da quest'ultimo dato emerge che la maggior parte delle lingue native (anche delle Americhe) non sono rappresentate in Wikipedia e tanto meno quindi possono avere articoli su Dante, che infatti è presente in 180 edizioni di Wikipedia, mentre è totalmente assente in altre 130 che rappresentano altrettante lingue (Blakesley 2022: 178-179). Per quanto riguarda le visite alle pagine su Dante in Wikipedia, risulta che la maggioranza è detenuta da quelle in inglese, proba-

bilmente per la sua funzione di lingua franca a livello internazionale. Un dato interessante dal nostro punto di vista è che le pagine di Wikipedia su Dante in russo raggiungono circa un milione di visite all'anno, collocandosi al quarto posto dopo le edizioni in inglese, italiano e spagnolo (Blakesley 2022: 173).

Dalla ricerca di Blakesley emerge un quadro molto variegato della fortuna di Dante nel mondo e della sua "canonicità" e anche all'interno di un medesimo stato; in presenza di diverse lingue locali la sua ricezione può variare di molto, ad esempio in Sud Africa dove, essendo stato Dante tradotto solo in afrikaans e inglese, poco meno della metà della popolazione ha accesso alla sua opera (Blakesley 2022: 181).

Ma se senza traduzioni non si può parlare di "world literature", è anche vero che «the 'world' of world literature looks different from different locations», come sottolinea D'haen (2013: 166). Potremmo tranquillamente sostituire la parola 'locations' con 'languages' e da ciò se ne deduce che ciascuna incarnazione della "world literature" esiste, teoricamente, in ciascuna delle oltre 7000 lingue parlate nel mondo e che la "world literature" appare diversa a Roma da come viene vista a Mosca o Tokyo o, per tornare all'esempio precedente, in Sud Africa dove il multilinguismo è un tratto fondamentale dell'essere sudafricano. Si dovrebbe allora correggere la formula di Venuti citata all'inizio e usare al plurale l'espressione "world literature", perché le dinamiche di traduzione e canonizzazione, persino di un autore ritenuto "globale" come Dante, variano profondamente da lingua a lingua e da paese a paese, come del resto anche nel caso della Russia del xx e XXI secolo¹.

2. Le traduzioni in russo della *Divina Commedia* nel XIX secolo, una rassegna

La prima traduzione in russo di un passo della *Divina Commedia* fu opera di un anonimo che sulla rivista "Priyatnoe i poleznoe preprovoždennie vremeni" (Passatempo piacevole e utile, parte 17, pp. 177-182) pubblicò

¹ In italiano sono usciti alcuni contributi sulle traduzioni russe di Dante, tra cui [Baselica 2021](#), [Colucci 1984](#), [Colucci 1992](#), [Colucci 1995](#), [De Michelis 2011](#), [Guidubaldi](#) (a cura di) [1989](#), [Lobodanov 2018](#), [Popova-Rogova 2017](#); fondamentale la recente monografia in russo di [Landa 2020a](#).

la scena di Matelda nel Giardino terrestre del Canto xxviii del *Purgatorio*, evidentemente ripresa dalla versione francese, lingua che a lungo costituì il tramite della conoscenza della letteratura italiana tra fine Settecento e inizio Ottocento (Pilščíkov 2003: 116). Ad esempio, Aleksandr Puškin (1799-1837), il quale aveva appreso qualche rudimento dell'italiano durante il suo soggiorno ad Odessa, conosceva anche lui l'opera di Dante attraverso le traduzioni francesi di Balthasar Grangier (1597), il volume dedicato a Dante di Antonio Buttura del 1823, le traduzioni francesi di Alexis-François Artaud de Montor pubblicate nel 1811-1813, molto apprezzate dai contemporanei, e quelle di Émile Deschamps de Saint-Amand (1829) (Goleniščev-Kutuzov 1971: 456-457). A destare l'interesse di Puškin per il poeta italiano fu probabilmente la pubblicazione da parte di Avraam Norov (1795-1869) sulla rivista "Syn Otečestva" (Il Figlio della Patria, n. xxxix, parte 87, pp. 183-188) del 1823 di una traduzione del Canto III dell'*Inferno* in alessandrini, seguita l'anno dopo da una elegia dal titolo *Proročestvo Dante* (La profezia di Dante) in terzine infarcite da arcaismi. Ci furono all'epoca anche adattamenti teatrali di episodi della *Commedia*, come ad esempio quello di Ugolino ad opera di Nikolaj Polevoj (1838) (Goleniščev-Kutuzov 1971: 459).

Puškin espresse grande apprezzamento anche per la traduzione dei primi tre canti dell'*Inferno* da parte di Pavel Katenin (1792-1853) del 1832, preceduta nel 1817 dalla traduzione in versi di un frammento del Canto xxxiii dell'*Inferno* dedicato ad Ugolino. Si può affermare che Katenin inaugurò un approccio traduttivo al poema di Dante che sarebbe stato seguito anche da altri tra cui, come vedremo, Dmitrij Min, Michail Lozinskij e Vladimir Marancman (Landa 2020a: 23-24). Innanzi tutto, va menzionata la scelta della pentapodia giambica come equivalente equiritmico russo dell'endecasillabo italiano, che nella traduzione del 1817 è in versi sciolti, ma in quella del 1832 si articola in terzine con la rima incatenata a cui si aggiunge l'alternanza di clausole femminili e maschili. Inoltre, Katenin a frequenti slavonismi associa espressioni tratte dal linguaggio popolare, inversioni di aggettivo e sostantivo, un grande uso di gerundi e participi e di periodi complessi volti a riprodurre la sintassi dantesca (Landa 2020a: 23-28).

All'inizio degli anni Trenta si registrano i primi studi accademici in Russia su Dante, in particolare quelli di Stepan Ševyrëv (1806-1864), il quale si basava sulle ricerche più recenti su Dante uscite in Europa e aveva anche lavorato sulle concezioni linguistiche espresse nel *De vulgare eloquentia* (Goleniščev-Kutuzov 1971: 461). Nel 1833 discusse una dissertazione dotto-rale dal titolo *Dante i ego vek* (Dante e la sua epoca), che poi pubblicò sugli

“Učënye zapiski Imperatorskogo Moskovskogo Universiteta” (Note scientifiche della Imperiale Università di Mosca), in cui, anche sotto l’influsso dei romantici tedeschi degli anni Venti, sottolineava la natura spirituale, mistica della sua opera, che definiva «poema lirico-simbolico» come sintesi di poesia e religione, pur sostenendo l’importanza di studiare Dante anche in una prospettiva storica (Landa 2020a: 58). Dopo un primo saggio del 1833 di traduzione del Canto III dell’*Inferno* usando il verso sillabico, endecasillabi e decasillabi², dieci anni dopo lo studioso torna alla *Commedia* pubblicando nel 1843 sulla rivista “Moskvitjanin” (Il Moscovita) i canti II e IV dell’*Inferno* «con il metro dell’originale», che non è tuttavia quello sillabico del primo esperimento traduttivo, bensì la pentapodia giambica con rima incatenata già adottata da Katenin ed evidentemente a questo punto percepita come l’equivalente russo del verso dantesco (Landa 2020a: 73). Pur abbandonando l’esperimento di riforma metrica del verso russo, Ševyrëv mantiene il medesimo approccio a livello lessicale e sintattico cercando di rendere la sintassi dantesca e usando slavonismi ed espressioni colloquiali contemporanee e rime imperfette e composte per scardinare l’invalsa tendenza ad uno stile scorrevole ed eufonico di tradizione karamziniana. Pur ampliando in certi passi il testo originale, si attiene essenzialmente al sistema di immagini e metafore dantesche, ma non correde il testo della traduzione con un vero e proprio commentario come era ormai d’uso nelle edizioni accademiche dantesche a livello europeo, limitandosi ad alcune brevi note esplicative di carattere storico-biografico.

Ševyrëv non proseguì il lavoro di traduzione della *Commedia*, forse perché il suo esperimento fu completamente ignorato dalla critica e oscurato dalla pubblicazione a Pietroburgo tra il 1842 e il 1843 della prima traduzione in prosa completa dell’*Inferno* per opera di Elizaveta Vasil’evna Kologrivova (1809-1884) sotto lo pseudonimo di F. Fan-Dim³. Si trattava di una traduzione interlineare in prosa che mirava a trasmettere non tanto la forma metrica e versale del testo dantesco quanto il suo contenuto. La traduzione ricevette diverse recensioni favorevoli proprio per il suo carattere di interlinearità e perché «[Fan-Dim] trasmetteva le bellezze epiche e comiche [del poema dantesco] con la nobile prosa russa» (cit. in Landa

² Questo esperimento di traduzione fu poi ampiamente commentato da Iljušin nella sua monografia *Russkoe stichosloženie* (La versificazione russa, 2004).

³ Fan-Dim era anche lo pseudonimo sotto il quale Elizaveta Kologrivova scriveva romanzi, novelle e poesie, che all’epoca avevano un certo successo.

2020a: 88). Non mancarono tuttavia voci critiche, tra le quali vale la pena citare quella, puntuale e netta, del già menzionato Stepan Ševyrëv, il quale contesta alla traduttrice, che sospetta non abbia letto tutto il poema in lingua originale, una conoscenza superficiale dell'opera, del pensiero di Dante e delle sue premesse teologiche, nonché della struttura globale della *Commedia*. Il critico rileva infatti nella traduzione numerose inesattezze, se non addirittura degli errori gravi o la completa incomprensione di taluni passi. Ciò, a suo giudizio è tanto più imperdonabile in quanto si è adottata la prosa, che permette di rendere con più precisione il contenuto rispetto alla poesia, dove spesso per ragioni di rima e di metro si è costretti a modificare il dettato dell'originale (Asojan 2015: 130-131; Landa 2020a: 89-92).

Giudizio nettamente favorevole Ševyrëv espresse invece per la traduzione di Dmitrij Min del Canto v dell'*Inferno*, dove compare l'episodio di Paolo e Francesca, pubblicata sulla rivista "Moskvitjanin" (Il Moscovita) nel 1843. Dmitrij Min (1818-1885) era professore di medicina legale all'Università di Mosca, dove fu anche prorettore, ma si dedicò anche alla traduzione letteraria di autori tedeschi (Schiller), inglesi (Milton, Byron, Wordsworth, Shelley, Tennyson) e italiani (Petrarca); l'opera della sua vita (circa un quarantennio) fu però la traduzione integrale della *Divina Commedia*, il primo volume dedicato all'*Inferno* uscì nel 1855 dopo la pubblicazione di singoli canti in rivista. Discorso analogo per il *Purgatorio* e il *Paradiso* che assieme all'*Inferno*, quasi un ventennio dopo la morte del traduttore, furono pubblicati in tre volumi separati nel 1902-1904 dall'editore Suvorin, mentre in volume singolo le tre cantiche uscirono nel 1909. Su iniziativa del figlio, a Min l'Accademia delle Scienze attribuì postumo il premio Puškin nel 1907 per la sua impresa traduttiva. Come osserva Jurij Levin (1985: 214), dopo gli anni Quaranta il mercato delle traduzioni in Russia si era molto esteso e il loro «valore e successo dipendevano dallo studio attento dell'autore tradotto», requisito al quale Min corrispondeva perfettamente. Non a caso per l'edizione in volume egli propone un apparato di commenti che si basano sulle edizioni curate da specialisti tedeschi contemporanei di Dante e in particolare di Philalethes, pseudonimo del re della Sassonia Giovanni (1801-1873), fondatore della Società Dantesca Tedesca (Landa 2020a: 108-109). L'apparato di note che correda la traduzione delle tre cantiche dantesche all'epoca costituì una vera novità per la ricezione russa della *Commedia*, inserendosi a pieno titolo nell'ambito degli studi danteschi più aggiornati a livello europeo. La traduzione di Min avrebbe poi esercitato un'influenza notevole sull'impresa traduttiva di Lozinskij prima e Marancman poi, costituendo

anche un punto di riferimento prezioso per gli esperimenti traduttivi di simbolisti come Brjusov e Ivanov (Landa 2020a: 131).

Verso la fine del XIX sec. la platea delle persone alfabetizzate diventa più ampia e il mestiere di traduttore viene esercitato da modesti letterati che sono più attenti alla scorrevolezza e all'eleganza dello stile piuttosto che a questioni dottrinali e stilistiche astratte; ci si orienta verso i gusti del pubblico e diventa cruciale riuscire a produrre in tempi ridotti traduzioni di discreta qualità. Compaiono diverse traduzioni complete della *Commedia* che utilizzano lingue intermedie come il francese, nel caso di Dmitrij Minaev (1835-1889), distintosi innanzi tutto come poeta satirico e autore di feuilletons, un "mestierante" per il quale la traduzione non costituiva un mezzo per rinnovare le lettere patrie o portare avanti un'attività educativa o di ricerca su un particolare autore, ma piuttosto un mezzo per mantenere la famiglia. Non conoscendo bene le lingue, si basava soprattutto su traduzioni interlineari o su edizioni francesi, cosa che gli permise di pubblicare nello spazio di pochi anni (tra il 1874 e il 1879) le tre cantiche in un'edizione di lusso, corredate da illustrazioni di Gustavo Dorè dimostrando un vero talento come versificatore agile e piacevole (Levin 1987: 136-137), che tendeva ad appiattare lo stile di Dante su uno standard gradevole e scorrevole banalizzando tuttavia i contenuti teologici della *Commedia*.

Anche la poetessa Ol'ga Čjumina (1864-1909), traduttrice e autrice di numerosi poemi, *pièces*, racconti e pezzi satirici scritti sotto pseudonimo, si cimenta nell'impresa di tradurre la *Commedia*, e come Minaev lo fa sulla base di traduzioni in francese, probabilmente quella in terzine di Louis Gustave Fortuné Ratisbonne (1827-1900), pubblicata tra il 1852 e il 1859 (Landa 2020a: 242). La traduttrice russa, tuttavia, rinuncia alla terzina e preferisce le pentapodie ed esapodie giambiche con schemi rimici piuttosto liberi, appiattendolo e indebolendo in tal modo il dettato dantesco in favore di uno stile elegante e scorrevole volto a compiacere il lettore contemporaneo; anche le scelte lessicali si risolvono in una semplificazione, se non addirittura deformazione del tessuto semantico dell'originale. In definitiva si trattava di un'operazione di addomesticamento che incontrò all'epoca un certo successo di pubblico⁴ e anche la menzione d'onore del premio Puškin nel 1905 (Landa 2020a: 239).

⁴ La traduzione della *Commedia* della Čjumina è stata ripubblicata anche di recente nel 2011 e nel 2013.

Un approccio straniante, *source oriented*, invece viene adottato da altri traduttori della *Commedia*, come Michail Akimovič Gorbov (1826-1894), il quale non era un letterato di professione, ma un ricco commerciante di vini che nel tempo libero si dedicava allo studio delle lingue straniere e collezionava libri. Lavorò a lungo alla traduzione della seconda cantica della *Commedia* che, dopo un paio di pubblicazioni su rivista, nel 1898⁵ a cura del figlio uscì postuma in volume con un'introduzione ad ogni canto in cui se ne riassume il contenuto e si espongono le interpretazioni degli studiosi più autorevoli e un apparato di note esplicative⁶. Gorbov opta per una traduzione in prosa per poter rendere con la maggiore precisione possibile la lingua, le metafore e le figure retoriche dantesche senza nulla concedere al gusto corrente, egli tuttavia imprime al periodo in prosa un impulso ritmico che imiti l'andamento della terzina dantesca con ampio uso di slavonismi e vocaboli arcaicizzanti⁷ (Landa 2020a: 176-177). È interessante il fatto che Gorbov abbia scelto di tradurre la seconda cantica invece dell'*Inferno*, che godeva allora e continua ancor oggi a godere di maggior popolarità tra il pubblico. Nella introduzione alla sua versione della cantica, Gorbov osserva che proprio nel *Purgatorio* Dante deve assumersi un ruolo più attivo e personale nel percorso di purificazione che gli permetterà di accedere al Paradiso, un impulso etico che pare fosse condiviso dal traduttore stesso e dal figlio che, come s'è detto, si adoperò molto per diffondere la conoscenza dell'opera del padre.

Anche Nikolaj Nikolaevič Golovanov (1867-1938), poeta, drammaturgo e traduttore dal tedesco (Goethe, Schiller) e dall'inglese (Shakespeare), nonché dei Salmi e della liturgia, lavorò alla versione russa della *Divina Commedia* per nove anni per pubblicare in volume le tre cantiche tra il 1896 e il 1902. Per quanto riguarda la forma metrica, adottò la ormai tradizionale pentapodia giambica, mantenendo la terzina e la rima incatenata, pur variando liberamente clausole maschili e femminili e sperimentando con rime imperfette e composte. Il suo approccio è decisamente straniante nei confronti del testo dantesco che intende seguire "alla lettera", anche a costo della scorrettezza e dell'eleganza della forma russa; utilizza numerosi arcaismi, slavo-

⁵ Da notare la traduzione completa del *Purgatorio* di Min non era ancora uscita all'epoca.

⁶ Il volume contiene anche la traduzione di biografie italiane di Dante e di un saggio di Philaethes (Landa 2020a: 183).

⁷ Gorbov introduce la numerazione delle terzine in quanto nella traduzione in prosa cerca di mantenere una corrispondenza a livello di terzine e non di singoli versi, cosa non sempre possibile.

nismi e addirittura espressioni tratte dal folclore, come pure registri bassi dove necessario, pur sempre sullo sfondo di un tono solenne che tiene conto anche di una prospettiva teologica e biblica. In questo senso, Golovanov dichiara di seguire le concezioni del lessicografo e filosofo francese Émile Littré (1801-1881) che aveva fatto un esperimento di traduzione dell'*Inferno* con la lingua francese del XIII secolo per meglio renderne la ricchezza e le sfumature. Questo approccio storicizzante e arcaicizzante è condiviso da Golovanov e fu approvata dal filologo Buslaev, all'epoca considerato uno dei maggiori esperti russi di Dante. Il componimento poetico di Golovanov dedicato a Dante, che funge da introduzione alla sua traduzione, costituisce una singolare autorappresentazione poetica del traduttore il quale, come un antiquario che toglie la polvere dagli oggetti sacri della chiesa, fa "risorgere" il poema trecentesco restituendogli l'aureola di antichità e distacco storico e facendo percepire anche al lettore russo la stessa distanza che il lettore italiano di oggi sente nei confronti del testo dantesco (Landa 2020a: 227 e sgg).

Come si vede da questa rassegna delle traduzioni russe della *Commedia*, durante l'Ottocento si alternano momenti in cui la traduzione viene vista come uno strumento per rinnovare le lettere russe e la sua versificazione, per cui è importante porre il testo tradotto in prospettiva diacronica, straniandolo e storicizzandolo (Katenin, Ševyrëv, Min, Gorbov, Golovanov), a momenti in cui il testo dantesco viene completamente omologato ai gusti e alle aspettative del pubblico, lasciando in secondo piano o ignorando del tutto un approccio filologico al testo (come nel caso di Fan-Dim, Minaev, Čjumina che addirittura si basano su traduzioni in francese) (Landa 2020a: 250-251). Tutto ciò, come pure il crescere e il diffondersi degli studi danteschi anche in Russia, con i lavori di A.N. Veselovskij e la creazione della Società filologica romano-germanica a Pietroburgo, prepara il terreno per l'opera di traduzione delle tre cantiche dantesche che verrà intrapresa negli anni Trenta del Novecento da Michail Lozinskij, per molto tempo considerata "canonica".

3. Le traduzioni della *Divina Commedia* nel xx-inizio XXI secolo

Nel primo decennio del Novecento, durante il cosiddetto Secolo d'argento (*serebrjanyj vek*) della letteratura russa, dominato dai Simbolisti russi, si pone nuovamente la questione di come rendere il verso dantesco in

russo alla luce di una ripresa degli studi sull'arte della traduzione e l'elaborazione di una nuova estetica della traduzione letteraria dopo il periodo di eclettismo traduttivo degli ultimi anni del secolo precedente. I poeti del Secolo d'argento tradussero molto per diverse case editrici che si prefiggevano di pubblicare i classici della letteratura mondiale; per alcuni, come nel caso di Annenskij, la traduzione faceva parte integrante della loro creazione letteraria adattandosi spesso all'indole del traduttore, mentre altri, come Brjusov e Gumilëv, adottavano un approccio più obiettivo, quasi scientifico (Venclova 2012: 127-128). Un atteggiamento simile si manifestava anche nelle loro traduzioni di Dante; fin dal 1904 Valerij Brjusov (1873-1924) aveva accolto la proposta di Semën Vengerov (1855-1920) di tradurre l'*Inferno* per l'editore Brockhaus Efron che prevedeva un'opera collettiva di traduzione affidata ad altri celebri poeti dell'epoca, mettendosi per questa ragione a studiare approfonditamente l'opera di Dante e la letteratura su di lui. Il progetto venne però accantonato dalla casa editrice già alla fine del 1905 e, nonostante tornasse più volte a sollecitarne la ripresa, Brjusov ultimò la traduzione solo del Canto I dell'*Inferno*, che fu pubblicata solo nel 1955 in una edizione in due volumi delle sue opere scelte (Goleniščev-Kutuzov 1971: 467)⁸. Dall'analisi di questo primo canto emerge un quadro piuttosto equilibrato, ovvero di «aurea mediocritas» (Gasparov 1971: 102), rispetto al rigoroso "letteralismo" (*bukvalizm*) che il poeta più tardi avrebbe teorizzato come metodo da adottarsi per la traduzione. Brjusov adotta la pentapodia giambica e la terzina con la rima incatenata, ormai tradizionali per le traduzioni della *Commedia* in russo; il traduttore usa con una certa parsimonia gli slavonismi e gli arcaismi, pur rispettando l'equilinearità e cercando di mantenersi quanto più vicino alla sintassi dell'originale e riprodurre le metafore originali, le rende un poco più astratte, sostituendo ad esempio "anima" a "cuore" (v. 14), e utilizzando ampiamente una parola come "sogno", tipica della poetica romantica, ma estranea a quella dantesca. In definitiva Brjusov utilizza un linguaggio più moderno e avvicina il testo dantesco al lettore contemporaneo optando per una strategia di at-

⁸ Ci restano frammenti di altri canti dell'*Inferno* tradotti da Brjusov in tempi e circostanze diverse e pubblicati nell'ambito delle ricerche sulla fortuna di Dante in Russia (cfr. Landa 2020a: 270-271).

tualizzazione che permetta al lettore di provare innanzi tutto il «piacere estetico» (*estetičeskoe naslaždenie*)⁹ del testo.

Vjačeslav Ivanov (1866-1946), che era un profondo conoscitore di Dante e della sua opera, era stato coinvolto inizialmente nel progetto di traduzione collettiva della *Divina Commedia*, ma anche nel suo caso, oltre a una parziale traduzione del Canto I del *Purgatorio* non procedette né la pubblicazione, benché Geršenzon, che ebbe la possibilità di seguire il lavoro di Ivanov “in diretta” nell’estate del 1920, nella *Corrispondenza da un angolo all’altro* la menzioni e la critichi sottolineando il fatto che nella sua versione Ivanov ha reso «pallidi [...] e avvolti in una ragnatela» i pensieri e le parole così fresche e vivide nel Quattordicesimo secolo (Ivanov, Geršenzon 2006: 22). In effetti Ivanov fa ampio uso di slavonismi, pseudoslavonismi e arcaismi, come del resto nella sua poesia originale, amplia molto il testo dantesco, spesso rendendo più complessa e involuta la sintassi, aggiungendo enjambements anche laddove nell’originale sono assenti. Di fatto, come osserva Davidson, nella traduzione di Ivanov, Dante si trasforma in un simbolista, e in ciò si realizzava la concezione che il “maestro” aveva del poeta italiano (Davidson 1989: 273).

Per completare il quadro dei poeti simbolisti che tradussero Dante, oltre a farne oggetto di saggi e componimenti poetici originali, citeremo Ellis (pseudonimo di Lev Kobylinskij, 1879-1947), il quale tra il 1904 e il 1906 tradusse dall’*Inferno* i Canti I, III, V e XXXII, dal *Purgatorio* l’episodio di Matelda dal Canto XXVIII, e dal *Paradiso* i Canti I, XXXI e XXXIII. Non è chiaro se Ellis si servisse di traduzioni francesi oppure tedesche, e quanto fosse in grado di comprendere l’originale italiano; inizialmente le traduzioni dei passi più celebri dell’*Inferno*, l’episodio di Paolo e Francesca e quello del Conte Ugolino, sono influenzate dalle concezioni di Baudelaire e altri poeti francesi e belgi dell’epoca, mentre l’immagine di Dante, dei suoi personaggi e del Medioevo viene recepita attraverso la mediazione dei quadri di Dante Gabriel Rossetti e nella sua versione del *Paradiso* pare risentire anche dell’influenza di Wagner quando al testo originale del Canto XXXI (versi 11-12) aggiunge un riferimento alla «fine dei secoli» (*gibel’ vekov*) (Landa 2020a: 301, 313). Ellis presenta i brani dal *Paradiso* da lui tradotti all’interno di un saggio in prosa che illustra la sua concezione della *Commedia* come visione miracolosa e di Dante come mistico e figura quasi santa. Da segnalare la scel-

⁹ Dalla seconda versione dell’introduzione di Brjusov alla sua traduzione del Canto I dell’*Inferno*, pubblicata da Belza nel 1965 e citata in Landa 2020a: 278-279 e *passim*.

ta dell'esapodia giambica, peraltro usata sporadicamente anche all'inizio dell'Ottocento, invece dell'ormai tradizionale pentapodia, sono mantenute tuttavia le terzine e la rima incatenata; la lingua presenta pochi slavonismi ed è vicina a quella contemporanea, prevale tuttavia un registro solenne e alto anche quando nell'originale è neutrale; nella resa poi delle metafore e delle immagini si sente il riflesso delle concezioni estetiche e mistiche di Ellis che, come Ivanov, tende a rendere più astratte, mistiche ed esoteriche le immagini e i concetti di Dante. La critica fu molto dura nei confronti delle traduzioni di Ellis, in particolare Aleksandr Blok lo definì poeta mediocre e pessimo traduttore (Landa 2020a: 309, 315).

Su questo sfondo culturale e poetico si forma Michail Leonidovič Lozinskij (1886-1955), il quale ha modo di frequentare la "Torre" di Ivanov e dal 1914 al 1917 fa parte della redazione della rivista letteraria "Apollon", pubblicando nel 1916 un libro di versi di impronta acmeista *Gornyj ključ* (Sorgente di montagna). Nel 1911 e 1913 compie due viaggi in Italia dove perfeziona la sua conoscenza dell'italiano, visita anche Germania e Francia. Terminati dapprima gli studi giuridici e poi quelli letterari, nel 1914 inizia a lavorare nella Biblioteca Pubblica di Pietroburgo dove resterà fino al 1937. Dopo la Rivoluzione inizia a dedicarsi alle traduzioni letterarie collaborando con la casa editrice fondata nel 1919 da Gor'kij "Vsemirnaja literatura" (Letteratura mondiale) il cui scopo era pubblicare in russo tutte le opere principali delle letterature europee e orientali¹⁰; dall'italiano, traduce tra l'altro delle canzoni di Boccaccio, una fiaba di Gozzi, l'autobiografia di Benvenuto Cellini. Nel febbraio del 1936 inizia a tradurre *l'Inferno* di Dante e lo completa nel gennaio del 1938, pubblicandolo dapprima in rivista e poi nel 1939 in volume. Negli anni 1939-1940 lavora alla traduzione del *Purgatorio* e alle note, di cui escono alcuni canti in rivista nel 1940, ma a causa della guerra l'edizione in volume sarà pubblicata solo nel 1944 con l'introduzione di Dživelevov e le note di Lozinskij stesso. All'inizio dell'assedio di Leningrado lo studioso viene evacuato a Kazan' e poi a Elabuga, l'unico bagaglio che riesce a portare via è una valigia di libri e appunti, il resto del suo archivio viene nascosto nei sotterranei dell'Ermitage¹¹. Nel 1942, durante il soggiorno a Elabuga, in condizioni molto disagiate, traduce il *Paradiso* e

¹⁰ Nel 1924 si fuse con la casa editrice Lengiz, la quale nel 1938 venne rinominata Lenizdat.

¹¹ Dettagli sull'evacuazione da Leningrado e le condizioni in cui lavorava Lozinskij a Elabuga vengono date dalla figlia Natal'ja Lozinskaja nell'intervista di Tolstoj 2005 e in Ivanovskij 2005.

prepara le note al testo, viene poi trasferito a Mosca dove porta a termine il lavoro. Nel 1945 la versione del *Paradiso* esce prima in rivista e poi in volume, le recensioni sono molto favorevoli e nel 1946 gli viene conferito il Premio Stalin di I grado per la traduzione della *Commedia*; pare addirittura che Stalin avesse fatto cambiare le regole del premio in modo da includere anche opere di traduzione, oltre a quelle originali, che inizialmente erano le uniche ammissibili (Ivanovskij 2005). Potrebbe sembrare strano che questo premio prestigioso sia stato conferito proprio per la traduzione di uno dei capolavori della letteratura medievale cristiana, ma dall'inizio degli anni Trenta in URSS la figura di Dante era stata reinterpretata alla luce delle idee di Engels, il quale aveva attribuito ad Alighieri un ruolo progressista in quanto primo poeta della nuova era che avrebbe condotto al capitalismo. Alla "normalizzazione" di Dante nell'ambito della cultura sovietica aveva contribuito anche una biografia del poeta uscita nel 1933 ad opera dell'autorevole dantista sovietico Aleksej Dživelegov, che avrebbe poi svolto un ruolo importante di recensore estetico e scientifico della traduzione di Lozinskij; in seguito, il capo dell'Unione degli scrittori, Aleksandr Fadeev, avrebbe addirittura descritto Dante come un modello di scrittore per il nuovo realismo socialista (Landa 2020a: 350-352). Il lavoro sulla traduzione integrale della *Commedia*, che diventa per Lozinskij l'impresa del resto della sua vita, derivava dunque da una committenza ufficiale del governo sovietico il quale, attraverso la pubblicazione dei classici della letteratura mondiale, si proponeva non solo scopi educativi nei confronti delle masse da poco alfabetizzate, ma anche un'appropriazione di tale patrimonio culturale al fine costruire un nuovo canone estetico e normativo organico ai propri obiettivi ideologici. Il premio Stalin suggellò dunque per la traduzione della *Commedia* da parte di Lozinskij l'assunzione allo status di opera canonica e definitiva che, nelle intenzioni, doveva andare a sostituirsi all'originale nella coscienza del lettore sovietico di media cultura (Torop 1995: 52).

Il progetto traduttivo di Lozinskij insisteva sul valore estetico a cui la traduzione deve innanzi tutto tendere senza lasciarsi imprigionare dall'originale come pure da un ingannevole letteralismo che non garantisce affatto una equivalenza artistica, la quale si basa invece su un linguaggio «semplice ed espressivo»¹². Dal punto di vista della scelta del metro e della

¹² Cfr. lo schema per una relazione sull'arte della traduzione del 1935 in [Lozinskij 1935](#) (online).

forma strofica e rimica, Lozinskij si colloca all'interno di una tradizione ormai consolidata delle traduzioni dantesche in Russia: pentapodia giambica, terzine, rima incatenata con in più alternanza di clausole femminili e maschili. Il traduttore si prepara in modo meticoloso studiando l'opera di Dante, i saggi e i commenti critici fondamentali e quelli più recenti pubblicati in patria e all'estero, lavorando sul lessico e il repertorio di rime, tenendo nota puntuale di tutte le possibili varianti traduttive (cfr. [Ėtkind 1959](#) e [Lozinskij 1987](#)). Consapevole della distanza culturale tra il testo dantesco e i suoi lettori contemporanei, attua una strategia di moderato straniamento con l'uso di arcaismi e slavonismi che spesso trae dal patrimonio letterario russo classico, anticorosso e dalla traduzione sinodale della Bibbia; in questo si avvicina a Ivanov, come lui tende a rendere più astratto il linguaggio nella traduzione rispetto all'originale dantesco, uniformando in genere il registro ad un livello più alto rispetto alla multiforme varietà presente nel prototesto, specie nella prima Cantica. Lozinskij mantiene in originale le espressioni in latino facendo addirittura rimare parole latine e russe tra di loro, cosa che aumenta l'effetto straniante che ben si inquadra, seppur forse in modo inconsapevole, nell'ambito del «culture planning» del committente, volto a sottolineare quanto più possibile la distanza e l'estraneità del lettore sovietico rispetto ai contenuti espressamente religiosi del testo ([Landa 2020a](#): 414).

Lozinskij iniziò la sua carriera di traduttore letterario all'età di trent'anni circa e nei successivi trentacinque anni si è stimato che abbia tradotto circa ottantamila versi e il corrispondente di trentatremila cartelle di prosa ([Ivanovskij 2005](#)), ma è senz'altro per la traduzione della *Divina Commedia* che si è meritato l'ammirazione dei contemporanei e dei posteri. Secondo lo studioso di storia della traduzione Efim Ėtkind, è stato «il più grande poeta-traduttore sovietico», un «maestro dell'arte della traduzione» ([Ėtkind 1959](#): 394), [Anna Achmatova \(1990](#): 135) parla della sua versione della *Commedia* come di un «podvig» (atto eroico, prodezza) portato a termine «vittoriosamente». Indubbiamente, è stato grazie a lui che la *Divina Commedia* nella sua traduzione è entrata stabilmente a far parte del canone letterario nazionale russo ed è considerata insostituibile e irripetibile, come se fosse essa stessa l'originale; ed è proprio con questo canone che si sono dovuti confrontare quanti in Russia nello scorcio del xx secolo e all'inizio del XXI hanno affrontato la *Divina Commedia*.

Aleksandr Anatolovič Iljušin (1940-2016), ricercatore all'Istituto di slavistica e balcanistica dell'Accademia delle Scienze di Mosca, professore

all'Università Statale di Mosca, filologo, esperto del Rinascimento e di versificazione¹³ e grande pedagogo, entrò a far parte della Commissione dantesca russa dalla sua fondazione nel 1966 e pubblicò regolarmente sulla sua rivista "Dantovskie čtenija" (Lecture dantesche), esordendo nel 1967 con un saggio in cui tratta la ricezione di Dante da parte degli autori russi. In altri saggi successivi Iljušin comincia ad esplorare un approccio straniente alla traduzione della *Commedia* che riprende l'idea del "letteralismo" (*bukvalizm*), riabilitato dal citato saggio di Gasparov (1971) su Brjusov, superando l'invalso e ormai normativo approccio addomesticante che tende ad avvicinare il testo tradotto al lettore per ritornare sostanzialmente alle note posizioni di Friedrich Schleiermacher (1813) per cui è il lettore che deve sforzarsi di avvicinarsi all'autore e non viceversa. Centrale in questo senso appare la questione di come riprodurre nel modo più esatto possibile i ritmi del testo dantesco, utilizzando la lingua russa, a tale scopo uno strumento possibile potrebbe essere il coriambico. Occorre anche recuperare l'importanza semantica della rima mantenendo quanto più possibile le combinazioni presenti nel testo dantesco compresi i nessi etimologici e semantici tra di esse e allargando a tal scopo il diapason delle rime ammesse (cfr. in merito Popova-Rogova 2014: 53). In un suo contributo a "Dantovskie čtenija" del 1976 Iljušin propone un primo saggio di traduzione dell'episodio di Ugolino con un endecasillabo russo equimetrico del verso italiano; per circa un ventennio pubblicherà altri articoli in cui a saggi di traduzione equimetrica di canti della *Commedia* mescola le proprie considerazioni e osservazioni di carattere stilistico, linguistico e culturale sul testo dantesco (Landa 2020a: 472). Nel 1995 per i tipi dell'Università Statale di Mosca (MGU) esce in volume la traduzione completa delle tre cantiche con versi sillabici russi che costituisce una sfida alla "classica" traduzione in pentapodie giambiche di Lozinskij (cfr. la intervista a Iljušin in Kalašnikova 2015), riprendendo le teorie di Ševyrëv sulla possibilità di esplorare nuove vie di evoluzione del verso russo (Popova-Rogova 2014: 50). Iljušin (1979: 213-214) obietta anche allo stile levigato e scorrevole di Lozinskij che può contare su una consolidata tradizione letteraria e che usa in modo moderato e stilizzato arcaismi e slavonismi, mentre Dante al suo tempo era decisamente un innovatore in tale campo e procedeva per esperimenti, da qui la necessità di rendere nella traduzione questa "scabrosità" sintattica e lessicale del dettato dantesco. Per tale motivo Iljušin propone di allar-

¹³ Dedicò alla versificazione sillabica la sua tesi per il titolo di "doktor nauk".

gare anche il diapason lessicale ad arcaismi e slavonismi più rari e poco comprensibili al lettore medio, come pure ad espressioni colloquiali «antiestetiche» (Iljušin 1979: 214) e addirittura ad espressioni e procedimenti utilizzati dai futuristi¹⁴ per rendere il plurilinguismo della *Commedia*, a tal fine è anche possibile lasciare in lingua originale certi passi o le espressioni latine, senza ricorrere come d'uso agli equivalenti in slavo ecclesiastico (Landa 2020a: 476-478).

In definitiva, Iljušin adotta una precisa strategia traduttiva con il suo rifiuto del verso sillabo-tonico russo “classico”, di rime eufoniche e regolari, di uno stile e un linguaggio uniformi e scorrevoli a favore del plurilinguismo della varietà di registri nonché di interpretazioni meno accreditate di certi passi. Egli mira non soltanto a testare all'estremo le possibilità della lingua russa, ma anche a scardinare il canone dantesco ormai consolidatosi nella cultura russa grazie alla traduzione di Lozinskij: «Ogni nuova traduzione di un'opera in un'altra lingua deve, evidentemente, costituire anche una nuova interpretazione, una nuova lettura di essa» (Iljušin 1979: 216).

Occorre allora decostruire la consolidata immagine romantica di un Dante esule e pellegrino e di una Beatrice eterea e angelicata restituendo ad essi una concretezza basata su un approccio più diretto alla realtà storica, che può anche essere scomodo, poco edificante (Landa 2020a: 482-486), se non inaccettabile per il lettore medio, il quale preferisce vedere confermate le proprie aspettative. In questo Iljušin segue i punti fondamentali della *Conversazione su Dante* di Mandel'stam, persino nel modo in cui inizialmente propone alla cerchia di lettori specializzati i propri esperimenti di traduzione all'interno di saggi in cui tale approccio viene discusso a fondo (Landa 2020a: 490-495). È evidente che il bacino di utenza di questa nuova traduzione completa della *Commedia* non può essere ampio e che essa si rivolge soprattutto a specialisti che possono apprezzare (o meno) le scelte innovative, secondo alcuni paradossali, operate dal traduttore. Le critiche, anche aspre, non sono mancate e si sono concentrate sugli effetti a volte comici del verso sillabico, che suonerebbe come una pentapodia giambica zoppicante, su interpretazioni non in linea con la tradizione degli studi danteschi e su un linguaggio poco comprensibile al lettore che pare in conflitto con l'intento del traduttore di rendere con esattezza il testo originale (cfr. Landa 2020a: 500-503 *passim*).

¹⁴ Idea peraltro espressa anche nel celebre saggio di Mandel'stam su Dante che Iljušin conosceva bene, cfr. Landa 2020a: 491-492.

Vladimir Georgievič Marancman (1932-2007), dopo aver lavorato per diversi anni come insegnante nella scuola, dal 1963 insegna presso la cattedra di metodologia dell'insegnamento della lingua russa dell'Istituto pedagogico Herzen di Leningrado, cattedra di cui è il direttore dal 1989 alla morte. Già a metà degli anni Ottanta propone alla Commissione dantesca la sua traduzione di alcuni canti della *Divina Commedia* e, dopo circa vent'anni di lavoro, nel 1999 pubblica in volume le tre cantiche in traduzione integrale. Marancman era estraneo all'ambiente degli studi italianistici e dantistici, si era specializzato in metodologia dell'insegnamento della letteratura che allo studio intellettuale del testo letterario affiancava anche un approccio emotivo stimolato in modo adeguato dall'insegnante che ne permettesse l'appropriazione da parte degli studenti, per i quali la lettura diventava così un atto di compartecipazione alla creazione artistica. Un ruolo importante nella didattica come strumento creativo di interpretazione dei testi lo svolgevano anche le traduzioni di cui venivano proposte agli studenti diverse versioni di un medesimo testo da confrontare con l'originale, del quale essi erano stimolati a fare anche una propria traduzione per approfondire la conoscenza della lingua e della poetica dell'autore (Landa 2020a: 505-506). Nonostante la nuova traduzione della *Divina Commedia* di Marancman fosse stata accolta con un po' di perplessità dagli specialisti, Michail Gasparov, nella prefazione all'edizione del 2006, ne scrisse una recensione molto favorevole in cui sottolinea l'importanza che esistano molteplici traduzioni di una medesima opera, proponendo un metodo per valutarne statisticamente il coefficiente di esattezza, che è inversamente proporzionale a quello di libertà. Secondo i suoi calcoli, in definitiva sia la traduzione di Iljušin che quella di Marancman hanno un elevato coefficiente di precisione (cfr. anche Polilova 2011). E proprio sulla precisione e sul desiderio di «esattezza» insiste Marancman nella sua introduzione «V poiskach sozvučij» (Alla ricerca di consonanze) in cui spiega le motivazioni che lo hanno spinto a intraprendere la nuova traduzione della *Divina Commedia* alla ricerca di una «esattezza» che non si ritrova nemmeno nella canonica traduzione di Lozinskij, la cui «solenne classicità, l'intenzionale arcaicizzazione e a volte il pathos romantico dello stile [...] sono abbastanza lontani da Dante. Forse perché questa traduzione è stata effettuata non solo in un'altra lingua nazionale, ma anche nella lingua di un tempo determinato» (Marancman 2006: 10), vale a dire, quella del Secolo d'argento. Si sente allora l'esigenza di una nuova traduzione che non cada negli eccessi della pedanteria ma neanche segua l'approccio estremamente libero di un Pasternak traduttore di

Shakespeare (Marancman 2006: 11). Marancman individua alcuni principi che lo guidano nel suo lavoro di traduzione:

1. L'esattezza della traduzione è garantita non solo dalla verità delle parole, ma anche dalla verità dei sentimenti. Il filo d'Arianna deve essere non solo il significato letterale della parola, ma anche la fedeltà dell'intonazione, la specificità delle immagini del testo dantesco, l'autenticità dei tropi. 2. Nel poema devono essere distinguibili le contrastanti intonazioni di Dante e Virgilio [...]. 3. Nonostante la nitidezza del chiaroscuro, nei diversi episodi di ciascun canto c'è un motivo comune, una tonalità particolare che dà ad esso unità emotiva. [...] Accanto allo stile elevato della filosofia troviamo il linguaggio vernacolare della strada. Nella traduzione, una volta rimossa la patina artificiale degli arcaismi [...], si dovrebbe evitare l'abbinamento parodico di espressioni antiche e modernismi, come avviene nella traduzione di Iljušin (Marancman 2006: 11).

Dal punto di vista della versificazione, tuttavia, Marancman non si discosta dalla tradizionale pentapodia giambica in terzine con alternanza di clausole femminili e maschili, e nonostante quanto detto a proposito degli arcaismi, ne fa uso, pur limitato, come stilemi propri del testo dantesco nella tradizione russa; sono frequenti inoltre le rime imperfette e la sintassi è complessa e non sempre segue la norma grammaticale. Ciò ha suscitato critiche di «cacofonia», «difficoltà a costruire la frase», scarsa competenza nella versificazione e di aver fallito nello scopo dichiarato di voler coinvolgere il lettore nel testo (Vizel' 2006: 19). Di fatto Marancman mira ad attualizzare il testo dantesco avvicinandolo al lettore di oggi e inserendolo nella tradizione letteraria russa, egli infatti ignora volutamente la tradizione degli studi danteschi (Marancman 2006: 11; Landa 2020a: 513) ed esorta ad avvicinarsi direttamente al testo senza commentari dotti, preferendo ricorrere nelle introduzioni dei singoli canti a parallelismi con autori della tradizione letteraria russa, ad esempio confronta l'esperienza di Dante sperduto nella selva del Canto I con quella del monaco di *Mcyri* di Lermontov (Marancman 2006: 27). In definitiva, nonostante gli sforzi e le dichiarazioni programmatiche, né Iljušin né Marancman sono riusciti a scalfire il canone di Lozinskij e ad opporvi un'alternativa altrettanto universalmente riconosciuta.

Un approccio molto diverso è stato proposto nel secondo decennio degli anni Duemila da Ol'ga Aleksandrovna Sedakova (n. 1949), poetessa, saggista, filologa, docente di teoria e storia della cultura mondiale all'Università statale di Mosca, che ha intrapreso la traduzione di alcuni can-

ti della *Divina Commedia* piuttosto tardi nella sua carriera letteraria e su stimolo di colleghi dantisti italiani, pur essendosi da tempo dedicata allo studio di Dante e avendone tradotto brani per scopi didattici anche in precedenza, come lei stessa riferisce (Sedakova 2017b). Esordisce nel 2017 con una traduzione del Canto 1 del *Purgatorio*, pubblicata sul n. 2 della rivista “Znamja” e corredata da un ampio commento-saggio in cui argomenta le proprie scelte traduttive (Sedakova 2017a)¹⁵. Non si prefigge di competere con la traduzione di Lozinskij, che rispetta e di cui apprezza il valore come fatto letterario e culturale, ma parte da presupposti metodologici diversi: «Ci serve non un'altra traduzione in versi, bensì una semplice traduzione interlineare della *Divina Commedia*, quanto più letterale possibile» (Sedakova 2017a).

È un lavoro, questo, «incredibilmente difficile» (*ibidem*) perché in russo mancano gli equivalenti di certe parole ed espressioni e la scrittura di Dante è estremamente laconica e compatta ed è difficile non cedere alla tentazione di spiegarla ed esplicitarla. Ma in tal modo si sconfinava con la parafrasi (Sedakova 2017b): la scelta di Lozinskij di una traduzione metrica che mantiene lo schema delle terzine lo ha costretto a molte operazioni di manipolazione del testo dantesco che, come dimostra con diversi esempi Sedakova, rischiano di alterarne profondamente anche il senso (Sedakova 2017a). Sedakova ritiene invece di dover cercare di rendere nella traduzione la varietà di registri e di stili dell'originale senza abbellimenti e censure.

La traduzione è «un lavoro altruistico», non serve al traduttore che ovviamente è perfettamente in grado di leggere l'originale, ma è per quanti non possono farlo. Anzi, serve alla lingua e alle lettere russe stesse (Sedakova 2017b). Pur definendo «interlineare» la sua traduzione e rifiutando la tradizionale, per la cultura russa, pentapodia giambica rimata in terzine, Sedakova non rinuncia alla forma versale, preferendo il verso libero (*verlibr*) (*ibidem*), che le permette di rispettare quanto più possibile la sintassi dantesca e di rendere non soltanto il senso, ma anche la forza e la lapidarietà del

¹⁵ Nel 2019 Ol'ga Sedakova ha poi pubblicato la traduzione del Canto XIV del *Paradiso* con nota introduttiva e ampio commento pubblicato sulla rivista letteraria “Inostrannaja Literatura”, n. 5; nel 2020 è uscito il volume *Perevesti Dante*, Moskva, Izdatel'stvo Ivana Limbaha che, oltre ai due canti precedenti, comprende anche *Purgatorio* XXVII con introduzione e relativo commento. Una seconda edizione del libro è uscita nel 2022. Ol'ga Sedakova non si prefigge il compito di tradurre per intero tutte e tre le cantiche, lavoro per il quale, come ella stessa ammette, «non basterebbero due vite intere» (Sedakova 2017b).

detto dantesco, nello spirito della sentenza di San Girolamo in merito alle Scritture nelle quali «et verborum ordo mysterium est» (Sedakova 2017a).

Una traduzione alla lettera ovviamente può risultare goffa e incomprendibile, ma il traduttore deve tendere ad essere il più letterale possibile. Sedakova obietta allo stile arcaicizzante e aulico della traduzione di Lozinskij che livella verso l'alto le asperità e la varietà di registri della lingua di Dante. Lozinskij, infatti, si è inventato uno speciale idioletto per la *Divina Commedia* che affonda le sue radici nella cultura letteraria del Secolo d'argento della letteratura russa (Sedakova 2017a). L'esattezza terminologica e concettuale della traduzione dei termini usati da Dante compensa tuttavia l'apparente perdita del ritmo e della bellezza dell'originale. L'edizione del 1950 della traduzione di Lozinskij ridusse della metà il corposo apparato di note che egli aveva approntato, tuttavia, secondo Sedakova, queste note restavano alla superficie del complessissimo mondo medievale che è espresso nella *Commedia*. Secondo la poetessa, traduzione e commento vanno di pari passo ed hanno il compito di introdurre il lettore russo al mondo del Medioevo italiano che è per lui ignoto, per questo motivo note e commenti a corredo della traduzione sono indispensabili per la comprensione di Dante che appartiene ad una cultura molto lontana da quella attuale, specialmente da quella russa.

I versi della *Divina Commedia* sono scritti su fogli dai margini incredibilmente ampi. E questi margini sono riempiti, un secolo dopo l'altro, non solo dalla prosa di innumerevoli note, ma anche da commenti visivi (Sedakova 2017a).

In Russia Dante è associato soprattutto all'*Inferno*, ma questa è una visione riduttiva e fuorviante consolidata anche dalla poesia del Secolo d'Argento; l'*Inferno* di Dante ha invece il suo inizio proprio nel *Paradiso* dove il suo viaggio viene concepito e approvato. È il *Paradiso* il centro della *Commedia*, che è costruita tutta attorno a questa cantica. Al "Dante russo" manca, secondo Sedakova, «ciò che manca a tutta la società contemporanea e cioè un Dante che è uscito dall'*Inferno*» (Sedakova 2015a).

Penso che questo sia il compito più attuale: far sentire Dante in russo senza perderne la voce personale. L'arte della traduzione è l'arte di perdere. Nel caso di Dante preferisco perdere la forma in versi per conservare il tono e le sfumature del senso. A proposito di senso: per il lettore russo le note sono indispensabili. Tutti i fondamenti dell'universo dantesco – teologici, filosofici... – sono sconosciuti da noi. Sceglierò le note migliori italiane per tradurre anche quelle. Non posso ancora prevedere i tempi del mio lavoro: la difficoltà principale consiste nel riprodurre la concisione, la lapidarietà del parlare

dantesco. L'esattezza latina della sua parola. La traduzione deve essere fedele a questo. Non vorrei raccontare "a senso" ciò che invece Dante dice direttamente: lui non ha paura di essere poco comprensibile. Non vorrei usare dieci parole dove lui ne usa tre. E la lingua russa mi "resiste" (Sedakova 2015b).

L'esperimento di traduzione di Sedakova costituisce in definitiva un passo in avanti nel percorso di superamento del canone di Lozinskij e dell'enfasi attribuita all'effetto estetico della traduzione, pur non mettendone in discussione il valore e la maestria; il suo scopo è un altro, non tanto quello di restaurare un monumento culturale, ma di far risuonare di nuovo la *Commedia* come un messaggio etico, profondamente cristiano indirizzato alla cultura nostra contemporanea, come del resto lo stesso Dante affermava nella sua *Epistola a Cangrande della Scala*. Dall'approccio estetico si passa dunque a quello etico, per cui la traduttrice si sforza di attualizzare appunto il contenuto etico e filosofico della *Commedia* per il lettore di oggi (Landa 2020b: 309).

4. Conclusioni

Come si è visto, nel corso di più di due secoli, in Russia la *Divina Commedia* è stata oggetto di numerose traduzioni fino a quando a metà degli anni Quaranta del xx secolo l'impresa traduttiva Michail Lozinskij si è affermata come canonica rimanendo tale per oltre un quarantennio. Tuttavia, l'addensarsi in un breve periodo di tempo, negli anni Novanta e le prime due decadi del XXI secolo di tre diverse proposte di traduzione¹⁶, pone all'attenzione una questione a cui qui intendiamo solo accennare. Quella, cioè, della ritraduzione e sulle ragioni per cui in certi periodi se ne sente particolarmente la necessità, necessità che può essere individuata nel carattere ormai antiquato della precedente, o al contrario nella sua eccessiva "classicità", ragione per cui si intende dare una rappresentazione più adeguata, completa, esatta, filosoficamente e teologicamente approfondita e così via del prototesto. Potremmo allora azzardare l'ipotesi che assieme alla traduzione considerata canonica di Lozinskij, siano state messe in discussione anche le istituzioni che in passato avevano fissato certi criteri

¹⁶ Non prendo in considerazione la traduzione dello scultore Vladimir Lempert (1922-2001), uscita nel 1997 di cui non sono riuscita a trovare copie, cfr. Umnov 1997.

di canonicità a lungo considerati inattaccabili. D'altronde a suo tempo, la (ri)traduzione di tutta la *Commedia* da parte di Lozinskij si iscriveva in una strategia volta ad affermare una interpretazione istituzionale e accademica del testo dantesco come parte della letteratura mondiale che doveva iscriversi all'interno della cultura sovietica. E dunque potremmo concludere con le parole di Lawrence Venuti (2004: 36):

Retranslations reflect changes in the values and institutions of the translating culture, but they can also produce such changes by inspiring new ways of reading and appreciating foreign texts. To study retranslations is to realize that translating can't be viewed as a simple act of communication because it creates values in social formations at specific historical moments, and these values redefine the foreign text and culture from moment to moment. To re-translate is to confront anew and more urgently the translator's ethical responsibility to prevent the translating language and culture from effacing the foreignness of the foreign text.

Bibliografia

Traduzioni russe della *Divina Commedia* (in ordine alfabetico del traduttore):

- Brjusov V. Ja. (1955), D. Alig'eri, *Božestvennaja komedija. Ad. Pesn' pervaja*, in: V. Ja. Brjusov, *Izbrannye sočinenija v 2-ch t.*, vol. 2, GICHL, Moskva, pp. 19-23.
- Čjumina O. (1900), D. Alig'eri, *Božestvennaja komedija. Poëma v novom stichotvor-nom per. O.N. Čjuminoj, s 135 bol'simi ris. chud. G. Doré i mnogočislennymi politipžami v tekste*, Kaspari, Sankt-Peterburg.
- Èllis (1904a), *Božestvennoj komedii. Pesn' I. Dante i Vergilij. Pesn' III. Nadpis' na vratach Ada. Paolo i Frančeska. Iz 5-oj pesni. Povest' grafa Ugolino. Iz pesni 32-j*, per. Èllisa, in: Id., *Immorteli*, vol. 2, Tip. Mosk. Arnol'do-Tret'jakovsk-go uč. gluchonemych, Moskva, pp. 84-87, 88-89, 90-93, 94-98.
- Èllis (1904b), *Iz Božestvennoj komedii Dante. Pesn' 28-aja Čistilišča. Dante v zemnom Raju. Javlenie svjatoj Matil'dy*, per. Èllisa, "Russkaja mysl", 10, pp. 134-138.
- Èllis (1906), *Svjataja Roza. Iz pesni 31-j Raja. Molitva Sv. Bernarda k Deve Marii. Iz 33-j pesni Raja*, in: Id., *Svobodnaja sovest'*, Tipografija Sytina, Moskva, pp. 131-133, 135-136, 138.
- Fan-Dim F. (1842-1843), D. Alig'eri, *Božestvennaja komedija. Ad. S očerkami Flaksmana i ital'janskim tekstom v 6-ti vypuskach*, per. F. Fan-Dim, vvedenie i biografija Dante D. Strukova, Fischer, Sankt-Peterburg.

- Golovanov N. (1896), D. Alig'eri, *Božestvennaja komedija. Čast' 1, Ad*, per. razmerom podlinnika (tercinami) N. Golovanova, red. F.I. Buslaev, Tip. Kušnereva, Moskva.
- Gorbov M. (1898), D. Alig'eri, *Božestvennoj komedii čast' vtoraja. Čistilišče*, per. M.A. Gorbova, s ob"jasnenijami i primečanijami, Tip. Kušnereva, Moskva.
- Iljušin A. (1995), D. Alig'eri, *Božestvennaja komedija*, per. A.A. Iljušin, MGU, Moskva.
- Ivanov V. (1982), *Dlja plavan'ja na blagostnom prostore. Čistilišče I, 1-67*, in P. Davidson, *Vyacheslav Ivanov's Translations of Dante*, "Oxford Slavonic Papers", n. 15, pp. 128-129.
- Lozinskij M. (1939), D. Alig'eri, *Božestvennaja komedija. Ad*, per. M. Lozinskogo, vstup. stat'ja A.K. Dživelegova, komment. I.M. Grevsja, ris. S. Bottičelli, Goslitizdat, Moskva.
- Lozinskij M. (1940), D. Alig'eri, *Božestvennaja komedija. Ad*, per. M. Lozinskogo, vstup. stat'ja A.K. Dživelegova, komment. A.I. Beleckogo, il. G. Dorè, GICHL, Moskva.
- Lozinskij M. (1944), D. Alig'eri, *Božestvennaja komedija. Čistilišče*, per. i primeč. M. Lozinskogo, vstup. stat'ja A.K. Dživelegova, Goslitizdat, Moskva.
- Lozinskij M. (1945), D. Alig'eri, *Božestvennaja komedija. Raj*, per. i primeč. M. Lozinskogo, Goslitizdat, Moskva.
- Lozinskij M. (1950), D. Alig'eri, *Božestvennaja komedija*, per. M. Lozinskogo, Goslitizdat, Moskva-Leningrad.
- Lozinskij M. (1967), D. Alig'eri, *Božestvennaja komedija*, per. M. Lozinskogo, red. M.P. Alekseev, I.N. Goleniščev-Kutuzov, Nauka, Moskva.
- Marancman V. (1999), Dante, *Božestvennaja komedija*, per. V.G. Marancmana, Special'naja literatura, Sankt-Peterburg.
- Marancman V. (2006), Dante, *Božestvennaja komedija. Ad, Čistilišče, Raj*, Amfora, Sankt-Peterburg.
- Min D. (1855), *Ad Danta Aligieri*, Izdanie M.P. Pogodina, Moskva.
- Min D. (1902a), D. Alig'eri, *Božestvennaja komedija. Ad*, per. D.E. Mina, Izd-e A.S. Suvorina, Sankt-Peterburg.
- Min D. (1902b), D. Alig'eri, *Božestvennaja komedija. Čistilišče*, per. D.E. Mina, Izd-e A.S. Suvorina, Sankt-Peterburg.
- Min D. (1904), D. Alig'eri, *Božestvennaja komedija. Raj*, per. D.E. Mina, Izd-e A.S. Suvorina, Sankt-Peterburg.
- Min D. (1909), D. Alig'eri, *Božestvennaja komedija. Ad, Čistilišče, Raj*, per. D.E. Mina, Izd-e A.S. Suvorina, Sankt-Peterburg.
- Minaev D. (1874), D. Alig'eri, *Božestvennaja komedija. Ad*, per. D. Minaeva, ris. G. Dorè, Wolf, Leipzig.
- Minaev D. (1876), D. Alig'eri, *Božestvennaja komedija. Čistilišče*, per. D. Minaeva, ris. G. Dorè, Wolf, Leipzig.

- Minaev D. (1879), D. Alig'eri, *Božestvennaja komedija. Raj*, per. D. Minaeva, ris. G. Doré, Wolf, Leipzig.
- Norov A. (1823), *Otryvok iz III pesni Poëmy Ad Danta Aligieri*, "Syn Otečestva", 30, pp. 193-188.
- Sedakova O. (2017a), *Perevesti Dante. Čistilišče. Pesn' pervaja*, "Znamja", 2, pp. 151-185.
- Sedakova O. (2019), *Raj. Pesn' četyrnadcataja*, *Perevod, vstuplenie i komentarii Ol'gi Sedakovej*, "Inostrannaja literatura", 5, pp. 236-249.
- Sedakova O. (2020), *Perevesti Dante*, Izd. Ivana Limbacha, Sankt-Peterburg, [comprende i Canti I e xxvii del *Purgatorio* e xiv del *Paradiso*, nel 2022 è uscita la seconda edizione].
- Ševyrëv S. (1843), *Dve pesni iz Dantova Ada. Perevedeny razmerom podlinnika*, per. S. Ševyrëva, "Moskvitjanin", 1, pp. 1-12.

Fonti secondarie:

- Achmatova A. (1990), *Slovo o Dante*, in: Eadem, *Sočinenija v dvuch tomach*, "Pravda", vol. 2, Moskva, pp. 109-110.
- Alvstad C., Assis Rosa A. (2015), *Voice in Retranslation: An Overview and some Trends*, "Target", xxvii, 1, pp. 3-24.
- Andreev M.L. (2008), *Novye russkie perevody "Božestvennoj komedii" v svete odnoj idei M.L. Gasparova*, "Novoe Literaturnoe Obozrenie", 4, cfr. <<https://magazines.gorky.media/nlo/2008/4/novye-russkie-perevody-bozhestvennoj-komedii-v-svete-odnoj-idei-m-l-gasparova.html>> (ultimo accesso: 10-10-2024).
- Asojan A. (2015), *Dante v russoj kul'ture*, Universitetskaja kniga, Moskva.
- Baselica G. (2021), *Dante e la Russia: le traduzioni novecentesche della Divina Commedia*, "Tradurre – pratiche, teorie, strumenti", 21, cfr. <<https://rivista-tradurre.it>> (ultimo accesso: 10-10-2024).
- Blakesley J. (2017), *Distantly Reading Dante Translations*, "Vertimo studijos / Studies in Translation", x, pp. 65-75, cfr. <<https://www.journals.vu.lt/vertimo-studijos/article/view/11282>> (ultimo accesso: 10-10-2024).
- Blakesley J. (2022), *The Global Popularity of Dante's "Divina Commedia": Translations, Libraries, Wikipedia*, "Bibliotheca Dantesca: Journal of Dante Studies", v, pp. 153-181, cfr. <<https://repository.upenn.edu/bibdant/vol5/iss1/8>> (ultimo accesso: 10-10-2024).
- D'haen T. (2013), *The Routledge Concise History of World Literature*, Routledge, London.
- Damrosch D. (2003), *What is World Literature?*, Princeton University Press, Princeton.

- Davidson P. (1982), *Vyacheslav Ivanov's Translations of Dante*, "Oxford Slavonic Papers", xv, pp. 128-129.
- Davidson P. (1989), *The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov. A Russian Symbolist's Perception of Dante*, Cambridge University Press, Cambridge.
- De Michelis C. (2011), *Dante in Russia nel xx secolo*, "Critica del testo", xiv, 3, pp. 243-251.
- Colucci M. (1984), *Note alla Conversazione su Dante di Mandel'stam*, in: F. Čale (a cura di), *Dante i slavenskij svijet. Razred za suvremenu književnost (Dante e il mondo slavo. Atti del Convegno Internazionale, Dubrovnik 26-29 x 1981)*, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, pp. 63-70.
- Colucci M. (1992), *Dante e la Russia*, in: E. Esposito (a cura di), *L'opera di Dante nel mondo: edizioni e traduzioni nel Novecento. Atti del Convegno internazionale di studi, Roma, 27-29 aprile 1989*, Longo, Ravenna, pp. 183-187.
- Colucci M. (1995), *Dante in Russia e nella russistica occidentale negli ultimi venticinque anni*, in: E. Esposito (a cura di), *Dalla bibliografia alla storiografia. La critica dantesca nel mondo dal 1965 al 1990*, Longo, Ravenna, pp. 177-184.
- Ėtkind E. (1959), *Archiv perevodčika (Iz tvorčeskoj laboratorii M.L. Lozinskogo)*, in: *Masterstvo perevoda*, Sovetskij pisatel', Moskva, pp. 394-403.
- Gasparov M.L. (1971), *Brjusov i bukvalizm (Po neizdannym materialam k perevodu "Eneidy")*, in: *Masterstvo perevoda*, vol. 8, Sovetskij pisatel', Moskva, pp. 88-128.
- Gasparov M.L. (2006), *O novom perevode "Ada", vypolnennom V.G. Marancmanom*, in: V.G. Marancman (trad.), *Dante, Božestvennaja komedija. Ad, Čistilišče, Raji*, Amfora, Sankt-Peterburg, pp. 5-8.
- Goleniščev-Kutuzov I.N. (1971), *Dante v Rossii*, in: Id., *Tvorčestvo Dante i mirovaja kul'tura*, Nauka, Moskva, pp. 454-486.
- Guidubaldi S.J. (a cura di) (1989), *Dantismo russo e cornice europea*, 2 voll., Olschki, Firenze.
- Iljušin A. (1979), *Pesni Zemnogo Raja (Sillabičeskij perevod i nabljudenija nad tekstom)*, in: *Dantovskie čtenija 1979*, Nauka, Moskva, pp. 213-259.
- Ivanov V., Geršenzon M. (2006), *Perepiska iz dvuch uglov*, Vodolej Publishers-Progress Plejada, Moskva.
- Ivanovskij I. (2005), *Vospominanija o Michaile Lozinskom*, "Neva", 7, cfr. <<https://magazines.gorky.media/neva/2005/7/vospominaniya-o-mihaile-lozinskom.html>> (ultimo accesso: 21-10-2024).
- Kalašnikova A. (2015), *Dante, razmerom podlinnika. Interv'ju Eleny Kalašnikovoj s A. Iljušinym*, "God literatury", 18-12-2015, cfr. <<https://godliteratury.ru/articles/2015/12/18/dante-razmerom-podlinnika>> (ultimo accesso: 21-10-2024).

- Karafillidis I. (2022), *Dalla Vita Nova al Paradiso: alcune riflessioni sul percorso poetico-traduttorio di Ol'ga Sedakova*, in: G. Siedina (a cura di), *Itinerari danteschi nelle culture slave*, Firenze University Press, Firenze, pp. 113-128.
- Landa K. (2020a), *“Božestvennaja komedija” v zerkalach russkich perevodov. K istorii recepcii dantovskogo tvorčestva v Rossii*, Izdatel'stvo RCHGA, Sankt-Peterburg.
- Landa K. (2020b), *Perevod kak étičeskaja zadača. K istorii perevodov “Božestvennoj komedii” Dante v Rossii*, “Novyj Filologičeskij Vestnik”, LII, 1, pp. 299-312.
- Levin Ju. (1985), *Russkie perevodčiki XIX veka i razvitie chudožestvennogo perevoda*, Nauka, Moskva.
- Lobodanov A. (2018), *Dante parla russo (Il poeta della Commedia e la cultura russa)*, “Teorija i istorija iskusstva”, 1-2, pp. 93-108.
- Lozinskij M. (1935), *Tezisy doklada. Iskusstvo perevoda*, steklograf, Moskva, pp. 1-3, cfr. <https://vsemirka-doc.ru/images/perevod/Lozinsky_perevod_1935.pdf> (ultimo accesso: 21-10-2024).
- Lozinskij S.M. (1987), *Istorija odnogo perevoda “Božestvennoj komedii”*, in: *Dantovskie čtenija*, pod red. I. Belzy, Nauka, Moskva, pp. 10-17.
- Mandel'stam O. (1967), *La quarta prosa; Sulla poesia; Discorso su Dante; Viaggio in Armenia*, presentazione di A.M. Ripellino, trad. it. M. Olsoufieva, De Donato, Bari.
- Pil'sčikov I. (1999), *O “Božestvennoj komedii” v perevode A.A. Iljušina*, “Russkij žurnal”, 12-04-1999, cfr. <<http://svr-lit.ru/svr-lit/articles/italy/pilschikov-o-bozhestvennoj-komedii.htm>> (ultimo accesso: 10-10-2024).
- Pil'sčikov I. (2003), *Batjuškov i literatura Italii. Filologičeskie razyskanija*, Jazyki slavjanskoj kul'tury, Moskva.
- Polilova V. (2011), *Perevodčeskaja tehnika M. Lozinskogo i A. Iljušina: popytka izmerenija*, in: *Alexandro Il'ušino septuagenario oblata*, Novoe izdatel'stvo, Moskva, pp. 191-195.
- Popova-Rogova N. (2014), *K voprosu peredači rifmy v russkich perevodach Božestvennoj komedii, M.L. Lozinskogo i A.A. Iljušina (na materiale III pesni Ada)*, “Studi Slavistici”, XI, pp. 49-63.
- Popova-Rogova N. (2017), *Le traduzioni della Commedia in Russia dal XVIII secolo ai giorni nostri: una rassegna*, “La parola del testo”, XXI, 1-2, pp. 159-168.
- Schleiermacher F. (1813), *Sui diversi modi del tradurre*, trad. it. G. Moretto, in: S. Nergaard (a cura di) (1993), *La teoria della traduzione nella storia*, Bompiani, Milano, pp. 143-179.
- Sedakova O. (2015a), *Dantovskoe vdochnovenie v russkoj poézii*, “Prosōdia”, 3, cfr. <<https://magazines.gorky.media/prosodia/2015/3/dantovskoe-vdochnovenie-v-russkoj-poezii.html>> (ultimo accesso: 21-10-2024).

- Sedakova O. (2015b), *Dante contro Putin. Intervista con Martino Cervo*, "Il Foglio", 14-06-2015, cfr. <<https://www.ilfoglio.it/cultura/2015/06/14/news/dante-contro-putin-84765/>> (ultimo accesso: 21-10-2024).
- Sedakova O. (2017b), *Ol'ga Sedakova: "Dante – trud sovesti dlja stichotvorcev"*, intervista con O. Balla-Gertman, "Literratura", 209, 11-05-2017, cfr. <<https://literratura.org/non-fiction/2269-olga-sedakova-dante-trud-sovest-idlya-stihotvorcev.html>> (ultimo accesso: 21-10-2024).
- Tolstoj I. (2005), *Iskusstvo perevoda: k 50-letiju so dnja smerti Michaila Lozinskogo*, Radio Svoboda 30-01-2005, avtor i veduščij I. Tolstoj, cfr. <<https://www.svoboda.org/a/127137.html>> (ultimo accesso: 21-10-2024).
- Torop P. (1995), *Total'nyj perevod*, Izdatel'stvo Tartuskogo universiteta, Tartu (*La traduzione totale: tipi di processo traduttivo nella cultura*, ed. italiana a cura di B. Osimo, Hoepli, Milano 2010).
- Umnov M. (1997), *Vyšel v svet novyj perevod "Božestvennoj komedii" Dante*, "Kommersant", 16-07-1997, cfr. <<https://www.kommersant.ru/doc/181059?ysclid=m2rtfiolo7679473536>> (ultimo accesso: 21-10-2024).
- Venclova T. (2012), *Sobesedniki na piru. Literaturovedčeskie raboty*, NLO, Moskva.
- Venuti L. (2004), *Retranslations: The Creation of Value*, "Bucknell Review", XLVII, 1, pp. 25-38.
- Venuti L. (2013), *Translation Studies and World Literature*, in: Id., *Translation Changes Everything*, Routledge, London, pp. 193-208.
- Vizel' M. (2006), *Božestvennaja komedija i čelovečeskie perevody. "Božestvennaja komedija" v novom perevode V.G. Marancmana*, "Knižnoe obozrenie", 31-32, cfr. <http://www.viesel.ru/texts/dante_marantsman.html> (ultimo accesso: 21-10-2024).

Abstract

GABRIELLA ELINA IMPOSTI

The Translations into Russian of the Divine Comedy as part of “World Literature”

Translations are essential to the concept of “world literature” (Venuti 2013: 193), which, in turn, «is not an infinite ungraspable canon of works but rather a mode of circulation and of reading» (Damrosch 2003: 5). Dante’s *Divine Comedy* is considered a canonical text par excellence and it has been translated into many languages of the world. A recent project by J. Blakesley of the University of Leeds (2017, 2022) on a concrete statistical basis has reduced the “canonicity” of this work, which has not yet been translated into seventy-five per cent of the most widely spoken languages in the world. In the second and third parts we review the various translations, partial or complete, of the *Divine Comedy* in Russia from the eighteenth century to the present. Two main types of approach emerge. The first is foreignizing and favours the source text and its lexical and stylistic characteristics in order to renew and enrich the Russian literary and cultural heritage. The second is a domesticating approach that aims to enhance the aesthetic effect of the text by euphony, elegance of style, and simplicity of concepts. There are also mixed solutions, such as that of the now canonical translation by Michail Lozinsky completed in the mid-forties. On the one hand it has a foreignizing approach thanks to a careful use of archaic expressions and Slavonisms and the rigid cage of the verse and strophic form, while on the other it fully fits into the Russian poetic tradition thanks to its flowing, euphonic and elegant style and the constant “attenuation” of the conceptual and linguistic asperities of the original text. After a long period in which Lozinsky’s canonical translation remained undisputed, towards the end of the twentieth century two new complete translations of the *Divine Comedy* into Russian were published. Aleksandr Iliushin’s translation (1995) adopts the syllabic meter instead of the traditional iambic pentameter. The translation by Vladimir Marantsman (1999), in controversy with Lozinsky aims at the «greatest possible precision», valuing the linguistic variety of the original, but avoiding the use of archaisms and offering contemporary readers a text they are invited to explore freely. Finally, already in the twenty-first century, Ol’ga Sedakova translated two cantos of *Purgatorio* and one of *Paradiso*, renouncing a metric version in order to give «an interlinear translation as faithful as possible» of the theological contents of the poem, often ignored or trivialized in previous translations. It is evident at this point that against the background of the discussion about “world literature” there also arises the problem of the re-translation of Dante’s text, or of the revision of its pre-existing canon or canons in Russian culture.

Lezioni di Traduzione • 3

I saggi raccolti in questo volume intendono contribuire all'omaggio dell'accademia bolognese a Dante per l'occasione delle celebrazioni del settimo centenario della sua morte, in linea con gli obiettivi della collana *Lezioni di Traduzione*, proponendo quindi una più ampia riflessione su traduzioni concrete della *Divina Commedia* in un'ottica divulgativo-didattica. Gli autori si concentrano sulla traduzione e sulla figura del traduttore, per esplorare significativi esempi della diffusione e della immagine della poesia di Dante nelle lingue e nelle culture del mondo, in particolare in ambito arabo, francese, polacco, russo e tedesco. Ci si focalizza sul processo di traduzione, sulle strategie traspositive, sui riferimenti intertestuali e gli adattamenti della *Commedia* fuori dall'Italia, e *vice versa* sul riflesso delle culture d'arrivo nell'opera dantesca.

GABRIELLA ELINA IMPOSTI è professoressa ordinaria di Letteratura russa dell'Università di Bologna. I suoi ambiti di ricerca sono numerosi: il futurismo russo, i *gender studies* nella Federazione Russa e le scrittrici russe contemporanee, gli studi sulla versificazione russa, il romanticismo russo e il suo rapporto con il romanticismo inglese, il fantastico nella letteratura russa. Si interessa anche di problematiche relative alla traduzione. Infine, ha scritto diversi saggi su Tolstoj e Dostoevskij.

NADZIEJA BĄKOWSKA è ricercatrice di Lingua e letteratura polacca presso l'Università di Bologna. È stata titolare di un assegno di ricerca triennale con un progetto sull'autotraduzione. Ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in polonistica e italianistica in cotutela internazionale. Si occupa di letteratura polacca, comparatistica, teoria della letteratura e traduttologia. È autrice di una monografia sulla comicità metafinzionale nelle opere teatrali di Pirandello e Gombrowicz (2023).



ISBN 9788854971530
DOI 10.6092/unibo/amsacta/8027